

Fletoret te Sarajevës

Lettere da Sarajevo

SARAJEVSKJE SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

SARAJEVSKJE BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

САРАЈЕВСКЕ СБЕКЕ

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

SARAJEVSKI ZVEZKI

Сараевские тетрадки

Szarajevói füzetek

САРАЈЕВСКИ ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

SARAJEVO NOTEBOOK

Dževad Karahasan
Slobodan Šnajder
Predrag Lucić
Andrej Lešić
Elizabeta Šeleva
Mirko Kovač
Andrej Nikolaidis
Mihajlo Pantić
Miklavž Komelj
Fahredin Šehu
Milica Nikolić
Tatjana Jukić
Tvrтко Kulenović
Kornelia Farago
Tanja Stupar

Časopis *Sarajevske sveske*
izražava zahvalnost
sljedećim institucijama, državama i pojedincima
na njihovoj podršci

Sarajevo *Notebook magazine*
would like to thank
the following institutions and countries and individuals
for their support

Open Society Fund Bosnia and Herzegovina
The Balkan Trust for Democracy
Norway
Sweden
Finland
Denmark
Switzerland
Portugal
France
Great Britain
Slovenia
Makedonija
Bosna i Hercegovina
United States
Srbija
Crna Gora
Ured za kulturu Grada Zagreba
European Community
Goethe Institut Sarajevo
KulturKontakt Austria
Buybook
Carl Bildt

EUROZINE

Fletoret te Sarajevës

Lettere da Sarajevo

SARAJEVSKJE SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

SARAJEVSKJE BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

САРАЈЕВСКЕ СВЕКЕ

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

SARAJEVSKI ZVEZKI

Сараевские тетрадки

САРАЈЕВСКИ ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

SARAJEVO NOTEBOOK

Redakcija

Ljubica Arsić
Basri Čapriqi
Mitja Čander
Aleš Debeljak
Ljiljana Dirjan
Daša Drndić
Zdravko Grebo
Zoran Hamović
Miljenko Jergović
Dževad Karahasan
Enver Kazaz
Tvrтко Kulenović
Julijana Matanović
Senadin Musabegović
Andrej Nikolaidis
Boris A. Novak
Sibila Petlevski

Elizabeta Šeleva
Slobodan Šnajder
Dragan Velikić
Marko Vešović
Radoslav Petković
Miško Šuvaković
Tihomir Brajović
Robert Alagjozovski

Glavni i odgovorni urednik
Velimir Visković

Izvršni urednik
Vojka Smiljanić-Đikić

Sekretar
Aida El Hadari-Pediša

29

NO
—
2010

30

Sadržaj

UVODNIK

Mirjana Stefanović Slatka guska mladosti _____ 11

DNEVNIK

Šeki Radončić Dnevnik _____ 27

DIJALOG

*Jelena Lengold i
Ljubica Arsić* Patnja je najveći tabu _____ 49

TEMA BROJA:

MELANKOLIJA/NOSTALGIJA

Dževad Karahasan Boravak u ogledalu _____ 63

*Petar Bojanić i
Sanja Milutinović-Bojanić* Nostalgija, Melanholija, Filopatridomanija
O izlaženju iz rata kao večnom vraćanju u rat 81

Slobodan Šnajder "Sunt enim quattour humores in homine..." _ 95

Predrag Lucić Vesela sveska- Melankolija Mediterana _____ 107

Ilina Jakimovska 'Naprijed je bilo bolje':
Apologija Nostalgичnog gena _____ 135

Tvrtko Kulenović Melanholija šibicarenja _____ 143

Ilma Rakusa Druga moja melankolija _____ 149

Andrea Lešić O prirodi nostalgije
Trauma, intimna sjećanja,
problem autentičnosti i fotografije
Milomira Kovačevića _____ 157

Sinan Gudžević Ljubavna melanholija
kao bolest na bolest _____ 183

Naser Šećerović Smrt Melankolika _____ 205

Ljiljana Šop Nostalgija i književnost _____ 217

Almir Bašović Saturnova djeca i Büchnerova kopilad _____ 229

| | | |
|-----------------------------|---|-----|
| <i>Tatjana Jukić</i> | Melankolija i pismo nepoznate žene: Austin, Cavell, Derrida _ _ _ _ _ | 249 |
| <i>Milija Gluhović</i> | Melanholični gubitak u Krajoliku Harolda Pintera _ _ _ _ _ | 265 |
| <i>Omer Hadžiselimović</i> | Sudbina jednog imigranta: Dva života za cijenu jednog _ _ _ _ _ | 285 |
| <i>Adijata Šabić</i> | Otrovani kiseonikom. / O nostalgiji i savremenoj ruskoj drami/ _ _ _ _ _ | 291 |
| <i>Elizabeta Šeleva</i> | Kuća i/ili iz/domljavanje _ _ _ _ _ | 302 |
| <i>Heinz Günter Schmitz</i> | Melankolija kao nekritička svijest _ _ _ _ _ | 310 |

MANUFAKTURA

| | | |
|---------------------------------|---|--|
| <i>Mirko Kovač</i> | Snijeg pokrio grob _ _ _ _ _ | 327 |
| <i>Andrej Nikolaidis</i> | Arheologija Nostalgije _ _ _ _ _ | 337 |
| <i>Sonja Koranter</i> | Pesme – Šetnja _ _ _ _ _ – Latica _ _ _ _ _ – Prozor _ _ _ _ _ – Sloboda _ _ _ _ _ – Moje nebo _ _ _ _ _ – Cvet zemlje _ _ _ _ _ – Granični kamen _ _ _ _ _ – Pesma _ _ _ _ _ | 349 350 350 351 351 352 353 353 |
| <i>Tanja Stupar- Trifunović</i> | Čuda ljubavi – Pjesme _ _ _ _ _ | 355 |
| <i>Mihajlo Pantić</i> | Kratka Istorija Svetozara _ _ _ _ _ | 363 |
| <i>Lana Bastašić</i> | Vatrometi _ _ _ _ _ | 373 |
| <i>Berislav Blagojević</i> | Proza – Blago Neznanja _ _ _ _ _ – Crvena knjiga _ _ _ _ _ – Imena _ _ _ _ _ – Ja revolucionar _ _ _ _ _ – Kuća gospodina Langa _ _ _ _ _ – U gluvo doba noći _ _ _ _ _ | 379 381 384 385 386 392 |
| <i>Sanjin Sorel</i> | Pjesme _ _ _ _ _ | 393 |
| <i>Ranko Risojević</i> | Gospodska ulica _ _ _ _ _ | 403 |
| <i>Danica Vukićević</i> | Poslepodne jedne faunice _ _ _ _ _ | 417 |
| <i>Miklavž Komelj</i> | Pismo izdaleka - Pjesme _ _ _ _ _ | 427 |

| | | |
|-----------------------------|--|-----|
| <i>Vladimir Martinovski</i> | Pjesme | |
| | – Svjetlosna godina _____ | 449 |
| | – Preispitivanje _____ | 449 |
| | – Apsolutni sluh _____ | 449 |
| | – Rekvijem _____ | 450 |
| | – Između dva holandska muzeja _____ | 450 |
| | – Domaćini, gosti _____ | 453 |
| | – Preobražaji _____ | 454 |
| | – Bez struje _____ | 454 |
| | – Nova sazvježđa _____ | 455 |
| | – Obratni profil _____ | 456 |
| <i>Goran Samardžić</i> | Dublje misli _____ | 457 |
| <i>Fahredin Šehu</i> | Pjesme | |
| | – Elikzir _____ | 461 |
| | – Saće _____ | 462 |
| | – Teofanije _____ | 463 |
| | – Listovi zlatne smokve _____ | 464 |
| <i>Zlatko Topčić</i> | Karasova _____ | 465 |
| <i>Tihomir Brajović</i> | Geteov hrast na Zapadnom Balkanu _____ | 477 |
| <i>Nihad Agić</i> | Književnost i kulturno pamćenje _____ | 490 |
| | – Glas mrtvih _____ | 490 |
| | – Etika identiteta _____ | 497 |
| <i>Gašper Troha</i> | Kriza dramske književnosti devedesetih i nove matrice angažovane drame i pozorišta u Sloveniji _____ | 508 |
| <i>Milica Nikolić</i> | Dnevničke beleške _____ | 517 |
| MOJ IZBOR | | |
| <i>Midhat Ajanović</i> | Tragajući za kompleksnim kadrom _____ | 549 |
| <i>Roy Andersson</i> | Strah našeg vremena od ozbiljnosti _____ | 555 |
| (NE)VIDLJIVI | Izbor is savremene mađarske književnosti u Vojvodini | |
| <i>Janoš Banjai</i> | Manjinski kulturni kanjon _____ | 565 |
| <i>Korenilija Farago</i> | Poetika upoređivanja _____ | 575 |
| <i>Đerđ Serbohorvat</i> | Raguzanti _____ | 582 |

PASOŠ

| | | |
|-----------------------------|---------------------------|-----|
| <i>Vilijem Šekspir</i> | ----- | 591 |
| <i>Emilija Dickinson</i> | ----- | 592 |
| <i>Vilijam Batler Jefts</i> | Ruža svijeta ----- | 593 |
| | Nova lica ----- | 593 |
| | Oboreno veličništvo ----- | 594 |
| | Živa ljepota ----- | 594 |
| <i>Viktor Igo</i> | Riječi na Duni ----- | 595 |
| <i>Šarl Bodler</i> | Kiše i magle ----- | 597 |
| <i>Pol Verlen</i> | Malaksalost ----- | 598 |
| <i>Artur Rembo</i> | Ofelija ----- | 599 |
| <i>Pol Valeri</i> | Ravnodnevnica ----- | 601 |
| <i>Mihail Ljermontov</i> | * * * ----- | 603 |
| <i>Aleksandar Blok</i> | * * * ----- | 604 |
| <i>Sergej Jesenjin</i> | * * * ----- | 605 |
| <i>Marina Cvetajeva</i> | * * * ----- | 606 |
| <i>Ana Ahmatova</i> | Posljednja zdravica ----- | 607 |
| <i>Josif Brodski</i> | * * * ----- | 608 |

REAGOVANJA

| | | |
|--------------------------|-------|-----|
| <i>Riccardo Nicolosi</i> | ----- | 611 |
| <i>Dževad Karahasan</i> | ----- | 612 |

PORTRET SLIKARA

| | | |
|-----------------------|-----------------------------|-----|
| Miklavž Komelj | | |
| Vojka Smiljanić-Đikić | Zašto Miklavž Komelj? ----- | 615 |

| | | |
|---------------------|-------|-----|
| BILJEŠKE O AUTORIMA | ----- | 637 |
|---------------------|-------|-----|

| | | |
|-------------------|-------|-----|
| EXECUTIVE SUMMARY | ----- | 654 |
|-------------------|-------|-----|



U PRVOM LICU

Mirjana Stefanović



Mirjana Stefanović

SLATKA GUSKA MLADOSTI

Prvo Novi Sad.

U njemu živim od svoje sedme do jedanaeste godine, kod tetke i teče koji i nije nikada kod kuće – gradi kanal Dunav – Tisa – Dunav.

Svi u kući igramo remi – tetka sa prijateljicama u salonu, ja sa drugaricama u kuhni... U stan nam je država ubacila stanarku, tetka Ružicu, da živi u “beloj sobi” do koje se stiže kroz kupatilo. Ova ljubazna, uvek nasmešena osobica, kad god upali plin da sebi nešto skuva, zabeleži stanje na gasomeru, a kad završi kuvanje ponovo zapisuje, tako da na kraju meseca provodi sate nad papirima i ciframa, sabira, oduzima i množi, ne bi li precizno i pošteno odredila koliki je njen deo u računu za gas.

Tetka me vodi u operu gde neki smešno obučeni ljudi, uglavnom debeljuškasti, prvo malo pričaju, pa onda iz čista mira zapucaju da pevaju... Ničim izazvani deru se iz petnih žila: “Ja sam Eero sa onoga svijeta!” – još mi se u ušima ori taj povik zbog kojeg i danas ne volim operu. Slušam je samo kad sam negde na putu, u Moskvi *Boris Godunov* ili u Rimu *Aida* sa živim kamilama na sceni, u pleneru, ili kineska opera u Šangaju u kojoj glumci ciče kao prepadnuti miševi, mada u ritualnom mizanscenu, pod visoko stilizovanom šminkom, u raskošnim hiljadu godina (pretpostavljam) istim kostimima.

Idem da kupim hleb, – u radnji mi makazama odsecaju kvadratić – bon, sa već izgužvanog papira koji dobijamo, sa odštampanim datumima, na početku svakog meseca, a bez kojeg se hleb kupiti ne može.

Prvi limun kojeg vidim u životu, takođe na bon, jedan, – malo žuto sunce nam danima osvetljava stan. Puštamo ga da živi, da nas raduje, da mu se divimo, a ne da ga odmah pojedemo.

Od tečinog graorastog grombi kaputa, prevrnutog, šije mi se nekakva predugačka i preširoka skalamerija, teška kao tuč, da me štiti od zime. A i štitila bi me, samo da je ja, čim izmaknem tetkinom strogom oku, ne raskopčavam i zabacujem na ramena, da mi bude lakše, jer mislim kako ću se, ako to ne uradim, pod njenom težinom srušiti, unapred, nosom u sneg, izgažen a smrznut.

Zahvaljujući tečinoj velikoj plati, tolikoj da je mogao da se u moju korist odrekne svoga starog grombija, jer imao je, o čuda, i drugi kaput, došla sam, sedam-osam godina kasnije i do svoga prvog kostima: oparali smo tečino teget odelo sa tankim crnim štrafticama i okrenuli štof naopako, pa su mi sašiveni žaket i suknja, uska, jer je “isterana” od pantalona. Dosta neobična i starmala odeća za trinaestogodišnje dete koje ju je dugo nosilo sa mnogo ponosa.

Čupkamo vunu jedni drugima, sa džempera, šalova, kapa, – cilj je imati što veću i što šareniju loptu od očupkane vune.

Skupljamo omote od žileta, kao što se danas skupljaju sličice fudbalera, samo što ne postoji album, pravimo ga sami, usecajući u svesku proreze u koje se omot udeva.

Upisujemo se jedni drugima u spomenare, tražimo i dobijamo adrese holivudskih glumaca: pošalješ pismo pa dobiješ, posle nekoliko meseci, fotografiju sa potpisom. Sećam se da sam uspela da dobijem samo Margared Lokvud.

Moj tata Mita, poginuo na početku rata, i brat, tetkin i tečin jedinac Zoran, godinu stariji od mene, poginuo odmah po oslobođenju, jer se sa drugovima igrao u parku iza kuće nečim neobičnim i gvozdenim što je eksplodiralo, ne spominju se.

U jedanaestoj prvi put u životu sedam u kola – nekakav razdrndani folksvagen koji me dovozi u Beograd, na Čukariću, ulica Radnička broj 3. Tu ću od sada živeti sa mamom i očuhom.

Znači, Beograd, moj!

Ovde sam, ispred Studentskog parka, prvi put u životu sreća Oskara Daviča, jednu od maltene mitskih ličnosti naše mladosti. Pisac *Srbije*, među šljivama i *Hane*, sa prstima od vanile!

Doveo me je pesnik iz Kluba mladih pisaca, Crnogorac, mislim da je to bio Janko Đonović, nisam sigurna, došli smo da bih Oskaru uručila svoje pesme koje će on objaviti u *Delu*, ako budu dovoljno dobre... A ja gimnazijalka, objavljivala u *Književnim novinama*, *Listu mladih*, *Našem vesniku*, *Mladoj kulturi*... Ma, čuven pisac, nema šta! Ali *Delo*, *Delo* je ono veliko i pravo, u njemu kad objaviš, kao da si diplomirao, ma doktorirao, nego šta... I u kojem su se već pojavili moji drugovi iz škole Mića Danojlić i Dragan Kolundžija.

Marica Stojšin, dugogodišnja sekretarica redakcije ovog časopisa, u posthumno objavljenoj knjizi *Provetravanje života* navodi reči Branka Miljkovića: “Rođen sam 1955. u *Delu* uz pomoć Oskara Daviča”

Eto sa koliko sam uzbuđenja očekivala, doživela i posle kroz sećanja listala ovaj sudbonosni susret. Do danas nezaboravljen, ne duži od dva-tri minuta, a živi klasik u patikama, ne smiruje se ni sekundu, tako, na ulici, primajući iz ruke u ruku moje pesmice, bez koverta, povezane samo spajalicom, stoji u mestu a sav je u pokretu, a gleda onim lepim očima što titraju kao na zejtinu, pogledom sveznajućim, kao da je najrazbuktalija vatra našeg jezika što je u njemu celoga života gorela, neobuzdana, sevala plamićima i varnicama kroz te prodorne oči.

Mesec dva kasnije mama, očuh i ja sedimo u osunčano septembarsko subotnje podne u bašti *Moskve*, jedemo sladoled, a ja, sva važna, sa neizmernim ponosom i unutarnjom uznesenošću gledam preko ulice pravo u impozantnu belu palatu čija je adresa Terazije 27, u drugi sprat, gde je bio i ostao *Nolit* i bilo *Delo*, i gde su mi upravo bili prihvatili pesme. Objaviće ih sedam, u novembarskom broju 1956. A ja ću u oktobru te godine napuniti sedamnaest.

I ne slutim kako ću posle često odlaziti u tu zgradu, na taj drugi sprat, prvo kao jedan od "po broju priloga najznačajnijih saradnika u poeziji i prozi", kako, na moje iznenađenje, stoji u nedavno objavljenoj *Bibliografiji Dela* Dejana Vukićevića i godi, makar kao puka statistika... Potom kao autorka *Indiga* kojeg mi *Nolit* objavljuje 1973. i najzad, od 1974. kao urednica u redakciji *Nolita*, što ću ostati čitavih sedamnaest godina, a kada u ulaznju u tu zgradu nije bilo ničeg ni toržestvenog ni uznesenog.

Jednom sam u *Delo* dojurila pravo iz škole, sa Banovog Brda, u crnoj đlačkoj kecelji, sa belom kragmom, i u nekoj od *Nolitovih* soba naletela na Mihaila Lalića: – Pa mi Vas učimo u školi!

Davičo i *Delo* su tada, u prvim godinama od nastanka časopisa, otkrivali, podržavali i negovali mlade u kontekstu "otvorenosti prema eksperimentu i inovacijama u oblasti poezije i kritike, prema revolucionišućoj svesti u širem smislu". (Muhamer Pervić) "Imamo ambiciju da otkrivamo i plasiramo mlade ljude, nove talente" (Antonije Isaković)

Mi oko *Dela*, verovali smo, bili smo ono novo, istraživačko, otvoreno, svetsko, od svežeg vazduha, iz budućnosti, dakle jedino pravo, a one dosade iz *Savremenika* – retrogradni, tradicionalisti, dakle iz prošlosti, zatucani, provincijalci i daveži.

Pod dele na dva ljuta literarna fronta su se sa protokom vremena ublažavale da na kraju izgube svu oštrinu. Te danas Vukićević može mirno da napiše u predgovoru svoje *Bibliografije*:

“Moderne umetničke tendencije postale su neosporive, obezbeđeno im je pravo na postojanje, a prostor za slobodno stvaranje je osvojen”.

Da li?

Da, ali...

Zašto sam ovih dana osetila neodoljivu potrebu da napišem ovu, recimo, pesmu i natovarim sebi na glavu mrz i mrs i kal i žal mnogijeh?!

Smanjite doživljaj

o vi srpski pesnici zaludnici
ta man'te se Svetog Save i Jefimije
prestanite da se po svojim kompjuterima
dodvoravate upokoženim carevima i kraljevima

može vam se ucrvljati hard-disk

ne hrlite u šmiru ko bule u jagode
ne folirajte se ne prenemažite
jer stideće vas se deca
a odricati vas se unuci
kad pojme kako ste
i zašto
iz petnih žila glumatali
i crnje i gore ako ste mislili stvarno
pašće sistem
od još jednog ceđenja
već iscedene komine istorije

to više ninašta ne liči
i teško je da se gleda i sluša
kako škripi kamen zaslepljenosti
dok tare se o kamen častohleplja

ili – možda liči
ali na karneval nekrofiličara
još nigde do sada održan
pa ste eto bar u nečemu
i vi prvi na svetu

eno Dušana Dragutina Milutina
Nemanje Uroša Lazara
mučenici štucaju li štucaju
i ne smiruju se zbog vašeg lupanja

trzaju se skaču po ćivotima
udaraju glavom lome krte ruke i karlice
puštaju krike neće u antologije
pep'o im se srdžbom uzvitlao

mole me da ih lupnem po leđima
dlanom da prestanu štucati
da se smire da zasluženno spavaju
u svojoj smrti pod jorganom vekova

ili da vam prenesem učtivu poruku

skin'te nam se pesnikinje i pesnici
s glave imena nam više ne pominjite
da vam ekrane ne zatrpamo
svojim nasmejanim lobanjama

a preskočite i naše zadužbine

mi znamo najbolje kako smo ih gradili
i šta smo sve nepristojno radili
i sa koliko smo se devojčica sladili
i ponekim dečaćićem beloguzim je l' da
i kome smo naživo oči vadili
i jezike i nokte i uši –
što i ini vladaoci nose na duši –
jer tako nam naših imena
takva su čupava bila vremena

i svetost svoju znamo
i kako smo je zaradili
i srebro i zlato znamo
kojima smo je platili

unapred vam hvala
grupa srpskih vladara
sa porodicama

Pa je klatno opet otišlo na suprotnu stranu... Dva koraka napred, pa dva nazad, kao da igrate kolo na pesmu *Makedonsko devojče* u nekom luksuznom hotelu sa pogledom na plaveti Ohridskog jezera...

U doba moje mladosti poezija je bila važna. Knjige pesama su se kupovale, čitale, prikazivale, u dnevnim novinama, u časopisima, na radiju i na televiziji, kada se to čudo pojavilo. Ne baš na njenom početku, dok smo se još okupljali pred retkim izlozima prodavnica elektro-materijala u kojima je treperila ta zaprepašćujuća kutija i izdizali se na prste da, preko ili između ramena onih ispred nas, više gledamo nego što smo mogli da čujemo Miću Orlovića i Dušanku Kalanj kako govore vesti. Ali docnije, kada se uhodala i krenula po vrletima svog vrtoglavog uspona, njeni su urednici decenijama smatrali neophodnim da se pre sporta i vremenske prognoze koji minut glavnog *Dnevnika* posveti novoobjavljenoj knjizi, pa makar u pitanju bila i poezija.

Književni su časopisi izlazili redovno, imali pristojne tiraže, plaćali honorare, mogli su da se, za razliku od toga kako stvari stoje danas, kupe u knjižarama i čitali su se i u drugim republikama one velike države koju smo, alas, svi smatrali malom. Ili bar za nas, onakve, nedovoljno velikom...

Misao moje mame o nama pesnicima "Štagar vas je, ko kusih pasa!" izrečena još u ona vremena kada su postojali skupi olovni slog i državni izdavači čiji su urednici primali platu da vrše trijažu, da žito odvajaju od pleve i kukolja, te sprečavali ulazak u korice, u knjižare i u biblioteke vanknjiževnih sočinjenija i pod kontrolom držali neobuzdanu proliferaciju skribomanije, ta misao, poučna i ohrabrujuća, tek danas dobija snagu krajnje i neporecive istine.

Danas kada svako ko ima ušteđenu jednu ili dve prosečne plate može sebi da naštampe knjigu, a sa nešto više novaca i sam će, ako mu se ćefne, postati izdavač, zakupiti štand na Sajmu (knjiga, naravno, oktobarskom, na kojem se mnogo ceni Tolstojevski) obezbediti halabuku u medijima i početi da, iako nediplomirani turizmolog, a duboko u duši ljubitelj španskih serija, usmerava tokove srpske književnosti: – Ovo ću da objavim, a ovo neću. Zato što je, brate, em dosadno, em skroz nerazumljivo! Ko će, bre, za te gluposti da da pare, a?

Kupuju se dela osoba sa dobrim vezama u žutoj (a bogami i drugih boja) štampi i žutim (a i inim) televizijama, te, uz golicavu temu i talenat za skandale i provokaciju, eto

je, već je autorka bestselera... Polupismenog, sklepanog, zbrdazdolisanog, sočnog i svežeg kao suva drenovina, manje od publicističkog, skroz vanliterarnog, ali **prodavanog!** Tiražnog!! Traži se!!!

A ne one ko bajagi umne, znači napora iziskujuće, i pri čitanju i pri pisanju, tvorevine... Pa makar ih pisci pisali godina-ma... Da na kraju, u najoptimističkoj verziji, dobiju honorar od 500 evra, a u onoj manje ružičastoj isto toliko plate izdavaču da ih udostoji objavljivanja.

Pesničke su knjige sasvim izmodile.

Sećate se onog vica o Titu u lovu: on stalno promašuje divlje guske, a uprpljeni pratilac, ne znajući šta bi od muke, mrmlja: Hm, čudno, mrtve, a lete!

Tako i naša poezija danas, naoko mrtva, a ipak leti...

Ne objavljuje se zato što se ne prodaje, a ne prodaje se zato što se ne čita, a ne čita se zato što se ne voli, kao što se ne voli ni moderna likovna umetnost: vole se save stojkovi i tapiji... Pa se i među pesnicima ne baš vole, ali voluckaju, oni koji pišu kako Tapi i Stojkov slikaju!

Pobedio je, dakle, *Savremenik*, a *Delo*, šta to beše *Delo*?

Što bi se dalo ilustrovati i ovim zaprepašćujućim detaljem: za pisca najlepše pesme o Srbiji nije se do danas našlo mesta u Plavom kolu Srpske književne zadruge. Pa su se i o stogodišnjici rođenja Oskara Daviča u osveštanim koricama SKZ-a opet šepurili urednici SKZ-a, ljudi koji, očigledno, znaju šta valja. Kao što i država koja ih dotira valjda zna koji joj urednici valjaju.

A kako je letela naša poezija u vremena potopljena u moju nostalgiju, kako klikkala pre nego što je u nju uperio pušku vrstan strelac, neoliberalni kapitalizam?!

Samo u Beogradu su *Nolit*, *Prosveta*, *BIGZ*, *Narodna knjiga* i *Rad* smatrali pitanjem izdavačke časti i obaveze da na svaki Sajam knjiga donesu novih pet do deset pesničkih zbirki... Plus izdavači u Novom Sadu, Nišu, Kragujevcu, Zrenjaninu...

Pa sad vi to izračunajte, samo za Srbiju!

I ne d'o vam bog da vidite ustrašen, zgrožen, skoro uvređen, zgranut i zgađen izraz lica ovdašnjeg izdavača koga ste priupitali bi li možda i nekim slučajem, onako, da se ne prime-ti, može i bez honorara, naravno, izdao vaše nove lirske epifa-nije! Pa makar bile i pesme za decu! Ni one se kod nas više ne čitaju, ne kupuju i (skoro) ne štampaju.

A pesme ipak lete, ili bar letuckaju.

Iznad Vršca, na primer, gde su tamošnja Književna opština i Petru Krdu lane jedini obeležili stogodišnjicu Davičovog rođenja izborom iz njegovog pesništva, a i inače se sa radošću bave zaludnim poslom objavljivanja poezije.

I iznad Kraljeva čija Narodna biblioteka "Stefan Prvovenčani" izdaje časopis *Povelja*, a *Povelja* istrajno i uporno objavljuje nove knjige domaćih pesnika, te, evo, godinama predstavlja našeg najagilnijeg zatočnika pesništva.

Eto kako uporno promašujem temu.

A htela sam da pišem o letima na Adi, do koje smo se prevozili čamcima, a kupali se i sunčali na drvenim splavovima gde sam, najviše na Šećerancu, naučila da skačem na glavu, što i danas, ne bez ponosa i puvakanja, činim.

O tome kako se očuh vratio sa službenog puta po Nemačkoj i doneo dve bele najlon košulje: samo ih opereš i obesiš na aufenger, nema uopšte da se pegla...

Nemoguće!

Komšinice nam u stan dolaze u grupicama da se svojim očima uvere u to čudo.

Godine 1954. u osmom razredu osmoletke "Josif Pančić", matematičarka režira Sterijinu *Lažu i paralažu*. Meni dodeljuje ulogu Jelice a Ivica Kocmut će biti baron fon Golić.

Na razne načine smo pokušavali da se izvučemo i oslobodimo toga kuluka, ali je matematičarka ostala neumoljiva. Umesto da se kupamo na Adi, morali smo napamet da učimo Steriju.

Na proslavu pedesetogodišnjice velike mature pre neku godinu došao je, na opštu radost, i Ivica Kocmut, kontrolor letenja zagrebačkog aerodroma u penziji. Pa smo se setili našeg ranog teatarskog iskustva. Pa mi je iz Zagreba poslao svoje sećanje na ovu izvedbu:

"Odnekud donesoše kostime. Mene dopade neki iznošeni frak, ogromne pantalone i otrcani veliki cilindar. Više sam ličio na Čarlija Čaplina nego na barona Golića. A Mira je u kući pronašla tetkin svečani šlafrok od zenane, prepun sitnih dugmića.

Predstava je održana u baraci, Domu kulture fabrike šećera, kod pravoslavne crkve. To je bio stari čukarički bioskop, za ovu priliku dupke pun, jedva da je bilo mesta i za stajanje. /.../ Sve je išlo dobro do momenta kada sam se bacio pred Jelicu da joj izjavim ljubav i da zatražim njenu ruku. U tom času nestala je struja, što se inače u ta vremena

često dešavalo. Vratila se kroz desetak minuta, ali su prvo uključili svetla na bini, kako bi svi akteri zauzeli poze u kojima ih je zatekao mrak. Podigla se zavesa i glas iz publike je zavikao: "Gledaj, ovaj je sve vreme klečao u mraku". Bura smeha u sali.

Mene je posle neki deda hteo da bije zbog svih onih laži kojima sam obmanjivao Jelicu, to mi je kasnije ispričao otac koji je sa majkom sedeo u publici.

O letu kada sam na Grafičaru trenirala veslanje – četverac bez kormilara, sa Sonjom, Marijom i Dankom, a trener nam posle vožnje davao suve smokve da povratimo snagu. Najteže je bilo izvaditi čamac iz Save i nositi ga na rukama, visoko podignuto g iznad naših glava, uzbrdicom do hangara.

O tome kako je Sava znala da u proleće preplavi Adu pa se po njoj moglo voziti čamcem na vesla, između tek propupelog drveća, što sam nekoliko puta s ushićenjem doživela.

O prelepoj braći Muškatirović, za kojima, jato četrnaestogodišnjih gušćica, trčimo po Adi, da ih se nagledamo: vitki, visoki, zelenooki, duguljastih kao isklesanih lica, tako različitih od svih ostalih. Starijeg je ožiljak na obrazu, po opštem mišljenju, činio još zgodnijim, a mlađi je, posle, kada smo već znale da ga zovu Gale, postao najbolji vaterpolo golman na svetu i potom doktor nauka i profesor univerziteta. Posle njegove prerane smrti Sportski centar na Dorćolu dobio je njegovo ime.

O Ljubi Tadiću, koji u Beogradskom dramskom pozorištu igra Raskolnikovu, majstorski, a tek što je prešao dvadesetu.

O izložbi Henrija Mura na Kalemegdanu, od koje se kulturni Beograd postavio naglavce i načisto obeutio.

O dolasku Žerara Filipa – kako stojim iza poslednjeg reda partera u Jugoslovenskom dramskom i slušam i gledam iz filma mi znanog i obožavanog Fanfana Lalu, otmenog i nežnog, sa plemićkim profilom, kako ovde, u *Sidu* maestralno govori Kornejeve stihove.

O Ivu Montanu, koji svojim moćnim glasom talasa i kao da u naručju nosi prepunu salu Kolarca, a odeven jednostavno, u smeđu košulju uvučenu u tamnije smeđe pantalone, da svi vidimo koliko je zgodan ovaj stasiti čovek.

O Oliveri Marković u *Mački na usijanom limenom krovu* na Crvenom krstu "razgolićenoj" u crni satenski kombinezon, što se tada smatralo za veliku hrabrost i reditelja i glumice, a danas je to, maltene, odeća za slobodoumnije kaluđerice. O blistanju

i lepoti njenih krupnih, usplamtelih očiju i erotskoj uzbudljivosti njenog sonornog glasa.

O Coletu Dečermiću!

Nepodnošljivo lep, svestan svoje lepote, igrao je Hamleta na Lovrijencu i posle predstave sedeo "Pod lozom", a kada bi se otvorila pijaca na Gundulićevoj poljani, u svitanje, pokupovao bi od Konavoka sve cveće koje su donele, natovario ga na magarca, popeo se sa njim na stenu i, gledajući u sunce što se diže ponad beskrajne plaveti, uzimao sa magarčevih leđa cvet po cvet i bacao ga u more, polako i sa uživanjem.

O zgodnim sestrama Pešić, Mirjani, Vesni i Stanislavi, najmlađoj, koju smo smatrali za najmanje lepu, neku vrstu ružnog pačeta u tom vižljastom triju u kojem je Mirjana bila najlepša, a koji će proslaviti prvo baš Staša, kao glumica, pa za njom nekrotiva i hrabra Vesna, kao, da kažem, revolucionarka.

O mom drugu iz razreda Aleksandru Stojanoviću koga smo zvali Aca Nos i koji je, šaputalo se po klupama, prvi od svih, spavao sa ženom, a bio je beskrajno duhovit, veliki šarmer i neumorna pričalica i producent najboljih filmova beogradskih đaka Praške škole.

O tome kako sam, u sedmom gimnazije, htela da idem na Svetsku izložbu u Brisel, pa sam tražila vizu, našu, jer granice još nisu bile otvorene, pa su me pozvali, pismom, negde na razgovor neki graorasti tipovi posle kojeg vizu nisam dobila.

Zato mi, kao brucošu, Aleksandar Vučo u ulozi generalnog sekretara Saveza književnika Jugoslavije, daje čagu sa pečatom ko vrata. Pomoću nje ću dobiti i našu i francusku vizu, sestri na voz i posle dvadeset četiri sata drmusanja u trećoj klasi stići u Pariz, svoje prvo inostranstvo. Sa novcem koji sam zaradila pisanjem! Dok mama gundā kako nam treba novi kauč, a ne da se pare troše uludo.

O dve sedmice provedene na pariskim trgovima i ulicama i naročito po muzejima i katedralama tokom kojih jedem isključivo baget – kupujem svež svakog jutra – i Gavrilovićevu salamu koju sam donela iz Beograda, celu. A kada me neko od onih kojima sam iz Juge donela pisma, poklone ili pare pozove u bistro i gostoljubivo upita šta ću da popijem, uvek tražim hladno mleko. L le froa, sil vu ple! Ruo, Kle i Šagal postaju moji miljenici, a Jonesko čije *Stolice* gledam u teatru *Huchette* gde se igra, kažu, godinama, čini mi se umnijim od Šekspira.

Čuvam ulaznice u muzeje, karte za metro, reklame, prednju stranu kutija šibica, mala palidrvca od voštane hartije, ho-

telski račun, voznu kartu i druga svedočanstva svoga boravka ovde i posle, u posebnoj, za to određenoj svesci, od njih pravam kolaže.

A Sena me razočarala, mala i nikakva, a kad o njoj čitaš u romanima i pesmama i veća je i lepša.

Prva izložba Medijale, u Grafičkom kolektivu. Olja već slika sebe, što će raditi do kraja života.

Vladan Radovanović izlaže, mislim u Domu omladine, pipazone, skulpture koje se doživljavaju dodirom. Pamtim šoljice za kafu postavljene krznom.

Posle mature moj dečko i ja teglimo moje školske knjige i sveske u zembiljima, autobusom, do podnožja Avale pa onda pešice, uzbrdo, sve do pod sam vrh, gde ih, na skrovi-tom proplanku u blizini Neznanog junaka, ritualno spaljujemo. Knjige i sveske dugo gore, a mi se, fašistoidni piromani, radujemo.

Lorens Olivije i Vivijan Li gostuju u Beogradu, gledam ih u Narodnom pozorištu, na matineu. Posle predstave prelaze ulicu na semaforu ispred Narodnog – ona sva krhka, sićušna, u baletankama i sa lepršavom suknjom sa žiponom, i on visok i lep, a oboje kao da se ni ne trude da prikriju koliko su ispunjeni svojom veličinom i svetskom slavom.

Klub mladih pisaca u Domu omladine na Obilićevom ven-cu. Tu sam odlazila godinama, kao gimnazijalka. Među članovi-ma su bili i Ranko Radović, budući arhitekta, pričljiv, ener-gičan, veseo, iz one gimnazije na dnu Francuske ulice koja se danas zove Prva, u plavoj košulji i drap džemperu koji su mu divno stajali. Otišla sam pre koju deceniju na jedno od njego-vih čuvenih predavanja iz istorije arhitekture koja je u serijama držao na Kolarcu: velika sala je bila puna zadivljene publike. Sociolog Trivo Inđić, današnji savetnik Predsednika Republike, Miodrag Racković, budući pisac značajnih romana, Ilija Marinković, istaknuti novinar, Ognjen Lakićević, dugogodišnji funk-cioner Udruženja izdavača Jugoslavije, antologijski pesnici a moji školski drugovi Dragan Kolundžija i Mića Danojlić, koga ću venčati sa njegovom drugom suprugom, Sanjom Grahek, sada profesorkom romanistike, negde u Hrvatskoj. Njegovu prvu ženu, Jelenu Stakić, visoku, vitku, smrtno ozbiljnu, a svu bebastu, gimnazijalku, upoznajem u jedno prolećno veće u uli-ci Carice Milice. Mića je drži za ruku i sav srećan kaže “ovo je moja devojka”. Sa Jelenom, sada uglednom prevodilicom, se družim i danas, evo duže od pola veka, a sa Mićom sam se po-

svađala, zbog Miloševića. Za kojeg je moja ćerka umela da kaže: – Ti ga toliko mrziš, kao da ti je lični neprijatelj.

Pa je ispalo kako je prijatelj moga neprijatelja i moj neprijatelj.

Bilo je tu još budućih, što bi se danas nakaradno reklo “selebritis”, ali je ondašnji naš “selebriti”, naš predsednik Kluba, svima nama glavni, bio Petar J. Vasić, zvani Vaske... Kome se potpuno zameo trag! Nekoliko puta sam pokušavala da ga pronađem, bezuspešno.

Na moje pitanje da li se seća Kluba i njegovih članova, evropski slavan etnolog dr. Ivan Čolović mi odgovara mejlom:

“Sećam se, nego šta. Tada sam bio pesnik, a to se ne zaboravlja. /.../ Sećam se Bože Đurovića i njegove pesme koja je počinjala ovako: ‘Odrastao sam u kolebi šindrom oblepljenoj i ne stidim se što sam u njoj rođen’, a završavala se sizifovskim zaključkom: ‘I pad se sa njim peo’. Ta me je oborila s nogu. Mislio sam: jebi ga, nikad neću napisati tako moćne stihove. /.../ Na sastanke Kluba koji su uglavnom bili čitanje pesama, dolazio je i Brana Crnčević. Mihajlo Blečić je bio jedini kritičar među pesnicima.

Tada je Dom omladine izdavao list *15 dana zajedno*, gde su objavljene moje pesme i fotografija, jedina koju sam tada imao – iz lične karte, koju sam upravo ‘izvadio’.

Pozdrav, expoeta Ivan”

Odlasci na generalne probe u pozorišta, sve je kao što će biti sutra na premijeri, samo što je sala skoro prazna i ne plaćaš ulaznicu.

Mira Stupica kao Petrunjela i Jozo Laurenčić kao Pomet, prvo u Jugodrpju, pa na balkonu iznad Gundulićeve poljane i na samom pločniku od belog uglačanog kamena, pod zvezdama.

Prvi Bitef za koji kupujem komplet ulaznica i posle mnogi sve do danas.

Kinoteka, Ajzenštajn, *Ivan Grozni*, *Krstarica Potemkin*, *Plavi anđeo*...

Bal na vodi! Onaj sa Ester Vilijams! I *Nijagara* sa Merilin Monro u crvenoj tesnoj haljini... A *Ajvanho* sa Elizabet Tejlor i njenim strukićem kao u osice?!

Proces Franca Kafke, prvo izdanje na srpskom (tada i hrvatskom) 1953. godine! Dobila sam ga 1955. kao poklon za

šesnaesti rođendan od Snežane, kako piše u posveti... Ne mogu da se setim koja je to Snežana bila, ali mora biti da su joj roditelji imali velike plate, jer kupiti nekome knjigu predstavljalo je u ta oskudna vremena pravo rasipništvo: mi smo jedni drugima poklanjali polovne knjige, pernice ili samo novu grafitnu olovku... Hemijske, naravno, još nisu bile izmišljene, te su se pismeni zadaci pisali penkalom koje se punilo mastilom iz flašice i umelo je često da procuri. A pili smo "vino" od kupina i jeli sendviče sa salamom, barenim jajima i kiselim krastavčićima, na tim rođendanskim žurkama koje svejedno pamtimo kao urnebesne.

A možda je, sad mi pada na pamet, toj Snežani *Proces* bio dosadan, pa mi ga je zato poklonila?!

Bezistan, tek napravljen, uglancan, šljašti, i voda teče iz ruke one velike gole bronzane žene... Tu oko podneva sede pisci. Rade Konstantinović, visok, visoko uzdignute glave, otmen i lep, vodi na povocu dva blistava mlada irska setera... I Bora Radović je lep, upravo je igrao u nekom filmu, kažu, a kažu i da gasi pikavce devojkama na čelu, u šta ni danas ne verujem. Branko Miljković nije lep, uvek pogužvan, masne kose i lica, ali poštovan zbog dela i zbog pameti. Vodi me u *Moskvu* na maline sa šlagom, a tamo u uglu sedi elegantna savršeno doterana plavuša. – Je l' znaš šta je po zanimanju? – Ne. – Prostitutka... Ja zaprepašćena, otkud mi da imamo prostitutke i to još u podne?!

Otvara se Atelje 212, u zgradi *Borbe*, ima 212 stolica, uzbudljiv repertoar, ništa što se daje u Ateljeu ne sme se propustiti... Vlada Stojiljković je samoinicijativno napravio ilustracije mojih pesama, tušem, na papiru A-4 formata, donosi mi ih, kojom se prilikom i upoznajemo, predlaže da pesme i crteže izložimo u Ateljeu, idemo kod Mire Trailović, ona prihvata, a danas jedini dokument koji imam o toj izložbi predstavlja fotografija Mire, Vlade i mene, naslonjenih na neku ogradicu...

U tom će prostoru biti održano suđenje *Antologiji srpske poezije* Zorana Mišića, u prepunoj sali. Sedela sam na čošku nekog stola u dnu i upamtila samo kako je rečit i duhovit bio Borislav Mihajlović Mihiz. Nije baš da je držao banku, ali sve je iz njega prštalo.

Plavokosi, plavooki, vitki, urbani Boba Selenić jednom mi je u tom Ateljeu posle predstave pridržao kaput, pa sam, sećam se, to pamtila mesecima. Da bih ga docnije često srećala sa njegovom Merimom koju smo zvali Meca u domo-

vima zajedničkih prijatelja i našim... Takođe, spremno mi je pomogao da od Kulturno-prosvetne zajednice ili nečeg sličnog dobijem treći kredit kada sam kupovala ovaj stan u kome živim ne mogući, nemajući živce ni laktove da se ponižavam na golgoti uz i niz stambene liste po kojima se dobijao državni, za džabe.

Nikada ti, dragi Bobo, to neću zaboraviti!

A sa dvadeset sedam godina pomišljam da se ubijem, zato što ne vidim zašto bih dalje živela kad sam već tako stara.



DNEVNIK

Šeki Radončić





Šeki Radončić

Dnevnik

24. maj 2010.

Prvi put u životu vodim dnevnik. Lijenost, nelagoda od svakodnevnog svodenja računa, strah od sebe ili drugih... jednostavno su me odbijali od takve nakane. Na prijedlog gospođe Vojke Smiljanić-Đikić, baš na moj 53. rođendan, započinjem tu avanturu. Na vrijeme, što bi rekli Crnogorci.

25. maj

Na poziv Medijske organizacije jugoistočne i centralne Evrope SEEMO iz Beča, u Budvi prisustvujem međunarodnoj konferenciji "Dani istraživačkog novinarstva". Poziv nijesam mogao odbiti: tri dana boravka na suncem okupanom crnogorskom primorju prijaće mojim kostima; na skupu će biti prikazan *Karneval*, a srest ću stare i upoznati nove prijatelje.

26. maj

Prava grupna psiho-terapija: slušam ispovijesti i žalopojke novinara istraživača iz Njemačke, Rusije, Ruande, Austrije, Hrvatske, Srbije... Bogami, niđe nije lako. Diktatori, korumpirani političari i mafija znaju svoj posao. Rekao sam:

– Crna Gora je država gdje vlasnike dnevnih novina ubijaju, predsjednika Akademije nauka i umjetnosti tuku metalnim šipkama, direktore nezavisnih dnevnih novina lemaju bejzbolkama, gdje sude novinarima i medijima... Ovdje, a i mnogo šire, važi geslo: *Dobar novinar-istraživač je samo mrtav novinar.*

Organizator uveče prikazuje *Karneval*, dugometražni dokumentarni film o zločinačkom hapšenju i deportovanju bosansko-hercegovačkih izbjeglica iz Crne Gore, rađen po mojoj knjizi *Kobna sloboda*. Bože dragi, ovaj film sam u ovakvim i sličnim prigodama odgledao sto puta, ali i dalje ne mogu ostati ravnodušan: uvijek se potrem nad zlom koje su crnogorski policajci počinili nad bosanskim izbjeglicama. U smrt su poslali najmanje 86 Bošnjaka obilježenih svojim imenom. Nakon projekcije, prilaze mi kolege. I oni su potrešeni. Koleginica iz

Bukurešta, Marina Konstantinou, pita da li bih mogao održati predavanje o istraživačkom novinarstvu na državnom bukureštanskom fakultetu žurnalistike, gdje ona predaje. Traži saglasnost da u svoja predavanja uvrsti *Kobnu slobodu* i *Karneval...*

Uz rujno crnogorsko, do dva sata iza ponoći ćaskam sa Oliverom Vujovićem, izvršnim direktorom *SEEMO* i Radomirrom Ličinom, urednikom beogradskog dnevnika *Danas*. Oliver predlaže da *SEEMO*, u okviru edicije *Veliki novinari istraživači* objavi i prevede na engleski dopunjeno izdanje *Kobne slobode*. Što ću: to je ponuda koja se ne može odbiti.

27. maj

Nakon doručka, napuštam Budvu. Sa suprugom Elvirom uputio sam se ka Herceg Novom, gradu sunca, palmi i karnevala. Zabrinuta je: ispred zgrade hercegnovske policije, odakle su tokom maja 1992. godine Karadžićevim egzekutorima slali bh. izbjeglice, prvi put ćemo položiti cvijeće. Tačno u 12 sati, sa desetak članova porodica deportovanih, koji su iz Goražda stigli kombijem, i predstavnicama pet nevladinih organizacija, pored stare palme polažemo cvijeće. Majka ubijenog Mirsada Borovca jeca i pita se: Zašto su mi ubili dijete? Stid me: niko od građana Herceg Novog, gdje se nalazio sabirni centar za uhapšene Bosance i Hercegovce, nije prisustvovao tom memorijalnom skupu.

Još jedna velika crnogorska bruka.

* * *

Put do Sarajeva pretvara se u pravu noćnu moru: noga me i dalje užasno boli. Diskushernija. Svakih desetak minuta Elvira zaustavlja auto kako bih protegao nogu. Nema pomoći. Ne djeluje ni injekcija protiv bolova.

1. jun

Ena, moja kćerka, slavi 18. rođendan. Misli da će roditeljska ograničenja pravdana njenim maloljetstvom sada prestati. Grdno se vara. Strogo joj velim da će, pošto mi je jedinica, moju saglasnost za ulazak u brak dobiti kad napuni 40.

“Tad me više niko neće ni htjeti oženiti, pa ću ti, jadan, ostati usidjelica”, uzvraća šeretski Ena.

02. jun

Grom iz vedra neba: moja majka, Zinka, dobila napad slijepog crijeva. U 79. godini. Moj prijatelj, dr. Šefik Bešlić, odlučuje se za hitnu operaciju. Strah me da majka, zbog oboljelog srca i godina, neće preživjeti operaciju. Ili će je odnijeti postoperativne komplikacije. Dok u bolničkom hodniku sa Elvirom čekam ishod, na um mi pada izreka da čovjek postaje star tek kada mu majka umre.

03. jun

Majka je dobro podnijela operaciju. Uz pomoć medicinskih sestara jutros je napravila i nekoliko koraka. Uz majčinski osmi-jeh veli da sam je prevario: dok su je vodili ka operacionoj sali, rekao sam joj da ne brine: ljekari će joj uraditi ultrazvučni pregled stomaka... Nije imala kad da se uplaši: odmah su je uspavali i operisali.

04. jun

Čudo: majku smo danas izveli iz bolnice. Osjeća se odlično, pomalo hoda po kući. Dok je gledam prisjećam se kako su moj sin Dino i kćerka Ena teško podnijeli operacije slijepog crijeva. U bolnici su ležali po sedam dana, a oporavak im je trajao skoro dva mjeseca.

“Bravo, nano, ti si prava devojka. Dva dana nakon operacije si izašla iz bolnice. Dino i Ena su u odnosu na tebe dvije babe”, sokolim majku.

05. jun

Danas ja ležim na operacionom stolu plastičnog hirurga, dr. Zlatka Berberovića. Ubrizgava mi botoks. Nije da ne boli. Ustvari, sam čin ubrizgavanja botoksa više je neprijatan nego bolan, ali dok doktor rutinski zabija iglu između mojih obrva snažno grčim vilice. Tokom sljedećih nekoliko mjeseci u tom predjelu neću imati duboke bore i neću moći da se mrštim. Izgledaću opušten kao Buda.

Ako je vjerovati doktorima, u sljedećih nekoliko mjeseci neću imati ni napade migrene, što je glavni razlog botoksovanja. Sa migrenama se nosim još od srednje škole. Naučnici su u međuvremenu, veli dr. Berberović, sasvim slučajno utvrdili da nakon plastičnih operacija čela kod većine pacijenta nestaju napadi migrene. Povezuju to sa dva nerva iznad obrva koji, kad se oslobode pritiska čeonih mišića, više ne izazivaju migreno-

zne napade. Botoks je samo proba: ukoliko se njime zaustave napadi migrene, idem na operaciju čela. Tako ću se, možda, osloboditi užasnih glavobolja.

A sve sam probao da ih zaustavim. Pio razne lijekove, Kinezi su mi radili akupunkturu, sprovodio sam masaže, vodio računa o ishrani, te izbjegavao sir, čokoladu, suvomesnate proizvode... Pomogao mi je samo stari Abdulah hodža: osam godina nijesam imao migrenu. Čudna priča. Abdulah Hodžić je iz Sarajeva izbjegao u Plav, gdje imam vikendicu. Uoči agresije na BiH, kao učesnik NOR-a i prekaljeni borac, Abdulah hodža je držao vojnu obuku sestricima kako se repetira pištolj, i da se cijev pištolja obavezno okrene ka zemlji. I upucao sebe u nogu. Tako je Abdulah hodža vjerovatno postao prva žrtva agresije na BiH. Onda ga je, na moju veliku sreću, porodica prebacila u Plav kod njegove sestre. Tamo se brzo proćulo kako hodža uspješno liječi glavobolju i miri posvađane supružnike. I ja sam, mada stari skeptik, otišao k njemu: muka te na sve načera.

Iako je imao više od osamdeset godina, bio je bistar kao kakav mladić. Pratio je političku situaciju, predviđao neizbježni rat i klanicu u Bosni, čak je čitao i moje tekstove u *Monitoru*. Pitao je šta me muči, kako mi se majka zove. Sve je bilježio polako, kao da je njegovo sve vrijeme ovog svijeta... Rekao mi je da sjednem na pod, pored starog mindera na kojem je sjedio. Stavio mi je lijevu ruku na glavu. U drugoj ruci je držao Kur'an. Počeo je da uči. Nakon nekih pet minuta, taman kad sam pomislio da je sve ovo samo gubljenje vremena, osjetio sam čudnu studen u nogama. Imao sam osjećaj da gazim u sve dublju vodu. Hladnoća se polako dizala prema stomaku i prsima. Osjetio sam strašnu bol u grudima. Iako je trajalo nekoliko sekundi učinila mi se čitava vječnost. Oblio me hladan znoj. Nesnosna bol se prenijela u glavu. Imao sam osjećaj da će eksplodirati. Potom me zaslijepila neka jaka svjetlost. Izgubio sam svijest...

Ležao sam na podu. Hodža me polivao vodom i dozivao sestru da mu pomogne. Zašećerila je vodu, podigla mi glavu i napojila. Nijesam osjećao bol, nijesam osjećao mučninu, ali nijesam mogao ni da ustanem. Smetala mi je košulja natopljena znojem...

Nakon nekoliko minuta sam se oporavio i uputio ka kući preko puta, gdje živi moja sestra. Kada me je ugledala, zakukala je. Tražio sam da mi izmjeri pritisak. Bio sam ubijeden da me strefio srčani ili moždani udar. No, pritisak je bio odličan, kao u pilota.

Narednog dana otišao sam kod hodže. Dok su mu staračke ruke podrhtavale, s unutrašnje strane staklene činije, zelenim mastilom je nešto pisao na arapskom. Kad je završio, u činiju je sipao malo vode. Vještim talasanjem vode sprao je zapis sa zidova činije i tu sada već zelenu vodu usuo u flašu. Rekao je da pijem tu vodu izjutra i naveče, sedam dana. Dao mi je i već pripremljen zapis koji ću tri mjeseca nositi ispod desne miške, a potom oko vrata. Hodža me upozorio: ako neko prođe između tebe i ovog zapisa – prestaće njegovo dejstvo. Tako je i bilo: osam godina nijesam imao napad migrene. Onda sam doživio udes: zadobio sam tešku trzajnu povredu vrata. Stavili su me u gips, od pojasa do vrha glave. Bio sam ko teletabis: samo ruke i lice nisu bili okovani gipsom. Dok su mi spašavali život, ljekari su skinuli zapis sa mog vrata. Tako je prestalo njegovo dejstvo. Migrene su se vratile.

Abdulah hodža je u međuvremenu doživio težak moždani udar. Odveli su ga u bolnicu. Teško je govorio, jedna strana tijela mu je bila posve oduzeta. Ljekari su kazali porodici da se spremi na najgore. Hodža je tražio da mu dovedu plavskog imama, Sinana Latića. Rekao mu je šta treba da mu prouči, koje zapise da napiše na staklenoj činiji i pomiješa ih sa vodom, te da mu to donese. Narednog dana Abdulah hodža je ustao iz postelje i otišao kući. Kada je to čudo vidjela njegova snaha Zineta Šabović, ljekar u Domu zdravlja u Plavu, bogobojažljivo je rekla: “Allahu dragi, došlo mi je da pocijepam diplomu”.

Tri godine kasnije, Abdulah hodža je umro: otkazali mu bubrezi. Za to nije imao adekvatnu medicinu. Ne daje Bog sve.

11. jun

Počelo svjetsko prvenstvo u fudbalu. Svečano otvaranje na supermodernom stadionu *Soker siti* u Johaneshburgu, praćeno nenošljivom bukom vuvuzela, uvod je u fudbalski rat čiji će se pobjednik znati za mjesec dana. Pošto navijam za slabije, a oni češće gube, unaprijed znam da ću se više nervirati. S obzirom na to da fudbal potpomaže oslobađanju primitivnih emocija, mislim da ću se i ja, burnim navijanjem u svom dnevnom boravku, osloboditi makar jednog dijela potisnutih agresivnih impulsa.

15. jun

Obradovao me telefonski poziv mog prijatelja Andreja Nikolaidisa. Dugo smo razgovarali o našem *Monitoru*, gdje je nedavno i on pisao, o predsjedniku crnogorskog parlamenta,

Ranku Krivokapiću, koga Andrej profesionalno savjetuje, o zajedničkom prijatelju Marku Vešoviću... Andrej me obradovao viješću da je u izdanju crnogorske *Plime* izašla knjiga *Vrijeme izmiče – savremeno bosanskohercegovačko pripovijedanje*, gdje sam i ja zastupljen. U lijepom sam društvu: Marko Vešović, Esad Bajtal, Mario Hainal, Jasna Šamić, Ahmed Burić, Selvedin Avdić, Faruk Šehić, Emir Imamović Pirke. Pitam Andreja kako se moja priča “Pobijeni su za desetak minuta” drži među ostalim. Veli: “Odlično”.

Super. Molim ga da mi pošalje primjerak knjige. Ne ulazi se svaki dan u antologije.

19. jun

U *Mediacentru* držim predavanje o istraživačkom novinarstvu. Zahvaljujući agilnoj Bobi Dekić, *Mediacentar* u saradnji sa *Reuters Fondacijom* i *European Journalism Center* iz Holandije organizuje edukativni program za mlade novinare i studente o istraživačkom novinarstvu. Sa zadovoljstvom sam prihvatio da budem trener i mentor u toj školi, kako se to moderno kaže. Polaznici su talentovani, pismeni, ali, čini se, nedovoljno esnafski obučeni, kao da nijesu diplomirali žurnalistiku. Ili sam ja prestrog, možda, i loš profa? Ništa nije bolje ni u Podgorici, gdje u novinarskoj školi *35mm* predajem isti predmet.

22. jun

“Poštovani Šeki,
mislim da smo super surađivali i znam da sam mnogo naučila od Vas. Drago mi je što sam Vas upoznala i imala priliku raditi s Vama. Divno iskustvo. Hvala za sve i lijep pozdrav.

Jelena”

Ovu poruku sam danas dobio na mom *e-mailu*. Uputila mi je Jelena Gugić, polaznica novinarske škole. Radujem se. Nadam se da će se izboriti i postati dobar novinar. Ima sve predušlove za to.

26. jun

Pošto svu noć nijesam oka sklopio od bolova u nozi, jutros sam se uputio kod ortopeda dr. Džemala Pecara. Pregledao me, lupao ortopedskim čekićem, pravio neke manipulacije i dao injekciju. Njegov prijedlog da pođem i napravim magnetnu rezonancu ili CT kičme glatko odbijam. Začudeno pita me: “Zašto?” “Ne smijem, bogami. Nešto će mi naći”, iskren sam.

1. jul

Elvira i ja večeramo sa Tilmanom Andersom, zamjenikom njemačkog ambasadora u Sarajevu i njegovom suprugom Katrin. Pričamo o politici, BiH, Njemačkoj... Tilman i Elvira s oduševljenjem ćaskaju o Africi. To je razgovor ljudi koji imaju zajedničko pamćenje.

Sa Tilmanom sam se upoznao prije dvije godine, u *Media-centru* u Sarajevu, gdje mi je uručena nagrada *SEEMO* za ljudska prava. Nakon svečanosti, kojoj su prisustvovali i brojne diplomate, kurtoazno smo razmijenili nekoliko rečenica i vizit-karte. Kad sam se vratio kući, po običaju sam bacio vizitke na radni sto. Tilmanova je otklizala na sami rub. Elvira je podigla, iznenađeno rekla: "Bože, ovo mora da je moj školski drug iz Kameruna". Pitali smo se kako to da ga nije prepoznala, pošto je i ona bila na svečanosti...

Narednog dana Tilmanu sam poslao *e-mail* i pitao da li je srednju školu završio u Kamerunu i da li je njegov otac tamo bio njemački ambasador. Ekspresno je potvrdio, i pitao zašto. Objasnio sam mu kako je moja supruga Elvira sa njime, u Jandeu, išla u isti razred francuskog koledža, i podsjetio ga da je ona kćerka tadašnjeg ambasadora SFRJ u Kamerunu, Hamdije Fetahovića, koji je bio prijatelj sa njegovim ocem. Jako se obradovao. Zahvaljujući Tilmanu, Elvira je uspostavila kontakt sa većinom svojih prijatelja iz razreda, razasutih širom svijeta: od Grčke, Japana, Maroka do Kostarike.

K'o sva ambasadorska deca.

06. jul

Divan dan: sa prijateljem Edibom Elmazbegovićem sjedim u *Palmi*, kulturnoj sarajevskoj slastičari, čiji sam redovan gost. Ogovaramo oskudno obučenu stariju damu preko puta. Dok se "Šizika" otvoreno ljubaka sa mladićem koji joj, mirne duše, može biti najstariji unuk, jedem *banana-split*. Odjednom prasak i strašan bol u ustima. Uh: puče prednji zub. Panično iz usta izbacujem zub i stavljam na dlan. Novi šok: nije zub, nego slomljeno parče stakla, veličine i oblika zuba jedinice. Žurno ispiram usta, ali krvi nema... Imam izuzetnu sreću: oštro staklo sam zagrizao po horizontali, nisam se posjekao i nisam ga progutao. Obliva me hladan znoj. Razmišljam šta se sve moglo dogoditi da sam progutao komad oštrog stakla, kakve bih bolove trpio u jednjaku, želucu, debelom crijevu...Kako bih umirao lagano i na mukama, a ljekari ne bi znali šta se dešava.

Pozivam konobaricu. Pokazujem joj staklo i tražim da pozove gazdu. Strpljivo čekam, vidim ga kako tamo razgovara sa konobarima, ali gazda ne dolazi. Nestrpljivo ustajem, idem k njemu, i pitam ga otkud staklo u mojem sladoledu. Sliježe ramenima.

“Izvinite, to se moglo dogoditi i mom sinu”, pravda se.

Nekako se suzdržavam... A tako bih mu rado opalio šamarčinu da mu uvo zvoni tri dana. Ostavljam konobarici novac i odlazim bez pozdrava. Sebi dajem riječ da u renomiranu sarajevsku slastičarnu *Palma*, kod stadiona *Želje* na Grbavici, moja noga više kročit neće.

09. jul

U sarajevskom restoranu *Kapućino* razgovaram sa španskim dokumentaristom Hernanom Zinom. Već tri godine, o trošku španske Vlade, Zin snima dokumentarni film o silovanim ženama u ratnim sukobima širom svijeta: Ruanda, Bosna, Čečenija, Hrvatska, Kosovo, Afganistan... Zanimljiv tip. Vrlo konkretno me pita da li bih s njim radio dokumentarni film o zločinima u Višegradu, i da li moje ime može koristiti za aplikaciju kod producenata. Generalno dajem saglasnost, o detaljima ćemo naknadno. Njegova asistentica, Asmira Džigal, već mu je dostavila dokumentarne filmove *Karneval*, *Esma*, *Bjegunci*, na kojima sam radio. Ja mu poklanjam *Kobnu slobodu* na engleskom.

Skeptik sam. Ti strani novinari, dokumenaristi, filmadžije informativno iscrpe domaćine istraživače ratnih zločina, novinare i scenariste, a onda zbogom.

11. jul

I ovog 11. jula, na petnaestogodišnjicu genocida, Srebrenica je grad beskrajne tuge. Uz prigušene jecaje i suze, majke ukopavaju djecu, djeca očeve, žene muževe, sestre braću... Tužno polje 775 kovčega bošnjačkih dječaka i muškaraca, koje su početkom jula 1995. godine ubile srpske vojne i policijske snage, prži vrelo julsko sunce. Iznad većine kovčega stoje samo žene. Sva muška čeljad iz njihovih familija tokom srebreničkog pokolja su pobijena.

Hatidža Mehmedović drhtavim rukama naizmjenično miluje zelenu čoju tri tabuta: sinova Azmira i Almira, i supruga Abdulaha. U trenucima kada njihove tabute spuštaju u mezar, bespomoćno moli da je puste “da još malo budem s njima”.

Nadomak nje golobradi mladić Alen Hasanović, koji je tokom srebreničkog genocid imao sedam mjeseci, spušta u svje-

žu humku zeleni tabut sa ostacima svog oca. Pamtiće ga samo po ovom tužnom činu.

Uvijek me ta rijeka tuge i bola koja, svakog 11. jula, potekne srebreničkom kotlinom, gane do suza. I opet u meni izazove novi bijes: Ratko Mladić, najodgovorniji za ovaj "lokalni" genocid, i dalje uživa punu zaštitu države Srbije. I prije će Srbi odlećeti u kosmos nego Mladić u Hag.

Nažalost, BiH još nije snimila niti jedan značajniji igrani film na temu srebreničkog inferna. A nije do filmadžija: početkom prošle godine Jasmila Žbanić mi je ponudila da zajedno istražimo priču o padu Srebrenice, kako bi o tome snimila film.

"Mislim, što vrijeme više prolazi, ovakav film je potrebniji", piše mi, između ostalog, Jasmila.

Nažalost, zbog prezaletosti oko završetka istraživanja ratnih zločina počinjenih u Crnoj Gori ne mogu prihvatiti ovu ponudu. Jasmili i njenom timu držim palčeve da uspješno ispričaju makar jednu priču iz grada čija je mladost pokopana u Potočarima.

15. jul

– Dobro veče. Je li to stan Marka Vešovića?

– Jeste, Šeki. Ponoć je, pa znam da samo ti zoveš u ovo doba, odgovara Markova supruga Gordana.

Ne uspijevam sa Gordanom razgovor ljudski privesti kraju: Marko, na po priče, ženi otme slušalicu. Tada započinje još jedan naš "mali noćni razgovor". Od uru ili dvije.

To je pravi ritual. Prvo se upitamo za junačko, pa što se radi, pa što se piše, pa što se čita, onda malo pretresamo političko stanje u zemlji i regionu, onda analiziramo da li smo dovoljno disciplinovali naše i narodne neprijatelje: kilibarde i karadžiće, filipoviće, foče, duduk-efendije...

Marko mi uzima muštuluk: njegova kćerka Ivana završila je prvu godinu Konzervatorija u Beču. Odsjek fagot. Ima još jedna radosna vijest:

"Krenulo mi je pisanje pjesama, kao 'pred glavom'. Lako pišem. Već sam napisao tri knjige pjesama od po sto strana. Nataložilo se, moj Šeki, što od iskustva, što silnog čitanja, pisanja, prevođenja...".

"Labudova pjesma", sokolim ga.

Smije se Marko i prisjeća Hamze Hume:

"Pročitacu vam, rekao bi Humo, labudovu pjesmu koju sam napisao juče, prije šesnaest godina. Našta bi se mnogi na-

smijali. Sad znam da ta dosjetka nije bila tek Hamzino tjeranje šege s pjesnikom u sebi koji je ćutao u starosti, već i gola istina: u mojoj duši rat u BiH je počeo juče, prije 18 godina. Jer život protекne dok si rekao...”

Marko, koji je sa Ivanom i Gordanom proveo čitav rat u Sarajevu, žali mi se kako mu, dok šeta gradom, i dalje dobacuju: “Radovane!” Pitam se ko ima srca i duše da Marka poredi sa karačetnikom Karadžićem. Kakav je to um? Kakva je to duševna nakaza?

Pa se onda kao čudimo zašto Sarajevo postaje jednonacionalni grad.

22. jul

Sa ambasadorom BiH u Podgorici, Branimirom Jukićem, večeram u sarajevskoj *Evropi*. Obrazovan i sposoban diplomata. Dobro prati politička zbivanja u čitavom regionu, odlično je obaviješten o političkoj situaciji u Crnoj Gori. Iako mlad, mudrim djelovanjem od nekadašnjeg ljutog neprijatelja pravi iskrenog prijatelja. Stoga me ne čudi što ga crnogorski ministar inostranih poslova, Milan Roćen, smatra velikim prijateljem Crne Gore.

Pokušaće Branimir da, svojim diplomatskim kanalima, izdjestvuje da Crna Gora u Herceg Novom, gdje se nalazio Sabirni centar za uhapšene i deportovane bosanskohercegovačke izbjeglice, podigne spomen obilježje. A ja ću pritiskati medijski. Ako misija uspije, već narednog maja crnogorski predsjednik i njegov kolega iz Predsjedništva BiH zajednički će otkriti spomen obilježje.

Crna Gora to mora učiniti. Što prije, to bolje.

* * *

Tokom večere sa ambasadorom Jukićem, telefonom me poziva crnogorski ambasador u Zagrebu Goran Rakočević. Doći će na *Sarajevo Film Festival* sa mlađanom suprugom, glumicom Jelenom... Volio bi Goran da se vidimo i večeramo. Rado prihvatam poziv: znamo se još iz vremena kada smo bili gotovo golobrađi mladići.

24. jul

Svečanom ceremonijom u Narodnom pozorištu u Sarajevu otvoren je *Sarajevo Film Festival*. Na crvenom tepihu okupile

se brojne filmske zvijezde, razna svita i elita. Doći će i moj omiljeni glumac, oskarovac Morgan Frimen. U znak sjećanja na jednog od najvećih glumaca sa ovih prostora, nedavno preminulog Bekima Fehmijua, *SFF* organizuje i projekciju kulturnog filma *Skupljači perja...*

SFF kod mene budi divne uspomene na 2006. godinu kada smo nakon premijere *Karnevala*, dokumentarnog filma rađenog prema knjizi *Kobna sloboda*, u prepunoj sali Narodnog pozorištu doživjeli prave ovacije. Tu nezaboravnu noć nikada neću zaboraviti, a ni producent filma Boro Kontić, režiser Alen Drljević, snimatelj Mustafa Mustafić, kompozitor Adnan Zilić, montažer Almir Kenović...

Potresna priča koja otkriva veliki zločin i zaboravljene sudbine našla je put do srca publike. Nakon 170 odgledanih filmova, publika je najboljim proglasila *Put za Gvantanamo*, Majkla Vinterbotoma, drugi je bio *Karneval*, treći *Volver*, proslavljenog španskog reditelja Pedra Almodovara...

To je bilo prvi i posljednji put, u ovih 16. godina *SFF-a*, da se jedan dokumentarni film, u konkurenciji sjajnih i visokobudžetnih igranih filmova, našao na listi najbolje ocijenjenih.

SFF je *Karnevalu* širom otvorio vrata velikih svjetskih festivala dokumentarnog filma u Amsterdamu, Roterdamu, Njujorku, Trstu, Tel Avivu, Motovunu... *SFF* je u stvari prozor u svijet za mnoge domaće filmove.

30. jul

Na poziv dr. Rusmina Laličića, predsjednika Gusinja, danas je trebalo da sa Markom Vešovićem putujem za Crnu Goru. Nažalost, Marko ide sam: put podnijeti ne mogu, jer me i dalje boli noga. Marko će u sklopu *Gusinjskog kulturnog ljeta* imati svoje veče. Tamo je na domaćem terenu: prošle godine je proglašen počasnim građaninom Gusinja. Gdje ga ljudi naprosto obožavaju.

Pozdravljam se s Markom i odlazim mom doktoru Pecaru. Dočekuje me sa svojim školskim drugom dr. Murisom Hodžićem. On u Švicarskoj ima ortopedsku kliniku. U Sarajevu Hodžić treba ljekarima da održi neko predavanje. Pregleda me i on. Pita da li sam radio magnet. Ne. Hladno mi saopštava da takva bol može nastupiti od diskushernije, a i karcinoma. Gutam pljuvačku. Uključuju mi nov lijek *Lyrice*. Služi za obnavljanje nerava, najčešće se daje epileptičarima.

Pokušaću, pa šta bude. Bar ima lijep naziv.

10. avgust

Sa porodicom sam se uputio ka jugu crnogorskog primorja. Idemo u Dobre vode, između Bara i Ulcinja. Možda će mi jako sunce, toplo more i ljekoviti pijesak pomoći. Suvozačko sjedište sam pretvorio u ležaj, i uz pomoć nekoliko jastučića raspoređenih ispod moje kičme stižem da umočim prst u more, kako bih se povezao sa čitavim svijetom.

15. avgust

Sa Andrejem Nikolaidisom večeram na Adi Bojani, gdje se rijeka Bojana uliva u Jadransko more. Neopisiva ljepota. Kako je Bog bio milostiv kada je ovim ljudima darivao ovakav krajolik...

Uz sjajno pripremljenu oradu i crnogorsko vino, Andrej i ja opuštено razgovaramo o svemu i svačemu: stanju na crnogorskom dvoru, skorim izborima u BiH, piscima, novinarima. I dalje mu nije jasno kako se Abdulah Sidran mogao pomiriti sa "dželatovim šegrtom" Kusturicom. Viši sud u Podgorici prošle je godine presudio da *Monitor* i Andrej isplate 12.000 eura Kusturici, na ime pretrpljenih duševnih bolova zbog teksta *Dželatov šegrt*. Prisjećamo se kako smo Emir Hadžihafizbegović i ja organizovali prikupljanje novčanih priloga kako bismo vratili duševni mir Emiru Kusturici. Pored brojnih javnih ličnosti, prilog je dala i Tereza Kesovija. Sidran je, pošto nikad nema dovoljno para, akciju podržao moralno, ali javno. No, sada mu to nije zasmetalo da pođe Kusturici pod noge u Drvengrad. Marko Vešović je zbog toga stavio tačku na višedecenijsko prijateljstvo sa Avdom.

Tješim Andreja da nas je pregazilo vrijeme i da nastupaju druga vremena: u ime mira i suživota, sad je moderno da žrtva moli oprost od dželata.

– Izvinjavaćemo im se što su nas granatirali, vidjećeš Andrej.

18. avgust

Vraćamo se s mora. Nijesmo zadovoljni: djeca i Elvira su zaradili virus, pa su više болоvali nego se kupali. Ja se s mora vraćam bjelji no što sam otišao. Što je logično: sa prijateljima sam bio po kafanama i restoranima, pa me sunce nije mnogo gledalo.

26. avgust

Sarajevska televizija *TV1* prikazuje dokumentarni fim *Monstrum s Grbavice* o zločincu Batku Vlahoviću. Kolegi iz *Monitora*, Peđi Komneniću, pomagao sam oko snimanja tog filma tako što sam

našao adekvatne sagovornike: silovane žene koje su svjedočile o Batkovim zločinima, majke ubijene djece, istražitelje koji su pronalazili Vlahovićeve masovne grobnice... U filmu i ja govorim o tom zlikovcu, njegovim zaštitnicima i zločinima.

Nakon prikazivanja filma, negdje iza ponoći, poziva me nekoliko bliskih prijatelja. Među njima i Nataša Čengiđ, čijeg je sina Gorana Batko zaklao. Zahvaljuje, jedna žena, na svemu. Potom me, na moje veliko iznenađenje, poziva reis Mustafa Cerić. Uzbudjenim glasom veli:

"Tebi, dragi Šeki, svaka čast. I hvala na svemu. Ali, ovi tvoji Crnogorci su, brate, veliki zločinci. Ovo je strašno."

"Jesu", priznajem. Precizirajući:

"Milošević, Karadžić, Arkan, Šljivančanin, Batko... sve su to, nažalost, Crnogorci. Nema na kugli zemaljskoj manje kvadrature sa više zločinaca", rekoš postiđeno.

Odlazim na počinađ, ali san ne dolazi. Zločinac Batko ni meni ne da da zaspim.

Simon Vizental je podučavao: "Učinimo sve da zločinci mirno ne spavaju". Nešto ne valja: sad zločinci spavaju snom pravednika, a istraživači ratnih zločina se prevrću kao ćevapi.

28. avgust

Jutros na *Facebooku* zatičem sljedeću poruku:

"Gospodine Radončiću,

pišem vam zbog filma koji sam gledala na *B92* o zločincu Batku. Videla sam da se bavite istraživanjem zločina koji je on izvršio nad Vašim narodom... Sramota me je, izvinite molim Vas, toliku sramotu osećam dok slušam sve ove žene koje je silovao, da Vam ne mogu to opisati. Izvinite što Vam pišem, ali imam neopisivu potrebu bar da vam se iskreno i od srca izvinem.

Nadam se da ima Boga i pravde!

Lidija Ele".

Nijesam znao da je film prikazao i beogradski *B92*. Zahvaljujem Lidiji, dodajući da moje istraživanje ratnih zločina nije povezano samo sa "mojim narodom", već sa zločinima počinjenim nad svim narodima.

2. septembar

Evo me u fojnićkom *Reumalu*. Dr. Semiha Hodžić treba da izvrši elektromiografiju, tj. da ispita električnu provodljivost u mojim mišićima. Traži od mene da sjednem na terapijski sto. Ništa ne upućuje na iskustvo koje nikad neću zaboraviti. Uzi-

ma iglu dužine 5-6 centimetara i pita da li se plašim. Gotovo uvrijeđen odgovaram: "Ma ne". Āe da lijepa doktorka pomisli da se jedan Šeki Radončić boji igle.

Doktorka jednom rukom prihvata moju šaku, a drugom, u mišić između palca i kažiprsta, zabija iglu. I to svom dužinom. Stišćem zube, a ona na iglu kači neke žice. Uz to, traži da naprežem ubodeni mišić dok na ekranu očitava rezultat. Slijedi ubod u mišić iznad šake, pa druga ruka, pa ubod u mišić iznad koljena i u predjelu tabana, pa druga noga, pa drugi taban... Tu tek boli, majčin sine. Evo me kao vudu lutkica.

Crni Šeki, što ne spasi sebe i na vrijeme ne reče da se strašno bojiš igle, da padaš u nesvijest čim je vidiš. Ovako pogibe bez puške, čovječe.

Dok mi doktorka saopštava da moj rezultat nije dobar, ali ni toliko loš kako se na prvi pogled moglo pomisliti, ja se kao prebijeni mačak vučem po onoj ordinaciji i hvatam se kvake.

* * *

Na izlazu iz *Reumala* srijećem kolegu i prijatelja Emira Habula. Mislim da je i on tu zbog problema s kičmom. Jes đavola, nedavno je, veli, imao infarkt. Tu je na rehabilitaciji... Odmah zaboravih na moju vudu-seansu.

13. septembar

Crnogorski mediji javljaju da je u 81. godini umro Radovan Đukanović, otac premijera Mila Đukanovića. Radovan je bio sudija crnogorskog Ustavnog suda u penziji. Pravni fakultet je, što nisam znao, završio u Sarajevu, karijeru sudije započeo u Visokom. Na sahrani nisam bio, ali očevici kažu da je to bila najveća sahrana u novijoj istoriji Crne Gore. Veća čak i od sahrane oca nekadašnjeg šefa crnogorske tajne policije, Boška Bojovića, koju sam, prije nekoliko godina, opisao u knjizi *Iza maske*. Uzeh knjigu da provjerim da li se što promijenilo u crnogorskom čojskom i sojskom mentalitetu.

"Tri sedmice uoči podnošenja ostavke šefu tajne policije, Bošku Bojoviću, umire otac. Na sahrani u Kućima, nadomak Podgorice, okupilo se na hiljade ljudi. Na red za izjavljivanje saučešća čekalo se satima. I pored tako velike gužve neki su se opet vraćali u red da bi po drugi, ili treći put izjavili saučešće šefu crnogorske tajne službe. Htjeli su, ti dobri ljudi, da budu sigurni da će šef UDB-e primijetiti njihovo prisustvo na sahrani svog oca.

A onda je Bojoviću prišao jedan tadašnji visokopozicionirani pripadnik crnogorskog MUP-a da izjavi saučešće. Tokom ljubljena sa tužnim Bojovićem obratio mu se bratskim riječima: 'Boko, molim te nemoj ti više plakati za oca, no ću ja...'

Za razliku od sahrane, na *četredesnici* – na kojoj se po pravoslavnom običaju pored porodice okupljaju i prijatelji – druga slika: niđe nikog, nema prijatelja, samo najuža rodbina. Nije došao ni požrtvovani policajac – rezervni plačko. Razlog: Bojović je u međuvremenu zglajzao."

I na sahrani Radovana Đukanovića, pričaju mi kolege novinari, ista slika: bilo je mnogo dobrih ljudi koji su se u red za saučešće vraćali više puta. Zbog toga su duhoviti Cetinjani, po tradiciji ne baš naklonjeni Đukanoviću, predložili da se tokom saučešća, kao na glasanju, uvede prskanje prstiju sprejom kako isti ljudi ne bi mogli više puta izjavljivati saučešće. Ako bi Milo Đukanović, kako se špekuliše, narednih dana napustio politiku, uvjeren sam da bi se ista slika, kao na *četredesnici* oca šefa tajne policije, ponovila i u premijerovom slučaju.

Naravno, to nema veze sa časnim pokojnicima, već sa živim Crnogorcima.

16. septembar

"Dobro veče, Vešovići..."

Marko mi veli da se sprema za književno veče u Gračanici i da se, dok šeta Sarajevom, drži poznatog područja:

– Ošišao sam se kratko, na dva centa. Ne znam hoće li i dalje dobacivati 'Karadžiću!' To su neki dripci, mladi, mislim da nisu ni čuli za mene, objašnjava Marko.

Podsjećam ga da su sarajevskoj kotlini dobacivali i nobelovcima. Andriću su, dopunjuje me Marko, dobacivali: "Pisac, napiše li se šta?". To je ružna strana Sarajeva koju ja znam od 1963. To se nije pomjerilo ovih 47 godina...

17. septembar

Tužno jutro: moli me Dario Novalić, urednik sarajevskog *Starta* da provjerim da li je Esmā Palić, o čijoj sam potrazi za nestalim suprugom zajedno sa Alenom Drljevićem snimio dokumentarni film, doživjela težak srčani udar. Darijova kćerka ide u isti razred sa Esminom, pa su djeca nešto načula. Zovem prijatelja i šefa *Centra za srce*, prof. dr Mirsada Kacilu, da se raspitam. Veli da su joj jutros ugradili dva stenta i da će, na sreću, sve biti u redu.

Jutros se operisala i Jasenka Perović, koja je sudjelovala u *Karnevalu*. Njoj su, tokom deportovanja bh. izbjeglica, crnogorski policajci u smrt poslali brata Alenka. Dr. Šike Bešlić je operisao Jasenku. Objašnjava mi da su joj uklonili čvoriće iz dojke i da se, na sreću, ne radi o malignitetu.

Ipak, sretan dan: kako je moglo biti, dobro su prošle. Želim im brz oporavak.

30. septembar

Na poziv urednika Zvonka Marića, gostujem u trećem Dnevniku TVSA. Tema: svjedočenje bivšeg crnogorskog predsjednika Momira Bulatovića pred podgoričkim sudom na suđenju optuženim policijskim funkcionerima za ratni zločin deportovanje bh. izbjeglica. Bulatović je u Podgorici izjavio da za smrt 86 deportovanih Bosanaca i Hercegovaca nisu krivi crnogorski državni organi.

“Poklanjam se sjenima svih nevinih žrtava, iako sam uvjeren da ih zla sudbina nije zadesila krivicom državnih organa Crne Gore, već opštim okolnostima koje su vladale u tom trenutku”, kazao je Bulatović.

“Masno laže Bulatović Momir”, rekoh, između ostalog, na TV. Te ljude je hapsila crnogorska policija, koja jeste državni organ Crne Gore.

Ne čudi što Bulatović izigrava Majku Terezu. U vrijeme deportacija on je u Crnoj Gori bio što i Slobodan Milošević u Srbiji: apsolutni gospodar života i smrti. A to što Bulatović, po komandnoj odgovornosti, ne odgovara za “zlu sudbinu” nevinih ljudi i “opšte okolnosti koje su vladale u tom trenutku”, isključivo može da zahvali Karli Del Ponte. Gospođa nije bila zainteresovana da ovaj ratni zločin procesuiru u Hagu, iako joj je materijal blagovremeno dostavljen.

Šeki lično uručio.

07. oktobar

Nobelovu nagradu za književnost dobio peruanski književnik Mario Vargas Ljosa. Eto, nakon brojnih kandidatura i tridesetogodišnjeg čekanja Ljosa je, konačno, postao nobelovac.

Sredinom juna 1995. godine, na poziv beogradskog *Media centra* i čuvene londonske organizacije protiv cenzure *Article 19*, boravio sam u Beogradu na dvodnevnom skupu. Tema: “Mediji u ratu”. Razlog: nekoliko dana ranije, Osnovni sud u Podgorici osudio me na dva mjeseca zatvora, uslovno na godinu, jer sam u svom tekstu u *Monitoru* blagovremeno opisao kako su

crnogorski rezervisti predvođeni generalima JNA, Pavlom Strugarom i njegovim zamjenikom Radomirom Damjanovićem, rušili i pljačkali Dubrovnik.

Nije mi se tih dana išlo u “osinjak”, ali kada mi je Hari Štajner, direktor beogradskog *Medija centra*, rekao da će skupu prisustvovati Mario Vargas Ljosa, te da ću pored njega i Marka Tompsona, koji će promovisati svoju knjigu *Proizvodnja rata*, i ja biti jedan od govornika, zaboravio sam na sve opasnosti.

Tokom jutarnje debate profesor Rejmond Lou iz Instituta za slobodu izražavanja u Južnoj Africi govorio je o putevima pomirenja bijele i crne zajednice nakon propasti režima aparthejda. Ja sam govorio o tome kako su tadašnja JNA i crnogorski rezervisti bratski rušili i pljačkali Dubrovnik, kako su na *Monitor* bacali bombe, o institucionalnim i vaninstitucionalnim suđenjima novinarima... Institucionalno suđenje je, naglasio sam, kada vlast osudi nepodobne novinare u sudskom procesu, makar on bio i neregularan. Kao mene na primjer. I te kazne su po pravilu, ma kako to na prvi pogled izgledalo paradoksalno, humanije od vaninstitucionalnih. One su mnogo brutalnije. Kao primjer naveo sam ubistvo beogradske novinarke Dade Vujasinović. Nesrećnoj Dadi je vaninstitucionalno presudio Miloševićev uži kabinet smrti. Smaknuće je izvršeno tako što je inscenirano Dadino samoubistvo lovačkom puškom. Likvidirana je zbog istraživačkih tekstova o ratnoj mafiji. Vrijeme je potvrdilo koliko sam bio u pravu: petnaest godina kasnije, novi balistički nalazi isključili su mogućnost da je Dada izvršila samoubistvo, pa je Tužilaštvo naložilo beogradskoj policiji da prikupi nove dokaze o njenom ubistvu.

Na skupu sam podsjetio, takođe, kako je 20. januara te 1995. godine, oko 21 sat, “vaninstitucionalno” pucano na moju majku i suprugu. Hitac nepoznatog napadača proletio je tik iznad njihovih glava. Znao sam: bio je to samo hitac opomene. Miloševićevi majstori za smaknuće, kao od šale, pogode šibicu na sto metara, a kamoli da ne pogode dvije žene sa dva-desetak metara. Uostalom, ni municije im nikad nije falilo.

Nakon mog izlaganja uslijedila je pauza. U više nego skućenom foajeu *Kulturnog centra*, gdje ni igla nije mogla pasti, našao sam se u krugu diplomata, novinara, boraca za ljudska prava. Zanimali su ih detalji presude, pucnjave, reagovanja...

Taman sam se fino raspričao kada me za ruku povukao moj prijatelj, Zoran Ljumović, predsjednik poslaničkog kluba antiratnog *Liberalnog saveza* u crnogorskom parlamentu.

– Šeki, hoće da se sa tobom upozna Ljosa, veli mi Ljuma.

Kažem mu da malo sačeka, i nastavljam razgovor sa, koliko se mogu sjetiti, otpravnikom poslova Ambasade Velike Britanije u Beogradu. Nakon par sekundi, opet me Ljuma vuče za rukav. Ovog puta mnogo glasnije veli: “Šeki, čovječe, hoće sa tobom da se upozna Ljosa”.

Trgao sam se. Slavni pisac, Mario Vargas Ljosa, čeka da se upoznamo. Propadah u zemlju. Ekspresno sam se izvinio i izrazio veliku čast što ga mogu lično upoznati. Interesovao se za moj slučaj, raspitivao se da li planiram da napustim zemlju, pitao kako može pomoći, da li da inicira da se sa ovog skupa izda protestno saopštenje... Svojom mirnoćom Ljosa je raspršio moje predrasude o temperamentnim i pričljivim Latinoamerikancima. Oduševio me jednostavnošću i skromnošću, kakvu, valjda, posjeduju ljudi svjesni svoje veličine.

Tokom zajedničkog ručka Ljosa je ispričao, između ostalog, kako se i sam bavio novinarstvom. Radio je za *Frans pres* i francusku nacionalnu televiziju. Ipak, mnogo više je slušao, nego što je govorio.

Na završetku skupa, direktorica *Člana 19*, Sandra Koliver, istakla je da osude novinara *Monitora*, Šekija Radončića i Vesne Kostić, novinarkе beogradskog *NIN-a*, na zatvorske kazne zbog kritike funkcionera, “mogu biti početak zabrinjavajuće prakse zaštite moćnih pojedinaca, na štetu slobode štampe”. Sa skupa je upućen i protest podgoričkoj i beogradskoj vlasti. Ubijeden sam da je do ovog došlo i zaslugom velikog pisca.

Drago mi je da se Ljosinog dolaska u Beograd sjetio i Hari Štajner. U svom tekstu, povodom objave da je slavni Peruanac dobio Nobelovu nagradu za književnost, Štajner u “maloj dopuni biografije nobelovca”, konstatuje:

“Razumljivo je, dakle, da takvoj ličnosti, pa kada još dobije i Nobela, mediji posvete mnogo pažnje. Ali zašto ovde niko – bar koliko sam boraveći van Beograda zapazio – ne pominje da je pre petnaest godina nobelovac Mario Vargas Ljosa boravio u našem glavnom gradu?! Evo, zato, male dopune inače prilično opširnim njegovim biografijama.

Beogradski *Medija centar* je oduvek održavao veze i saradio sa mnogim sličnim svetskim vladinim i nevladinim organizacijama. Jedna od takvih bila je i *Član 19 (Article 19)* iz Londona. To je specifična organizacija koja se bavi promocijom i odbranom slobode izražavanja i slobode medija širom sveta... Kada je 1994. godine ova organizacija objavila knjigu Marka

Tompsona *Proizvodnja rata–mediji u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini*, *Medija centar* je tražio i dobio pravo da knjigu objavi u Beogradu. Prijateljima iz *Člana 19* predložili smo da na promociju knjige dovedu i neku svetski poznatu ličnost koja podržava njihov rad. I – zajedno sa autorom knjige i direktorom *Člana 19*, došao je Mario Vargas Ljosa.

To možda i ne bi bilo neuobičajeno da se nije radilo o Jugoslaviji 1995. godine, zemlji kojom je vladao Slobodan Milošević. O tom vremenu, za neupućene, samo ovaj podatak – niko nije mogao, odnosno smeo da nam da prostoriju za promociju. Zahvaljujući ličnom prijateljstvu (pomalo i hrabrosti), Branko Gligorić, upravo smenjeni direktor *Doma omladine*, ustupio je svoj kafić u foajeu *Kulturnog centra*.

Ne znam koliko je ljudi uspelo da uđe u mali, skućeni prostor na *Trgu republike*, znam samo da je bila neopisiva gužva, da smo se svi gadno preznojavali... Ljosa je, naravno, bio glavna zvezda na promociji... Za celu “koloniju” nezavisnih medija i novinara, pogotovo za organizatore (*Medija centar* u saradnji sa *Radijem B92*), bio je to pravi praznik. I – podsticaj”, bilježi Štajner.

U kasnim večernjim satima odlazim na počinak. S čudnom dilemom: da li se peruanski literarni čarobnjak danas uopšte sjeća Šekija, Štajnera i beogradskog skupa?



DIJALOG

Ljubica Arsić
Jelena Lengold





Ljubica Arsić i Jelena Lengold*

PATNJA JE NAJVEĆI TABU

Ljubica: Kad smo se nas dve upoznale, bila si pesnikinja, a onda je došlo do preokreta. Počela si da pišeš priče. Kako pesnik vidi svet a kako prozni pisac? Pitam te to zato jer ja nikad nisam pisala pesme zato što smatram da je to poseban talenat s kojim se čovek rodi, koji u njemu postoji kao poseban zov, posebna osetljivost.

Jelena: Obično ljudi misle da proza nadrašta pesništvo. Mišlim da je to uvredljivo za pesništvo jer je ono, po mom mišljenju, kruna književnosti. Ja sam i pre poezije, još sa dvadesetak godina, pokušavala da pišem priče ali mi se nisu svidеле. Verovatno je trebalo da prođe neko vreme, da steknem životno iskustvo i sazrim. To je važna razlika između proze i poezije, poeziju možeš da pišeš mlad, kad nemaš iskustva, iz nekog svog biološkog, instinktivnog znanja, i da to bude dobro. S prozom to nije slučaj. Ona traži zrelost. Tako je barem bilo sa mnom. Moje rane priče činile su mi se neutemeljene, likovi bleđi i neuverljivi, ali sam imala u svesti da ću to nekad, u budućnosti, raditi. Tako sam do svoje tridesete pisala pesme i one su bile sav moj svet. Mada sam i tada puno čitala priče, koje su na neki način uticale na moje pesme, koje su postajale sve duže. U stvari, moja knjiga pesama *Sličice iz života kapelmajstora* je na pola puta do proze, sa utvrđenim redosledom pesama, sa poglavljima o kapelmajstoru, čija se sudbina tokom knjige razvija kao u romanu. Bilo je posle toga sasvim prirodno da nastavim s prozom.

Ljubica: Poezija je, dakle, zov mladosti, nešto povezano s nagonskim i afektivnim...

Jelena: Ne verujem da je kod svih tako. Ima ljudi koji pišu poeziju čitavog života. Ali ja sam kasnije u trenucima nekih zanosa, u nekim podignutim emotivnim stanjima, pokušavala da napišem pesmu i zaključila da više ne mogu.

Ljubica: Znači li to da je pisanje pesme spontan čin dok se u prozi primenjuju zanatska znanja koja ima iskusan stvaralac?

Jelena Lengold je jedna od najznačajnijih savremenih srpskih spisateljica. Piše pesme, priče, romane. Njene knjige poezije su: *Raspad botanike* (1982), *Podneblje maka* (1986), *Prolazak anđela* (1989), *Sličice iz života kapelmajstora* (1991). Priče su joj objavljene u knjigama *Pokisli lavovi* (1994), *Lift* (1999), *Vašarski mađioničar* (2008) i *Pretesterši me* (2010).

Zastupljena je u mnogim antologijama, a priče i pesme su joj prevedene na engleski, italijanski, danski, bugarski, ukrajinski, poljski jezik.

Za knjigu pesama *Sličice iz života kapelmajstora* dobila je nagradu "Đura Jakšić". Za zbirku priča *Vašarski mađioničar* dobila nagrade "Biljana Jovanović" i "Žensko pero".

Desetak godina je bila novinarka i urednica u redakciji kulture Radio Beograda. Sada je projekt-kordinator Nansenskolen humanističke akademije iz Lilehamera u Norveškoj. U svojoj trenutnoj profesiji bavi se temama: medijacija, dijalog, međuetnička tolerancija, diskriminacija, pregovaranje, ljudska prava i mimo rešavanje sukoba.

Živi u Beogradu.

Jelena: To zavisi od čoveka. Neki celog života pišu sve, romane, priče, pesme, eseje, književne kritike, drame... Ima onih koji pišu samo jedno. Besmisleno je izvlačiti neke zakonitosti, nema pravila za mladost ili za iskustvo zrelosti. Mene je u jednom trenutku poezija jednostavno napustila. Zašto i kako, ja to ne znam. Jedino znam da se faze u životu smenjuju.

Ljubica: Hajdemo da pričamo o tvojim pričama koje mene nadahnjuju i oduševljavaju. Ne znam da li je to za tebe uvredljivo ali u njima vrlo ženski nastupaš.

Jelena: Misliš?

Ljubica: Ja ih vidim kao sugestivno pričanje koje izlazi iz ženskog iskustva, a pri tom nije ono što svi smatraju, kad se pome ne žensko pismo, inferiorno i sladunjavo. Za mene je žensveno i jako. Kako ti razmišljaš o ženskom i muškom pismu? Zanimljivo mi je da razmišljanje o muškom i ženskom pismu čujem baš od tebe jer mislim da si ti uradila ono što muškarci ne mogu.

Jelena: Ti znaš da ja imam mnogo priča napisanih u muškom licu. Namerno sam ih pisala da bih pokazala da mogu da pišem i ovako i onako, i kao žena i kao muškarac. Mislim da dobar pisac mora da oseća i jedno i drugo. Ako sebe ograniči samo na jedno, to je onda kao ovo o poeziji i prozi, što smo pričale. Loše. Što se tiče takozvanog ženskog pisma, već sam nebrojeno puta na to odgovarala i ta priča je toliko potrošena i prepuna stereotipa da je meni već od toga muka. Kažu, pišeš ženski ali ne sladunjavo, kao da se podrazumeva da se od žene očekuje sladunjavo. Ima toliko žena koje ne pišu sladunjavo i muškaraca koji su skloni kiču.

Ljubica: Treba razbiti te stereotipe i govoriti o ženskom i muškom pismu kao različitim strategijama pripovedanja koje nisu ni bolja ni gora jedna od druge, već su u pitanju različiti načini.

Jelena: Razbijam stereotipe tako što uopšte ne pričam o tome. Ta je priča besmislena. Volim da mi se ljudi obraćaju kao piscu, a ne kao ženi. Žena sam u drugim oblastima života, ovde sam pisac.

Ljubica: Da, ali tvoje erotsko u pričama dato je iz jednog ugla koji nije vizura muškarca. I kad pišeš iz muškog naratora, prepoznajem da je on viđen očima žene, onako kako žena zamislija šta jedan muškarac vidi i oseća.

Jelena: Knjiga *Vašarski mađioničar* dobila je ime po istoi-
menoj priči napisanoj u muškom licu, koja ima isključivo muš-
ki eros. Ne znam za druge žene, ali mislim da ja mogu da pišem
i iz muškog i iz ženskog ugla. Malo se šalim, ali mislim da kad
uđem u kreativno stanje, mogu da osetim šta se zbiva u erosu
i muškarca i žene.

Ljubica: Priče su ti prefinjene ali i smele. Vidim da se u
njima poigravaš tabuima, onim o čemu je sramota da se priča.
Šta misliš o piščevom zadatku da te tabue malo prodrma ako
već ne može da ih razbije?

Jelena: Ja lično nemam tabue u pisanju. Da ih imam, ne
bih o njima pisala. Na šta, u stvari, misliš?

Ljubica: Imaš jednu priču o lezbejkama.

Jelena: Da, ima takvih priča. Ima priča u kojima se pomi-
nje incest, ili priča u kojima se otvoreno priča o seksu. Za mene
seks nije tabu, ne vidim u njemu ništa sramotno. Meni piscu
su intrigantne stvari na ivici, mada i obična ljudska priča može
da bude zanimljiva. Zavisi, naravno, kako se ispriča. Ima ona
priča o bračnom paru i mačku, gde se preko ženinog odnosa
prema mački priča o njenom odnosu prema mužu i njegovom
neverstvu. U njoj nema ničeg neobičnog ali je umetnički ispri-
čana. Što se tabua tiče, za mene su najveći tabui ljudska patnja,
napuštanje, smrt, rastanci, nestanak bilo čega. Strašniji su mi
nego ovi društveno uspostavljeni tabui.

Ljubica: Ovo što si rekla vrlo je interesantno. Misliš da
ljudi o patnji, rastanku ne pričaju na pravi način, da i u tome
postoje stereotipi i zabrane?

Jelena: Stereotipi postoje u svemu. Patnja je najveći tabu.
Ljudima je zabranjeno, naročito u ovom modernom svetu, da
budu tužni, da pate, da kažu da ne mogu, da budu slabi. To je
postalo neprihvatljivo i nije više moderno, na rubu je nepri-

stojnog. Nije im dopušteno da se zbog svoje patnje zapuste. Zbog lepog ponašanja i civilizacijskog zahteva nametnuto im je da održavaju sebe. Ljudska patnja je mnogo veći tabu od seksa. U nju bi svaki sociolog, psiholog ili pisac trebalo da uđe i razgradi je do najsitnijih detalja, da vidi koje su njene razmere i šta sve sa njom može da se uradi. Patnja je nešto od čega se ljudi sklanjaju. Ako je tabu nešto od čega ljudi beže, onda to sigurno nije seks.

Ljubica: Kako pisac može da pomogne da se tabu oko patnje razgradi?

Jelena: Ne znam da li je uopšte uloga pisca da pomaže. Ne znam ni šta je uopšte uloga pisca. Mnogi ljudi su mi rekli da su se prepoznali u mojim pričama, a i meni je, kad sam bila mlada, doživевši otkrovenje u čitanju, bilo lakše kad bih videla da su neke moje muke ispisane u knjigama. Čovek se oseti manje usamljenim jer vidi da ono teško i skriveno u njemu postoji i kod drugih i da još neko o tome razmišlja. Iako je ljudima tada lakše, ne mislim da je baš u tome uloga pisca.

Ljubica: Zašto onda pišemo?

Jelena: Piše se iz sebičnih razloga. Nijedan pisac ne piše zbog drugih ljudi, zbog altruizma, da bi učinio svojim čitaocima. To je besmisleno. Pišemo zbog sebe, iz svog narcizma i autentične potrebe da se realizujemo. Svako ima tu potrebu, a pisci je ostvaruju pisanjem knjiga i susretom sa čitaocima. Mada, bilo je u istoriji i onih koji nisu želeli da im knjige dođu u ruke čitalaca. Pisac ima jaku narcističku i sebičnu potrebu da iz sebe izbací to ludilo. Možda je to neka vrsta introspekcije, kroz koju se preispitujemo i verujemo, kao pravi narcisi, da su sve naše misli dragocene i da treba što više toga da zabeležimo. Zapisati, staviti na papir, da se slučajno ne izgubi! Udata sam za pisca i imam u kući duplu dozu tog narcizma.

Ljubica: Je l' čitate jedno drugom ono što napišete?

Jelena: Čitamo, on meni više nego ja njemu. On je aforističar i piše svaki dan, za razliku od mene koja sam jedan užasno lenj pisac.

Ljubica: Pored narcisa, ja bih želela da budem malo i voajer pa da zavirim u tvoju spisateljsku radionicu u kojoj stvaráš svoje priče. Svaki pisac ima neki magijski koncept, neku tajnu u kojoj sebe podvrgava da bi došao do tih duboko skrivenih sadržaja. Ja, na primer, slušam određenu muziku koju biram prema onome šta želim da saopštím. Zapisujem slike i delove razgovora u jedno blokče.

Jelena: Nikad ništa ne zapisujem iako mi muž, koji stalno nešto zapisuje u svoj blokčić, govori da bi bilo dobro da zabeležim neke ideje. Jednom u dva meseca sednem i zbog nekog roka, ili izdavača Gojka Božovića, koji me opominje da je vreme da predam knjigu, krenem da pišem. Obično u glavi imam samo prvu rečenicu. Šta će se dalje dešavati s tom rečenicom, ili likom, ja nemam pojma. Priču ispišem u naredna dva-tri sata, za onoliko vremena koliko mi je potrebno da je iskucam, kao da mi je neko diktira, i ona obično ostane takva kakva je. Ne menjam je kasnije, možda nekoliko zarezá. Muž mi pronađe lektorsku ili korektorsku grešku, a ja ne radim mnogo na svojim pričama. Pored prve rečenice, smislim i kako će priča da se zove. Ponekad pokušam unapred da smislim neki pravac, koji onda moji likovi menjaju, kao da imaju neki svoj život koji im pokazuje šta dalje treba da se dešava. Puštam ih da oni sami vode priču. Ne, to nije fraza niti neki moj umetnički mambo-džambo, stvarno ti kažem da je oni sami ispisuju. Da se ja pitam, verovatno bih imala mnogo više priča sa hepiendom. Međutim, moji junaci su uglavnom neki melanholic i depresivci koji često tragično završe, ponekad i samoubistvom. Takva je njihova volja. Moje je samo da ih stavim na papir.

Ljubica: Priče su ti stilski vrlo doterane, muzički odnegovane. U njima se čuje muzika, kao ono u filmu kad muzika vodi emociju ispred slike.

Jelena: Mislim da imam dobro osećanje ritma. To mi je bilo važno i kod poezije, a i u pričama. Zato se nerviram kad neko želi da mi promeni neku reč koja onda, tako promenjena, izneverava moj unutrašnji ritam. Ima nečega u tome da ljudi koji lepo pevaju, a ja mislim da lepo pevam, uspevaju da muzički iskomponuju priču.

Ljubica: U njima se oseća ona muzika otkucája srca, lične frekvencije. Da li svoje priče povezuješ s nekom određenom

muzikom, koju slušaš ili koja je u tvojoj glavi. Meni liči da ti slušaš džez jer vešto improvizuješ.

Jelena: Volim da slušam Arsena Dedića ali i modernu muziku. Inače, kod mene je u kući često buka i obično je svašta uključeno. Ne bi verovala ali sam mnoge priče napisala uz treštanje radija i televizije. Iz muževljeve radne sobi čuje se glasna muzika koju voli da sluša. Uprkos tome mogu da se potpuno isključim i usredsredim samo na tekst.

Ljubica: Ti si kao Čehov koji je mogao da piše svugde, i u kafani i na železničkoj stanici.

Jelena: Mogu i ja. Ponekad nešto napišem u gradskom prevozu. Mislim da sam navežbala tu koncentraciju još dok sam radila na Radiju, kad je nas desetak delilo jednu malu redakciju sa samo četiri pisacé mašine.

Ljubica: U tvojim pričama ima pametnog i tananog humora. Duhovitost je dragocena retkost, koja polazi za rukom samo izabranima. Nema mnogo onih koji uspevaju da nas zameju, a mnogi, izgleda, smatraju da je smeh trivijalna i površna stvar. Primećujem da se iz književnosti iselila strast, ona strast prema životu bez koje nema prave slike sveta.

Jelena: Kod nas ima puno pisaca koji misle da treba da mudruju na način koji nam nabija komplekse. Čitaš takvu neku knjigu i prosto se osećaš krivom što ne razumeš šta je pisac hteo da kaže. Veruju da dobra knjiga mora da bude dosadna. Ako je zabavna, tu nešto nije u redu. Pretpostavljam da ovo izlazi od pogrešne pretpostavke da se do onog što vredi dolazi teško. Ja, naprotiv, mislim da ima smisla raditi samo ono što nam ide lako i što nam pruža veliko zadovoljstvo. Sve što nam je teško možda nije pravi posao za nas, što ne znači da se ne treba potruditi, ali u tom trudu mora da bude i zadovoljstva. Ako čovek oseća muku i ne voli ono što radi, teško da u tome može da uspe. Često mislimo da smo pročitali nešto vredno ako nas je knjiga izmrcvarila pa smo je istrpeli iz kulturoloških zahteva, jer je dobila nagrade i kritičari su je označili kao nezaobilaznu. Ja mislim da knjiga na prvom mestu mora da bude zanimljiva. To je i najvažnija uloga pisca, da bude zabavljač, što se nikako ne izjednačava s trivijalnim. Od ovoga

će verovatno mnogim piscima da se digne kosa na glavi ali to me baš briga. Prvo zabava, pa ćeš tek onda kroz zabavu čitaocu uspeti da saopštiš i još nešto. Pisac mora da dopusti čitaocu da ponekad malo uzme vazduh, da predahne. Ne možete ga stalno gnječiti i u filozofskoj i emotivnoj presiji očekivati da on to čita, čita, čita, bez odmora od tegoba i pameti prosutih na prethodnih dvesta stranica.

Ljubica: Zašto se smeh smatra skrajnutim kad je on jedan od retkih darova, poseban talenat? Malo je onih koji uspevaju da zasmiju čovečanstvo, mnogo je više onih koji ga rastužuju ili promišljaju cedeci suvu drenovinu. Ljudima kao da nije potrebna igra. A opet, smisao za humor je vanredan talenat. Reći nekom da bude duhovit je isto kao zadati mu zadatak da bude lep ili pametan.

Jelena: To je velika tema o kojoj često pričam sa svojim mužem, satiričarem, koji prilično pati zbog toga što se sve ono vezano za humor i satiru smatra lepršavim i lagodnim, bez potrebne umetničke težine, kao nešto trećerazredno. Možda ako bismo otišli malo dalje, došli bismo i do nekih religioznih zabrana na radost i smeh. Ili je to potreba ljudi da sami pred sobom glume da su odrasli, jer većina ljudi misli da su odrasli ako su ozbiljni i ne smeju se, da kroz igru poništavaju sebe kao ozbiljno i odgovorno biće. Međutim, igra, smeh, radost, strast, to su osnovni elementi životne energije. Oni nas čine živima. Ako toga nema, teško da se može opštiti s drugim ljudima.

Ljubica: Za pisca je, dakle, važno da kako zna i ume ostane dete.

Jelena: Kad sa nekim razgovaraš kroz umetnost, ako se obraćaš samo njegovom odraslom delu ličnosti, onda dobijaš i odgovor iz odraslog. Dobar pisac mora da se obraća detetu u svom čitaocu, jer u tom detetu su emocije i kreacija. Stvaralaštvo nam ne dolazi iz odraslog već iz deteta.

Ljubica: Detinjstvo nije samo Edenski vrt u kome se živi radost prvi put viđenih i doživljenih stvari. Ono je istovremeno radosno i tužno.

Jelena: O detinjstvu stalno mislim i dan danas volim da čitam knjige koje pričaju o detinjim danima. Detinjstva su, baš tako

što si rekla, i čarobna i tužna, čak i kad su najsrećnija. U stvari, detinjstvo je jedna vrlo mučna stvar i jedan od velikih tabua. Često se idealizuje kao srećno i najlepše doba, zato što nemaš odgovornosti koje ima odrastao čovek. Dete toga nije svesno jer nikad nije radilo i ne zna kako je to imati šefa ili ići na posao. Ali je detetu mnogo teže nego odraslom zato što ima mnogo više strahova, jer je zabrinuto za mnoge stvari, nije mu dosta toga jasno, ljudski odnosi, na primer, u kojima ono tek nešto naslućuje. Oseća se krivim za mnoge stvari koje nije skrivilo. Govorim i o srećnoj deci, ne samo o onima s traumatičnim detinjstvom. Deca imaju mnogo problema u svojoj glavi, mnogo briga. Kad odrasteš, mnoge ti se stvari razjasne, shvatiš kakve su veze između tebe i ostatka sveta, što ti pomaže da zauzmeš poziciju. Kad si dete, boriš se za sve to. Vrlo si nemoćan. Za mene su detinjstva vrlo inspirativna zbog te muke odrastanja i traženja svog mesta u svetu.

Ljubica: Vrlo je interesantno tvoje rusko poreklo, sa dedom Lavom iz tvojih priča. Sve to izgleda egzotično, potpuno različito od mog detinjstva u dvorištima beogradske Čubure. Ruska krv je na poseban način bojila tvoje detinjstvo i odrastanje. Osećam kako se iz ruskih klasika sliva pomalo i u tvoju prozu.

Jelena: Imam priče u kojima sam inspirisana ruskom klasikom mada ona nije, nažalost, moja najomiljenija književnost. Više sam okrenuta ka modernoj zapadnoj literaturi ali jesam odrasla na ruskim knjigama i u tipičnoj ruskoj emociji bliskosti, nežnosti i prenaplašenih izliva osećanja. Nije to bilo preterano starovremenski ali je bilo izuzetno nežno. U našoj kući je postojao višak emocija svake vrste, baš onakav kakav možeš da nađeš u ruskoj književnosti, i to je sigurno uticalo na mene. Kasnije, nisam znala šta da radim sa svim tim emocijama i ranjivošću. U našoj kući svi su bili puni obzira, a to se danas teško uklapa u ovaj surovi svet i zato se uglavnom osećam kao da sam pala s Marsa. Zbog toga sam se svela na svoj mikro svet sa malo ljudi koji me ne ugrožavaju.

Ljubica: Kao da danas nema mnogo empatije, uživlavanja u tuđe emocije. Svet je postao surov ili nam se možda samo takvim čini?

Jelena: Ne znam da li je nekad bilo drugačije. U svetu u kom sam ja odrastala bilo je više osećanja. Ne znam da li je

svuda bilo kao u mojoj porodici jer je to bio jedan konstantni raspad od emocija, ljubavi, patnje... Ovaj sadašnji ravnodušni i pragmatični svet je za mene vrlo, vrlo neprepoznatljiv.

Ljubica: Utočište i bekstvo iz njega pronalazimo u čitanju. Koji pisci su te snažno udarili i usmerili prema književnosti.

Jelena: Moj reperotoar knjiga za devojčice bio je uobičajen, onaj koji si verovatno imala i ti. Ništa me od toga nije mimoišlo. Ni Grička vještica, ni Fransoaz Sagan, ni Katerina, Mirjam, ceo taj paket. Mnogo sam čitala, naročito sam volela da čitam poeziju. Ali presudna knjiga za moj poetski doživljaj sveta bila je Golobova zbirka *Grlice u šumi*. To je taj ritam koji je nastavio da živi u svemu što sam kasnije pisala. Pročitala sam tu knjigu i pomislila: To sam ja i to želim da budem. Mislim na energiju koja je potpuno pogodila neku moju frekvenciju. Posle toga, kad sam počela da pišem priče, pročitala sam knjigu Jana Mekjuana *Uteha stranaca*. Ne mogu ti opisati kako je ta knjiga delovala na mene. I kad sam je prošlog leta opet pročitala, dakle, posle dvadeset godina, shvatila sam koliko sam priča izvukla iz te knjige. Nisam je, naravno, plagirala, već sam prepoznala retroaktivno u toj knjizi one rečenice koje su otišle direktno u moju podsvest i iz kojih će posle mnogo vremena nastati neke moje priče. Prekretnica je bila i *Smrt u Veneciji* Tomasa Mana. I pre te knjige sam naslućivala surovost lepote, smrtonosni aspekt ljubavi i strasti, ali sam uz tu knjigu prvi put to istinski osetila, i sama počela da se time u pisanju bavim. Razvijala sam se kao pisac i uz Rejmonda Karvera i Čarlsa Bukovskog, koji je bio neka vrsta naše seksualne revolucije. On mi je pokazao da stvari ne moraju da budu sladunjave da bi bile i nežne. Časopis *Pismo*, koji je uređivao Raša Livada, sa Albaharijevim divnim prevodima, otvorio mi je vrata američke kratke priče i to je bilo dragoceno.

Ljubica: Neki pisci smatraju da ne treba da čitaju, da ih čitanje kviri i navodno negativno utiče na njihov stil. Sve više čujem kako mladi pisci u svojim intervjuima izjavljuju kao ih čitanje ometa u stvaralaštvu. Kao da zaboravljaju da se kroz čitanje uči zanat.

Jelena: Da li je moguće? Ne bih mogla da zamislim svoj život bez čitanja. Čitam stalno i puno, trudim se da pročitam knjige i novih kolega i pisaca iz moje generacije. Trudim se da pratim i šta se novo piše na ex-yu prostoru. Ne mogu da

postignem sve jer se mnogo objavljuje, a mene dosta toga interesuje. Osim beletristike čitam i eseje, političke komentare, na primer one kakve piše Teofil Pančić ili kakve je pisao Stojan Cerović. Pisac može čitanjem samo da profitira jer ako naidemo na dobru i srodnu knjigu, ona može na talasu emocij tako da te podigne i da te inspiriše da kreneš u neku ličnu priču. Jedna reč je ponekad dovoljna da me pokrene i usmeri ka emociji koja je duboko skrivena. Na kraju, treba poštovati svoje kolege i savremenike koji pišu tu pored tebe. Postoje pisci koje radije čitam, ali ima i onih koje čitam prosto da bih bila informisana, da bih znala zašto se za njih priča da su loši i dosadni.

Ljubica: Čitanje često postaje zamena za život. Ljudi koji mnogo čitaju vrednuju čitalačko iskustvo podjednako važnim kao i životno. Šta misliš o onoj kišovskoj paraleli život-literatura? U kakvoj vezi oni stoje, da li se literatura oslanja na život i koliko joj je život potreban kao inspirator, a koliko je sama sposobna da nešto smisli? Ja lično volim da pišem o nekom proživljenom iskustvu, koje se usadilo duboko u mene kao moja priča, koju sam i sama doživela ili sam o njoj mnogo razmišljala. A ti?

Jelena: Imam u knjigama šest samoubica, zamisli da sam ih sve proživela!

Ljubica: Ali sigurno si o tome razmišljala.

Jelena: Nisam nikada razmišljala suicidalno. Ne moraš da proživiš svaku emociju i misao koju imaš u priči. Treba da posmatraš i pažljivo slušaš ljude, da o njima razmišljaš. Interesuju me ljudi i volim sa njima da pričam. Internet je fantastična stvar, dosta vremena izgubim ćaskajući s nepoznatim ljudima i slušajući njihove priče. Za mene je to vrlo inspirativno, kad čujem kako sve ljudi mogu da razmišljaju, tako ih upoznajem, vidim čime su sve zaokupljeni. Čujem stvari koje mi nikad ne bi pale na pamet!

Ljubica: Danas ljude prilično zaokuplja istorija. I pisci, bar kod nas, vrlo posežu za istorijskim temama. Na našem izdavačkom tržištu sve je više istorijskih romana, kako onih o bliskim događajima tako i onih koji poniru u davnu prošlost. Da li je to i neka vrsta bekstva od stvarnosti?

Jelena: Neki pisci imaju potrebu da istražuju svoje kolektivno biće i da kroz to dođu do ličnog. Mene više zanima lična perspektiva ali ne mogu da poreknem da je kolektivno vrlo interesantno. Istorija nije bekstvo, to je naša stvarnost. Imali smo je poslednjih petnaest godina toliko da je preplavila skoro sve i postala naša stvarnost. Veoma sam se za nju interesovala i bila uključena u mnoge događaje, jedino ih nisam stavljala u priče, što ne znači da me istorija nije interesovala. Po mom osećanju, tome nije mesto u mojim knjigama. Ima sjajnih pisaca poput Milana Kundera, koji uspevaju da aktuelnu istoriju i politiku stave u svoje knjige. Ali nije svako Kundera ili Orvel. Mnogima nedostaje distanca ili ih politika povuče da skliznu u dnevno, trivijalno, moralizatorsko.

Ljubica: Nekad, u represivnim društvima, pisac je morao da svoje političke stavove, koje nije smeo da javno iskaže, “zavuču” u književnost i time ih učini manje ali dovoljno vidljivima. Sad kad svako u novinama može da napiše šta misli, više nema smisla uvlačiti u književnost pamflete i političke stavove. Literatura, čini mi se, treba da se oslobodi tog političkog balasta i ostane sama sa sobom.

Jelena: Da bi neko napisao dobru knjigu, u kojoj ima i istorije i politike i sagledavanja društva, treba da bude istinski veliki pisac. Mislim da nama takav nedostaje, onakav kakvih je nekad bilo. Mi u ovom trenutku nemamo svog Balzaka koji bi napisao roman od hiljadu likova, ljudskih sudbina i koji bi naslikao ovo vreme i društvo kakvo jeste, sa svim bolestima i perverzijama. Francuski pisac Mišel Uelbek je na tom tragu, ali ja mislim na Balkan. Nama nedostaje jedan takav pisac. A materijala za pisanje postoji na pretek!

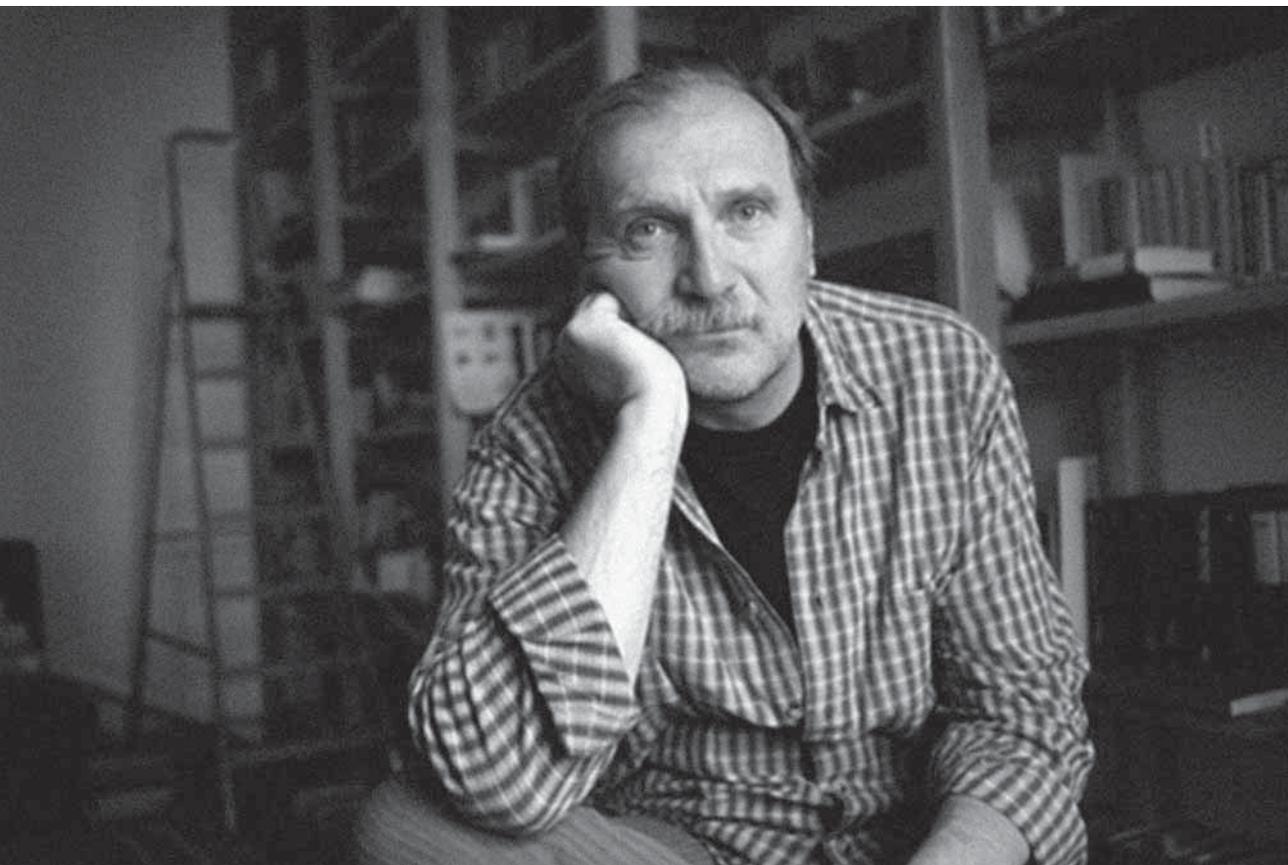
Ljubica: Ovaj razgovor smo vodile za časopis *Sarajevske sveske*. U njemu si objavljivala svoje tekstove. Šta misliš o tom projektu, koji se, evo, već pojavljuje kao klasika, da jedan ovakav časopis, vrlo bogato i studiozno predstavlja kulture naroda, različitih ali koji su jedan drugom blizu?

Jelena: *Sarajevske sveske* su odličan časopis, naročito za nas, radoznale pisce, koji želimo da znamo šta se na ovim prostorima piše i kako se razmišlja. Sve što nas povezuje u vremenima rasanaka, sve je to od ogromnog značaja.

TEMA BROJA

Dževad Karahasan
Petar Bojanić
Sanja Milutinović-Bojanić
Slobodan Šnajder
Predrag Lucić
Ilina Jakimovska
Tvrtko Kulenović
Ilma Rakusa
Andrea Lešić
Sinan Gudžević
Naser Šećerović
Ljiljana Šop
Almir Bašović
Tatjana Jukić
Milija Gluhović
Omer Hadžiselimović
Adijata Šabić
Elizabeta Šeleva
Heinz Günter Schmitz

**MELANKOLIJA
/NOSTALGIJA**



© PHOTO BY FRANK ROTH

Boravak u ogledalu

U romanu “Zimsko ljetovanje” Vladan Desnica pripovijeda o grupi Zadrana koji su, bježeći od savezničkih bombardiranja tokom Drugoga svjetskog rata, napustili svoj grad i dospjeli u selo Smiljevce u njegovome neposrednom zaleđu. Iz njihovog pribježišta “pucao je vidik na razoreni grad u nizini i more pred njim”, naglašava se u romanu. Oni dakle vide svijet u kojem se donedavno odvijao njihov život, oni imaju informacije o svakoj promjeni i svakom događaju, oni promatraju svako novo bombardiranje i bar otprilike znaju koje su zgrade taj put razorene, a po tome mogu pretpostaviti ko je stradao, jer od prolaznika i iz razgovora sa susjedima, prilikom rijetkih posjeta svom gradu, znaju ko od njihovih sugrađana još istrajava kod kuće i može stradati od savezničkih bombi. Oni vide kakvo je vrijeme u njihovom gradu i na “moru pred njim”, znaju čega nema i šta se može nabaviti, uvijek na vrijeme saznaju koga treba ožaliti, ko je otišao, kome se našlo dijete.

Njihova egzistencijalna situacija je, kao što se vidi na prvi pogled, izrazito paradoksalna: oni znaju sve o svome dosadašnjem svijetu, ali nisu više njegov dio, oni imaju informacije o životu koji se odvija u njihovom svijetu, ali ne mogu sudjelovati u tom životu. Umjesto života, oni imaju znanje i razumijevanje. Kao da svijet u kojem se odvijao njihov život, jedini svijet koji bi za njih mogao biti stvaran, gledaju kroz staklenu pregradu. Oni, recimo, vide more pred svojim gradom, ali se u tome moru ne mogu okupati i ne udišu jod u njegovim isparenjima. Oni znaju kakve probleme imaju njihovi donedavni sugrađani da nabave hranu, dobro razumiju te probleme i žalosno stanje svojih sugrađana, ali oni ne osjećaju njihovu glad, ne doživljavaju uvijek iznova strah koji su upoznali njihovi sugrađani čekajući u redu na racionirani hljeb i nemaju njihovo iskustvo boravka u mrklome mraku skloništa. Oni vide koje su kuće porušene savezničkim bombama i znaju ko je živio u tim kućama, pa na osnovu toga mogu s visokim stupnjem vjerovatnosti naslutiti da je stradala komšinica ta-i-ta; ali oni ne mogu ukloniti kamenu prašinu s lica nekadašnje komšiniće, ne mogu pored tijela staviti otrgnuti ud, ne osjećaju grč u

stomaku od pogleda na lokvu krvi. Sve to oni zamišljaju, oni čak gotovo sigurno znaju da se to upravo tako događa i izgleda, ali nemaju neposredno osjetilno saznanje svega toga, pa im zato manjka i stvarna konkretna emotivna reakcija na stvari i događaje. Njima, najkraće rečeno, manjka patetičko saznanje svega onoga što proživljavaju njihovi dojučerašnji sugrađani u Zadru. Naime stvarno, konkretno emotivno saznanje otkriva nam i čuva neponovljivu pojedinačnost svakog događaja i svakog bića, ono nas podsjeća na činjenicu da se stvarnost i život sastoje od samih unikata, jer se ni jedno biće i ni jedan događaj neće ponoviti. Znanje koje nekadašnji Zadrani imaju, naprotiv, uopćava i apstrahira, ono je racionalno, logičko, matematičko, ono nas nastoji uvjeriti da je sve zamjenljivo, višekratno i opće.

Ne znam kako da jasno izrazim ovaj element životne situacije Desničinih Zadrana u Smiljevcima, jer je najočiglednije stvari gotovo nemoguće jasno izraziti. Jasno je da svaki od njih tuguje za stradalom komšinicom, ili osjeća bol, bijes, očajanje, šta već, ali je njegovu emociju izazvalo, dozvalo, njegovo znanje o stvarima, a ne neposredno osjetilno suočenje sa samom stvari u njezinoj punoj konkretnosti i neponovljivosti. Kad bi on bio u Zadru i pokušao, recimo, ukloniti kamenu prašinu s mrtvog lica svoje komšinice, njegova emocija bi bila proizvedena neposrednim osjetilnim saznanjem i iskustvom, ona bi imala nešto tjelesno jer bi bila izazvana tjelesnim senzacijama, a kao posljedica toga bi i njegovo patetičko saznanje bilo konkretnije i u izvjesnom smislu vrjednije. Njemu bi u tom slučaju emocija bila nametnuta, izazvana snažnim osjetilnim doživljajem, pa bi i patetičko saznanje događaja ili bića koje on saznaje bilo cjelovitije i jače vezano za sam događaj odnosno biće, dakle to bi bilo patetičko saznanje vanjskog svijeta, koje ga vezuje za taj svijet ili ga bar približava njemu. Ovako, dok je on u Smiljevcima, njegova tuga, bol ili očajanje zbog nečega što se dogodilo u Zadru, dolaze iz njega, potaknuti njegovim znanjem, imaginacijom ili kojom već duhovnom sposobnošću. Njegova je emocija nužno općenita, jer nije izazvana neposrednim pogledom na mrtvo lice i grčem u želucu od pogleda na krv koja se gruš, nego je dozvana iz njega, proizvedena radom njegovoga duhovnog bića. Zato ga ta emocija ne vezuje za vanjski stvarni svijet, nego ga dodatno udaljava od njega. A njihovo patetičko saznanje života koji se odvija u Zadru onakvo je kakvo se stiče kroz staklenu pregradu: ono je

više od puke informacije, ali je manje od života, jer su sadržaji tog saznanja potekli iz njihovih bića, a ne iz svijeta koji treba saznati.

Stvari stoje obrnuto simetrično sa svijetom sela Smiljevaca u koji su oni dospjeli. Dijelove toga svijeta oni osjetilno doživljavaju, ali te doživljaje ne razumiju, ne reflektiraju, i zato ih ne mogu pretvoriti u duhovne sadržaje. Mali ljudi, koje su upoznali na selu, jedva da su pokazivali nešto zajedničko s djecom, kakvu su imali prilike upoznati u Zadru. Okus mlijeka se nije mogao povezati s kravom, ni nakon što su vidjeli kako njihove domaćice muzu krave i dobivaju mlijeko. Čak ni smrt i žaljenje za mrtvim, stvari koje bi trebale biti univerzalne i za sve ljude jednake, na selu nije imalo ničega zajedničkog sa smrću i tu-govanjem kakvo su oni poznavali iz grada ("Ali to uopće nije plakanje, to nije žaljenje, to ne slični na što! Jesi li primijetila ...kad seljaci za nekim žale, po njihovom žaljenju nikako ne možeš razumjeti ni ko je umro... ni u kom im je stepenu srodstva, ni da li im je uopće u rodu; kukaju sve onako bez reda, neumjereno, obilato, pretjerano", govori Anita u 19. poglavlju romana). Stvarno selo, u koje su dospjeli nakon bijega iz Zadra, nije izbrisalo, čak nije dovelo u pitanje, slike, predrasude i uvjerenja o selu, s kojima su oni živjeli u gradu. Svaki od njih imao je, naravno, svoje predrasude, koje na neki način odgovaraju njegovom karakteru (kakav čovjek, takve i predrasude), tako da je za mladu majku Lizetu "selo bilo mjesto gdje ima izobilja pilića, purana, pršuta, vina, i gdje se pred Uskrs ovce dadu na posao da nakote dovoljno janjaca a kokoši da snesu dovoljno jaja. Na selu, dakle, ima obilno svega, ali nadasve mlijeka, mlijeka!", dok je za njezinog muža, berberina Ernesta, selo prije svega ambijent u kojem se za skupe pare prodaje loše vino dodatno pokvareno bojom i šećerom. Te slike se, kažem, boravkom na selu nisu potvrdile, ali nisu ni nestale, možda nisu bile jake kao prije dolaska na selo, ali su bile još uvijek dovoljno jake da zadarske izbjeglice ne usvoje kao svoju predodžbu sela ono što su tu, u Smiljevcima, vidjeli i doživjeli.

Tako su oni, kako rekoh, boravili u središtu paradoksa. Namjerno ne kažem "živjeli", ne zato što književni junaci ne žive, nego zato što je središte paradoksa mjesto na kojem se ne može živjeti, možda zato što je prazno, a možda zato što je nama ljudima nemoguće podnijeti intenzitet s kojim se Istina objavljuje u, naizgled praznome, središtu paradoksa. Ono što vide i razumiju, oni ne mogu dodirnuti i omirisati, a ono što

dodiruju i gledaju svojim očima, ne mogu razumjeti i usvojiti duhom. Oni nisu dio svijeta u kojem se odvija njihov duhovni život, tako da ustvari ne sudjeluju u svom životu; a jednako malo su dio svijeta u kojem tjelesno borave, jer od tog svijeta oni niti šta razumiju, niti šta mogu zadržati u svom duhu. Oni kao da su okruženi staklenim pregradama, kao da su zatočeni unutar ogledala.

Ogledalo ovdje ne treba shvatiti kao metaforu ili kao usporedbu kojom se želi ilustrirati odnosno pojasniti životna situacija Desničinih junaka. Treba ga shvatiti doslovno, jer ogledalo je očigledno temelj romaneskne forme. Tako roman obrće, onako kako bi to učinilo ogledalo, i središnji pripovjedački motiv: socijalnog stranca, junaka koji je dospio u njemu strani ambijent, književna tradicija je u pravilu predstavljala kao seljaka u gradu, gotovo redovno kao komični lik, koji izaziva smijeh nespozumima u koje stalno upada (zato mora biti stranac, u evropskoj književnosti komični likovi moraju biti stranci, da bismo se mogli smijati poniženjima kojima su izvrnuti ili nevoljama koje ih stižu); u "Zimskom ljetovanju", suprotno tome, socijalni stranci su stanovnici grada koji su dospjeli na selo, a u tome "stranstvovanju" oni nisu komični nego tragični.

2.

Na davno pročitani (i u međuvremenu uvelike zaboravljeni) roman Vladana Desnice podsjetio me je jedan razgovor s prijateljem Draganom T. Već sedamnaest godina Dragan živi u Vancouveru, pa nam je telefon jedina mogućnost neposredne komunikacije. Prije godinu-dvije nazvao me je i pitao kako sam, pa je bio prisiljen čuti litaniju koju odsluša svaki blizak čovjek, koji neoprezno prevale to pitanje preko usana. Objasnio sam mu da nema ništa novo, što je najbolja vijest za čovjeka u mojim godinama, ali da se ipak moram žaliti, jer premalo radim, a i to malo što uradim nije dobro, jer ostaje nejasno, nedovršeno i često proturječno; strašno je to što sve više razumijem i sve manje živim, jer svijet kao da se udaljava od mene, ili ja od njege, uporno mi ostaje dalek i nedohvatan, nikako da mi se otkrije i pokaže, ili da nekako drugačije odgovori na moj trud da ga doživim. Dragan me dobro poznaje, zato je prečuo veći dio moje žalopojke i osvrnuo se jedino na onaj dio u kojem kukam

da premalo i loše radim, te me pokušao utješiti primjedbom da se na vrućinama, koje vladaju u Sarajevu, ustvari ne može dobro raditi; na to sam ga ja, naravno, zbunjeno upitao otkud on zna da u Sarajevu vladaju nepodnošljive vrućine. Objasnio mi je da on svako jutro, odmah nakon jutarnje toalete, na internetu pogleda kakvo je vrijeme u Sarajevu, a tek onda se otiskuje u dan koji je pred njim. To mu je postalo sastavni dio jutra, kao pranje zuba i doručak, kao da mu dan ne može stvarno početi ako ne zna kakvo je vrijeme i šta je novo u Sarajevu.

Kasnije sam se sjetio njegovoga čudnog ponašanja prilikom rijetkih posjeta Sarajevu, prije svega načina na koji je govorio o svom gradu. On nije primijetio niti jednu od brojnih promjena: ulice i trgove nazivao je njihovim starim imenima, nove lokale, otvorene na mjestu nekog od starih, nazivao je imenom staroga, pored novih zgrada podignutih u staroj gradskoj jezgri, koje vrijeđaju oči a pogotovo ukus, prolazio je kao da ih nema (on kao da ih zaista nije vidio!), nije opažao da na nekim česmama, na kojima smo svojevremeno obavezno zastajali, više ne teče voda... On je mijenjao novac u "Borovu", dakle u banci otvorenoj u nekadašnjoj prodavaonici obuće "Borovo", kupio je krznenu kapu u "Velefarmaciji", a ćevape je i dalje redovno jeo "kod Hasetah rahmetli". Svoje Sarajevo, ono upamćeno, ono koje postoji još jedino u njegovom duhu, on nije napuštao prilikom boravaka ovdje, kao što iz njega nije odlazio dok je u Vancouveru zarađivao hljeb nasušni; a ovo novo, stvarno, Sarajevo koje materijalno postoji u vanjskom svijetu, on nije vidio ništa bolje tokom kratkih ljetnih boravaka ovdje, nego što ga je vidio tokom dugih mjeseci i godina tamo. Ne bi se on mogao vratiti da živi ovamo, to smo više puta zaključili u razgovorima na tu temu, neizbježnu u svakom razgovoru sa svakim iseljenikom, predugo on živi tamo i navikao se na forme ponašanja i strukture društva u Canadi, u Vancouveru se sasvim dobro snašao i zasnovao familiju, navikao se na visok standard i pogodnosti koje nudi grad na obali mora sa skijaškim terenima u pozadini; ali još manje može otići iz onog Sarajeva u kojem je proživio mladost i koje je jednom zauvijek postalo njegov svijet.

Tako se moj prijatelj nalazi u bizarnoj situaciji da, takoreći neprekidno, boravi u dva grada, a ne živi stvarno ni u jednom od njih. On bolje od mene zna kakvo je vrijeme u Sarajevu i kakve su cijene na auto-pijaci na Stupu, ali Sarajevo koje postoji u vanjskom svijetu on ne dodiruje i ne miriše, ne sudjeluje

u njegovom životu i ne opaža procese koji se u njemu odvijaju. On o svom gradu ima gotovo sve informacije, ali malo ili nimalo osjetilnih doživljaja toga grada, predmeta koji ga čine i događaja koji se u njemu odvijaju, vjetrova i kiša koji se na njega obaraju, ljudi koji taj grad brane i prljaju, trude se da ga učine još gorim ili kroz njega ravnodušno prolaze, gledajući kako da ga napuste, to jest kamo da se sklone iz njega, kako bi oni rekli. On istovremeno živi, sasvim lijepo nota bene, u Vancouveru, ali se njegovo patetičko biće, pogotovo njegovo emotivno pamćenje, u tom gradu ne može osjetiti kod kuće – on u Vancouveru ima emotivno pamćenje petnaestogodišnjaka, što je prilično malo, ustvari nepodnošljivo, za čovjeka starog pedeset i nešto godina. Duhovnu i materijalnu stranu svog života, emotivni i razumni kompleks svoga duhovnog bića, prošlost i sadašnjost koje su mu dosuđene, on ne može pomiriti i dovesti u sklad. On zna ali ne živi, ono što razumije on ne osjeća, a ono što osjeća ne povezuje ga sa svijetom izvan njega, jer se odnosi na stvari kojih u vanjskom svijetu više nema.

Upravo kao junaci Vladana Desnice iz romana “Zimsko ljetovanje”.

3.

Poznajem ja Draganovo i stanje Desničinih junaka iz vlastitog iskustva, već jako dugo i, nažalost, suviše dobro. Ali razumijevanje tog stanja ne dugujem samo iskustvu, nego i literaturi: ja sam negdje pročitao tačan i iscrpan opis toga stanja, takoreći njegovu dijagnozu, to gotovo sigurno znam još od onog razgovora s Draganom T. Mislim da sam već tada, dok sam razmišljao o Draganovoj duhovnoj i egzistencijalnoj situaciji, neposredno nakon telefonskog razgovora s njim, negdje u malom mozgu znao da sam pročitao opis te situacije i da svoje suosjećanje s prijateljem dugujem toj lektiri koliko i svojim iskustvima. Koštalo me je mnogo truda i vremena da se sjetim gdje sam to pročitao, a onda sam, sasvim slučajno, zahvaljujući navici da uvijek iznova čitam iste autore, naišao na mjesto koje opisuje moja iskustva i duhovno stanje mog prijatelja.

“... ja nikad nisam bio čovjek: još od rođenja je to bila moja nesreća; a ta nesreća je, zbog mog odgoja, postala baš prava. Ako si dijete – a druga djeca se igraju, šale, ili šta već drugo rade; ah, ili ako si mladić – a drugi mladići ljube, plešu ili šta drugo oni

čine: tu biti duh, iako si dijete ili mladić – to je strahovita muka! još strašnija ako, uz pomoć svoje fantazije, uspijevaš izgledati kao da si najmlađi od svih mladića! Ta nesreća je, međutim, u četrdesetoj godini već nešto manja, a u vječnosti nije više sadržana. Ja nisam iskusio neposrednost i zato nisam, jednostavno ljudski rečeno, nikada živio; ja sam s refleksijom počeo, a nisam tek kasnije, vremenom, sabrao nešto malo refleksija; ja sam ustvari refleksija od početka do kraja. U dvama periodima neposrednosti, kao dijete i kao mladić, nisam imao problema da nađem izlaz, kao što ih refleksija nikad nema, pa sam se vadio iz neprilike oponašajući mladenaštvo i tako sam, nesvjestan dara koji sam dobio, propatio bol što nisam kao drugi” (Stajalište za moje djelovanje kao pisca). Tako svoju životnu muku izražava Sören Kierkegaard, opisujući istovremeno duhovno stanje Draganovo, moje i sve većeg broja naših suvremenika. Tačnije bi, ustvari, bilo reći da on to stanje dijagnosticira i daje mu pravo ime. On ga zove melankolija.

Melankolija je, kako su stari učili, stanje duha proisteklo iz nekog poremećaja u količini ili temperaturi crne žuči sadržane u tijelu. Naprimjer u spisu “Problem XXX, 1” iz 4. stoljeća stare ere, koji se dugo pripisivao Aristotelu, a vjerovatno ga je napisao njegov učenik Teofrast, iscrpno se i sistematično objašnjava utjecaj crne žuči na ljudski karakter i ponašanje, to jest klasificiraju se i tumače različiti tipovi melankolije. Razlikuje se između crne žuči s kojom je čovjek rođen i koju njegovo tijelo proizvodi takoreći prirodno, u skladu sa sebi urođenim osobinama i formama djelovanja, na jednoj strani, i one crne žuči koju čovjek unosi sa hranom ili je njegovo tijelo proizvodi pod utjecajem vanjskih faktora (recimo straha, napora, onoga što bi se danas nazvalo stresom, i sl.). Višak ili manjak ove druge “vrste” crne žuči nije bolest, nego stanje, i rješava se dijetom i promjenom načina života, dok ona prva “vrsta” prouzrokuje bolesnu melankoliju ako je ima previše ili premalo, tako da se i Heraklovi epileptični napadi tumače kao melankolija izazvana viškom crne žuči. (Inače je ovaj spis svojevrsno heroiziranje melankolije, on i počinje pitanjem “Zašto su svi istaknuti ljudi, da li filozofi, državnici, pjesnici ili umjetnici, očigledno bili melankolici?”, da bi u drugom dijelu melankolično stanje gotovo identificirao s platonovskim “božanskim ludilom”.) Manjak “urođene” crne žuči izaziva melankolična stanja koja bi se mogla nazvati bijegom od svijeta - strah, potrebu za samošćom, tupost i emotivnu blokiranost, manjak energije i opću

nesposobnost za djelovanje, dok višak crne žuči čovjeka čini “hiperaktivnim”, agresivnim, otvorenim i druželjubivim... Treba li napominjati da su to dvije forme jednog stanja, koje se takoreći ogledavaju jedna u drugoj?

Drugi faktor koji određuje tip melankolije od koje će patiti neki čovjek, pored količine crne žuči, je njezina temperatura. Ako se crna žuč u tijelu jednog čovjeka zagrijava iznad normalne (da ne kažem prosječne) temperature, ona tog čovjeka dovodi u stanja oduševljenja, mahnite hrabrosti, kristalno jasnog viđenja i mišljenja, gotovo proročke sposobnosti da nasluti i čak jasno vidi budućnost, dovodi ga, najkraće rečeno, u ono stanje koje je Platon zvao “mania”, a spis “Problem XXX, 1” ga poredi s pijanstvom od vina ili neke druge droge. Ohlađena crna žuč, nasuprot tome, čovjeka dovodi u stanje tuposti, doslovno tjelesne obamrlosti u kojoj tijelo mnogo slabije osjeća vanjske podražaje, straha i bezvoljnosti, nesposobnosti da se jasno vidi i odlučuje, u stanje u kojem se ni jedna želja ne dovršava i ne pretvara u jasan osjećaj.

Ne treba, naravno, napominjati da je učenje o crnoj žuči, odnosno o četiri temeljna tjelesna soka, iako je nastalo u ranom helenizmu, zapravo pitagorejsko. Za pitagorejce je kvadrat bio forma dovršenosti, zaokruženosti, cjeline, kao što je broj četiri bio aritmetički ekvivalent tih osobina. Četiri je jednako zbiru, kvadratu i proizvodu svoje polovine, četiri je prvi broj koji je djeljiv s drugim brojem (dva i tri su djeljivi jedino sa sobom), s brojem četiri se dovršava prva desetica u nizu prirodnih brojeva (sabrano s brojevima koji mu prethode, četiri daje deset). Četiri su strane svijeta, četiri su godišnja doba, četiri su gradivna elementa svijeta (vatra, zemlja, zrak i voda), pa su četiri i temeljna soka u ljudskom tijelu (krv, žuta žuč, crna žuč i flegma). Tokom trećeg i drugog stoljeća stare ere nastalo je mnogo spisa, utemeljenih na uvjerenju da se čovjek i kosmos odražavaju jedan u drugome, kao mikrokosmos u makrokosmosu, koji su dalje razvijali učenje o četiri tjelesna soka, vazda u kvadratičnim odnosno četveročlanim formulama. Tako se u jednome od tih spisa (“O građi univerzuma i čovjeka”, nepoznatog autora) pojedini tjelesni sokovi vezuju za njima odgovarajuće organe, godišnja doba, životne periode... Svaki gradivni element, kako svijeta tako i čovjeka, dakle kako makrokosmosa tako i mikrokosmosa, ima sebi odgovarajući sok, pa se krv, kao tjelesni sok, vezuje za zrak, crna žuč za zemlju, žuta žuč za vatru, a flegma za vodu; svaki od tih sokova

ima i svoje godišnje doba, to jest dio godine u kojem on vlada, pa u proljeće prevladava krv, flegma u zimu, crna žuč u jesen, a žuta žuč u ljeto, odnosno krv prevladava u djetinjstvu, crna žuč u muževnom dobu, flegma u starosti a žuta žuč u mladosti. Pojedini sokovi se vezuju i za njima odgovarajuće organe (krv, naprimjer, boravi u srcu, a crna žuč u jetri), odnosno tjelesne otvore kroz koje izlazi i objavljuje se, tj. postaje vidljiva (krv kroz nos, flegma kroz usta, crna žuč kroz oči, a žuta kroz uši). Već u kasnoj antici je nastalo i učenje koje svakome od tjelesnih sokova pripisuje odgovarajući temperament, tako da bi čovjek u čijem tijelu krv prevladava nad ostalim sokovima bio sangvinik, crnoj žuči bi odgovarao melankolik, žutoj žuči kolerik, a flegmi flegmatik. Nekoliko stoljeća kasnije, kad je evropska kultura, preko islamske, dobila osnovna astrološka znanja i predodžbe, svaki tjelesni sok je dobio “svoju” planetu odnosno zvijezdu, svoj odsječak zvjezdanog neba i godišnjeg ciklusa, svoj “horoskopski znak”, reklo bi se danas. Tada su melankolici postali Saturnova djeca, odnosno djeca Kronosa.

4.

Nije nevažno da je astrologija melankolike vezala za Kronosa, odnosno Saturna, njegovu rimsku inačicu. Kronos je, naime, prvi buntovnik, onaj koji se pobunio protiv oca i skrivio uspostavljanje tradicije, pamćenja, sistema pravila koja određuju odnose među žiteljima svijeta i odnos tih žitelja prema postojanju samom (iz krvi, koja je iz odsječenog spolnog uda Kronosovog oca Urana, pala na Majku Zemlju, rodile su se Erinije, božice koje kažnjavaju ubistvo roditelja i krivokletstvo). Osim toga, Kronos je vladao svijetom u zlatno doba, to jest onda kad je svijet nastanjivala zlatna ljudska rasa. To bi značilo da se melankolici prema tradiciji odnose strastvenije od ostalih ljudi, bilo da se bune protiv nje (kao što se Kronos pobunio protiv oca), bilo da je čuvaju strasnije od drugih, jer su bolje od drugih svjesni njezine vrijednosti. A to što su u doba Kronosove vladavine na svijetu živjeli ljudi zlatne rase, upućuje na to da su melankolici, ljudi koji na svijetu borave u znaku Saturna, predisponirani da pamte zlatno doba, jedno bolje vrijeme i podnošljiviji način postojanja. Ili da se teže od ostalih ljudi mire s postojanjem na koje su osuđeni u ovom svijetu.

Mislim da je na tu dimenziju melankolije mislio Romano Guardini, kad je ustvrdio da čovjeka melankoličnog senzibiliteta ranjava nemilosrdnost postojanja. "I to je upravo neporecivost ono što ranjava; posvemašnja patnja; patnja nemoćnih i slabih; patnja životinja i nijemih stvorenja... U krajnjoj liniji tu se ništa ne da promijeniti. To je neopozivo. To je tako i tako ostaje. A upravo to je teško. Ranjava jadnost postojanja; ranjava što je ono tako ružno, tako plitko... Praznina u svemu tome. Čovjek bi poželio reći: metafizička praznina. To je tačka u kojoj se melankolija povezuje s dosadom. I to s jednom određenom vrstom dosade, kakvu doživljavaju samo određene prirode. Ona ne znači da čovjek ne radi ništa ozbiljno, da se vuče besposlen. Ona se može provlačiti kroz cijeli jedan život ispunjen radom", kaže Guardini ("Vom Sinn der Schwermut"). A sve to pogotovo ranjava, ako se čovjekova duša sjeća zlatnog doba, dakle postojanja koje nije bilo nemilosrdno i plitko – ili se barem nije doživljavalo kao takvo, jer su ga doživljavali ljudi zlatne rase.

S ovim korespondira ono što o melankoliji i Saturnovoj djeci, u 60. poglavlju prve knjige svoga monumentalnog djela o tajnoj filozofiji ("De occulta philosophia"), kaže Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim: "Budući da je sam Saturn hladan i suh, upravo kao melankolični sok, on svakodnevno uliva oduševljenje, održava ga i uvećava. A kako je on, osim toga, uzrok promatranja u tišini, okrenut od svih javnih stvari i najviši među planetama, on ne poziva dušu samo na okretanje od vanjskih prema unutrašnjim poslovima, nego je i uzdiže od zemaljskih stvari, penjući je do najviših i darujući joj znanje i sposobnost da vidi unaprijed. Na to misli Aristoteles, kad u svom spisu o Problemima kaže: na temelju svoje melankolične prirode neki su postali upravo božanski ljudi i proricali su budućnost".

Neke konstante se u opisima melankolije i u razmišljanjima o njoj primjećuju, bez obzira na perspektivu i način mišljenja pojedinih autora. Svi oni naglašavaju "sveobuhvatnost" melankolije, to jest izražavaju uvjerenje da ona određuje stanje cijeloga ljudskog bića, zajedno sa svim elementima i sposobnostima čovjeka, kao i njegov odnos sa svijetom izvan njega. Veliki perzijski liječnik al-Razi, a onda i njegov veliki učenik Ibn Sina, naglašavali su da melankolija pogađa obje funkcije mozga, naime i mišljenje i imaginaciju, sposobnost uočavanja prisutnih stvari i razumijevanja njihovih odnosa, kao i sposobnost dozivanja

odsutnih stvari, rad pojmovima kao i rad slikama. Ali ona isto tako određuje to kako čovjek osjeća vlastito tijelo, ponašanje tog tijela i njegove reakcije na svijet koji ga okružuje i na podražaje iz tog svijeta. Ona određuje čovjekov odnos prema sebi, koliko i njegov odnos prema drugim ljudima, prema stvarima i pojavama oko njega, prema prisutnome i odsutnome (zbog čega al-Razi i njegov veliki učenik naglašavaju i mišljenje, i imaginaciju). Pri tom je za melankolično stanje karakteristično, bez obzira na tip melankolije i njezine uzroke (manjak ili višak crne žuči, povišena ili snižena temperatura toga tjelesnog soka), to da je melankoličan čovjek odvojen od svijeta a njegov doživljaj svijeta, pa čak i sebe samoga, lišen neposrednosti. Euforičan ili depresivan, obdaren kristalno jasnim mišljenjem ili uronjen u nejasne slike i slutnje, melankolik je odvojen od svijeta - on se od svijeta krije ili ga napada, on mu nudi premalo ili previše, on je, kako Romano Guardini lijepo reče, nesposoban da pristane na postojanje onakvo kakvo jeste.

Možda je među konstantama u razmišljanjima o melankoliji najočiglednije uvjerenje gotovo svih autora da melankoliju prati poremećen odnos prema vremenu. Jedan tip melankolika je sav okrenut budućnosti, sposoban da vidi unaprijed, nekada obdaren (proklet?) čak i proročkim sposobnostima, dok je drugi uronjen u prošlost, koju ne pristaje diferencirati. Melankolik koji ljeti posjeti Veneziju ne može stvarno uživati, jer je u njegovom duhu sve vrijeme prisutno novembarsko stanje Grada, kojega vlaga izjeda u srži, u dubini zidova, u kostima njegovih stanovnika; on ne može uživati ni u pogledu na ljepotu djevojke, osim možda u pogledu na onu koja će biti lijepa starica (jer on staricu vidi nešto bolje nego djevojku koja stoji pred njim); on bi možda mogao uživati u strahotama zime, kad bi se pristojan melankolik mogao radovati vrevi proljeća, koju jasno sluti u zimskom pejzažu... Nasuprot njemu stoji onaj tip melankolika koji je sav okrenut prošlosti, onaj koji stvarnije i konkretnije osjeća Sokratove nego li probleme svoga komšije, koji već u nježnoj dobi od pedeset godina shvati šta ga je mučilo u petnaestoj, koji svu prošlost, svoju i tuđu, doživljenu i zamišljenu, nastoji sačuvati u njezinoj ukupnosti i u "sinkretičnoj cjelovitosti" neposrednog života. On sasvim konkretno i stvarno osjeća da je prošlost uvjet i temelj sadašnjosti, da njegovu kuću nastanjuju mrtvi preci koliko i on, njemu sofisti, koji su nervirali Aristofana i Platona, idu na nerve mnogo jače nego suvremeni sofisti, koji zagađuju javne medije njegovoga

grada. Pri tom je važno naglasiti da melankolik ovog tipa nije konzervativac u uobičajenom smislu te riječi. Konzervativac se, naime, raduje svakoj promjeni koju je spriječio i uživa u svemu što je sačuvao, dok se melankolik ne raduje - njemu je prošlost, doduše, bliža i stvarnija od sadašnjosti, ali ni s njom on nema neposredan odnos, pa joj se ne može ni radovati.

Najkraće rečeno, melankolik ne živi. Njemu je znanje oduzelo život, razumijevanje mu je pojelo osjetilni doživljaj i samu sposobnost za njega, njegova osjećanja dolaze iz njega, pa ne mogu uspostaviti vezu između njega i svijeta koji ga okružuje, ona ga, naprotiv, samo još više odvajaju od svijeta. Aristotel je vjerovao da sadašnjosti nema jer je trenutak, koji je do mene došao iz budućnosti na svom putu u prošlost, postao prošlost prije nego što sam ja uspio pomisliti "s" od "sada". Zato postoje, logički gledano, samo budućnost i prošlost, sadašnjosti nema, ali je mi možemo misliti jer je logički moguća. A život se odvija upravo u onoj jedinici vremena koja, logički gledano, ne postoji, naime u sadašnjosti. Nerazmrsivi i neizbrojivi splet mojih relacija sa svijetom oko mene, bezbroj emocionalnih, senzualnih i racionalnih interakcija mog bića s vanjskom stvarnošću, materijalni, emotivni, intelektualni, imaginativni i svi drugi sadržaji koje moje biće razmjenjuje sa svijetom – sve to uspostavlja i jeste sadašnjost. Ona se, naravno, uspostavlja, ona je moguća, samo u neposrednosti koja je onako bolno nedostajala Kierkegaardu – nema kontakta i nema razmjene između unutrašnjeg i vanjskog svijeta bića koje je uronjeno u refleksiju, to biće nema neposrednog doživljaja svijeta, pa nema ni sadašnjost u kojoj se odvija njegov život.

5.

Po tome je melankolik zaista Saturnovo dijete, jer stari su vjerovali da planet Saturn usporava, odgađa, "razvlači" svaki poduhvat koji stoji u nekoj vezi s njim. A melankolija je, kako slijedi iz gornjih redova, stanje u kojem se zna, uviđa i osjeća vlastita odvojenost od svijeta i od života. To jest uviđa se, zna i osjeća da do čovjeka njegov vlastiti život i svijet dolaze "posredno", naknadno, tek onda kad ih je Saturn "propustio". U predgovoru njemačkom izdanju dragocjene knjige "Saturn und Melancholie" kaže Raymond Klībasnky da je za Kierkegaarda melankolija, i to tačno određeni tip melankolije koji je on zvao

“Tungsind” (potištenost, sjeta), najdublji egzistencijalni uvjet čovjeka, koji pati zbog svoje udaljenosti od Boga. Ne znam koliko je to muka čovjeka “udaljenog od Boga”, pretpostavljam da rijetki sretnici tu muku na trenutke ublaže ili zaborave dovodeći povremeno sebe u stanje ekstaze, a inače je svi ljudi sve vrijeme dok su živi imaju. Ili nemaju. Prije bih rekao da je kod melankolije problem nedostupnost svijeta koji je tu, uskraćenost za neposredno iskustvo ili nešto slično – mnogo znanja a malo ili nimalo doživljaja, obilje refleksije a malo ili nimalo osjetilnog iskustva, nesrazmjerno mudra glava i nesrazmjerno glupa ruka, noga, cijelo tijelo.

Melankolik boravi u središtu paradoksa, jer je odvojen od svijeta od kojeg nije udaljen, koji je tu, nadohvat ruke. On svijet ne može previdjeti i njegove prisutnosti se ne može osloboditi, jer je za svijet vezan mnogostruko i neraskidivo, iako se ne može osloboditi osjećanja da nije uistinu njegov dio - niti može svijetu oko sebe pripasti, niti može od njega otići. Na brojne veze svakog čovjeka sa svijetom upućuje već učenje o čovjeku kao mikrokosmosu u kojem se odražava svijet kao makrokosmos, jer su svijet i čovjek građeni od istih elemenata, te uređeni prema sličnim ili čak identičnim načelima – sve što postoji ili je moguće u velikom svijetu, sadržano je u svakom pojedinačnom čovjeku, od minerala i tekućina, preko životinjskih nagona i stanja, do anđeoskih osobina i težnji. To učenje je astrologija uzela jako ozbiljno i razvila ga u jedan komplicirani sistem. Svaka ljudska osobina i svaka činjenica ljudskog bića ima svoje ekvivalente u dijelovima (elementima) i osobinama vanjskog svijeta, a jedno i drugo imaju svoje uzroke i ekvivalente u rasporedu, osobinama i konstelacijama nebeskih tijela. Veliki liječnik i alkemičar Theophrastus von Hohenheim zvan Paracelsus tvrdio je, naprimjer, da ozbiljan liječnik neće liječiti ni zubobolju, a kamo li neku ozbiljnu bolest, prije nego što napravi horoskop svog pacijenta i uspostavi nekakvu harmoniju među stanjem i osobinama pacijentovog bića sa stanjem i konstelacijama nebeskih tijela, na jednoj strani, te sa osobinama i djelovanjem pojedinih medikamenata i medicinskih intervencija, na drugoj strani. Jedna biljka ili mineral djeluju na jednog čovjeka kao lijek, a na drugoga kao otrov, pod utjecajem jedne zvijezde pozitivno a pod utjecajem neke druge negativno. Liječnikova zadaća, prema Paracelsusu, bila bi dakle da nađe lijekove ili medicinske zahvate koji će na datog čovjeka pod datom konstelacijom nebeskih utjecaja djelovati s

najvišom mjerom dobrih i najmanjom mjerom loših učinaka. Sve je povezano sa svim, a ljudima su dati znanje i duh da te uzajamnosti prepoznaju, razumiju, te da ih iskoriste za dobro, svoje i opće.

Veza pojedinih nebeskih tijela i živih, odnosno neživih bića zemaljskog svijeta, iskazuje se i u obuhvatnim klasifikacijama koje pojedinim nebeskim tijelima pripisuju minerale, biljke i životinje koje stoje pod neposrednim utjecajem određenog nebeskog tijela i utoliko mu "pripadaju". Tako Agrippa von Nettesheim u 25. poglavlju prve knjige svoje "De occulta philosophia" nabraja sve ono što stoji pod utjecajem Saturna, pa kaže da tom planetu "pripadaju": od kosmičkih elemenata u prvom redu zemlja a u drugom voda; od metala olovo i zlato, od tjelesnih sokova crna žuč; od minerala smeđi jaspis, kalcedon, safir i magnet; od trava alrauna, mak, zmijska trava, kim i sve opojne trave; od drveća i žbunova Saturnu pripadaju oni što nemaju ploda ili imaju crne jagodaste plodove poput kupina i borovnica, ona stabla koja imaju jak miris i crnu sjenu poput čempresa, tužne vrbe, pinije, one biljke koje se simbolički vezuju za podzemni svijet, poput bršljana i crne smokve; saturnske životinje su sve one koje puze i žive noću ili u samoci, kao što su krtica, vuk, deva, kornjača, basilisk i mazga, a od ptica su Saturnovi ždralovi, sove i gavranovi.

Treba li napominjati da se ovakvim klasifikacijama melankolija "objektivira" i preseljava u vanjski svijet, prestajući da bude subjektivno duševno stanje jednog čovjeka i postajući "objektivna osobina" drveta, ptice ili minerala? Svijet je u astrologiji, kao i u alkemiji, visoko integriran i "oduhovljen", tako da se osobine živih bića ili bar neke manifestacije života mogu pojaviti i kod neživih formi postojanja.

Lanac utjecaja u Agrippinoj ljestvici "saturnskih pojava" sasvim je jasan: nebo sa svojim zvijezdama i planetama određuje sve, pa i to da neki čovjek bude melankoličan; u biću onoga kome je to dosuđeno javlja se višak crne žuči, koja prouzrokuje melankolično stanje, kao njegov neposredni materijalni uzrok; kako čovjek, međutim, kao mikrokosmos, korespondira doslovno sa svim, njegove osobine ili bar neke manifestacije ili neki "znakovi" tih osobina, mogu se javiti, to jest javljaju se, kod biljaka, kod životinja, čak i na neživim formama postojanja; tako se, naprimjer, melankolija ili bar neki znakovi melankoličnog stanja javlja kod svega što je podređeno Saturnu ili postoji u znaku te planete. Jednom usporedbom, koja bi htjela

da oponaša Platonove, ovo bi se moglo pojasniti činjenicom da javor ili žaba nisu “sami po sebi” božanski, ali “oni koji imaju oči da vide” itekako dobro vide i znaju da se božanstvo objavljuje i u njima, tako da i oni sobom upućuju na sveprisutno božanstvo. Analogno tome, gavran sigurno “sam po sebi” nije melankoličan, ali on je sigurno jedan od elemenata, jedan od znakova, melankolije u svijetu. A melankolija postoji objektivno u svijetu jer je proizvodi Saturnov utjecaj na postojanje, s tim da se kod različitih bića ona različito manifestira – kod čovjeka se manifestira kao psihičko stanje, kod bršljana kao simbolička veza s podzemnim svijetom, kod sove kao neraskidiva vezanost te ptice za noć.

Vjerujem da se na tome temelje naši iskazi o melankoliji jesenjeg pejzaža, melankoliji žalosne vrbe, melankoliji sumraka ili o gavranu kao melankoličnoj ptici. Svaki oblik postojanja može biti melankoličan ako se iz njega može naslutiti Saturnovo djelovanje ili ako svojim osobinama upućuje na crnu žuč i melankolično stanje.

6.

Nazovimo subjektivnom melankolijom stanje jednog čovjeka, a simboličnom melankolijom one elemente vanjskoga, stvarnog svijeta u kojima se objavljuje Saturnovo djelovanje. Adekvatno tome mogli bismo historijskom melankolijom nazvati ono što se događa kad Saturn svojim djelovanjem obilježi cijelu jednu epohu. Mislim da ne treba posebno dokazivati kako je taj tip melankolije realnost, bez posebnih objašnjenja i bez bojazni da ćemo ostati neshvaćeni govorimo o “melankoliji romantizma” ili o “melankoličnom baroku”. Moglo bi se reći da su to one epohe u kojima je opće osjećanje svijeta i postojanja melankolično. I pojedinci koji sami po sebi, po svome psihofizičkom habitusu, nemaju ništa s melankolijom postaju u tim epohama melankolici, jer ih životni uvjeti dovode u egzistencijalnu situaciju koja sobom proizvodi melankolično stanje. To su epohe u kojima se melankolično boravi na svijetu, tako da su melankolici svi oni koji u tome vremenu jesu.

Moj prijatelj Dragan T., naprimjer, od kojega je ovo razmišljanje krenulo, jedan je od ljudi koji su sve više nego melankolici. Izrazito sportski tip zainteresiran za sve ugodne stvari ovog svijeta, više sklon akciji nego refleksiji, skloniji dobrom

vicu nego najboljoj lirici - taj čovjek je danas melankolik koliko je to uopće moguće. Ne bih provjeravao zna li on ili ne zna da je melankolik, znam da on to jeste i da po svojoj volji i osobinama to ne bi mogao biti. On je i danas onakav kakav je bio u mladosti, s jednim dodatkom koji se s njim naprosto ne može povezati – s upornim, neizbježnim osjećanjem besmisla, uzaludnosti, uskraćenosti. Poznajem desetine ljudi koji danas borave na svijetu na Draganov način, koji su dakle vedri i aktivni ljudi od života, a postali su melankolici, jer nisu kod kuće tamo gdje borave i nisu prisutni tamo gdje su nekad živjeli i gdje bi možda mogli stvarno živjeti. Ako ih ja poznajem desetine, koliko ih tek moraju poznavati ljudi koji su manje asocijalni od mene!?

Upravo zastrašujući broj “prisilnih melankolika” koji nastanjuju svijet danas, dovoljno objašnjava zašto sam poželio razmišljati o tom tipu melankolije i zašto sam uopće došao na pomisao da bi trebalo govoriti o historijskoj melankoliji. Otkuda tako rašireno osjećanje da se ne živi, nego promatra i razumije? Zašto tako mnogo naših suvremenika vjeruje da bi se negdje drugdje možda i moglo biti kod kuće, ali sigurno ne tu gdje se sad boravi? Jesu li osobine epohe na koju smo osuđeni stvorili uvjete u kojima se ljudi osjećaju odvojenim od vlastitih života?

Za neke od takozvanih ex-Jugoslavena rasutih po svijetu mogli bi se neki uvjerljivi odgovori slutiti i bez razmišljanja. Većina od njih je u zrelim godinama doživjela prisilan rez u svojim životima, jedan prekid kontinuiteta u toku djela i dana kakav se teško ili nikako prevladava. To su ljudi koji žive u znaku ekstremne disharmonije između emotivnog i racionalnog, unutrašnjeg i vanjskog plana vlastitog bića. Ondje gdje borave, ti ljudi imaju emotivno pamćenje djece ili mladića, a pri tom su već zreli ili čak nešto stariji ljudi. U zrelim godinama oni su bili prisiljeni mijenjati modele socijalnog ponašanja, jer su dospjeli u društva utemeljena na formama socijalizacije bitno različitim od onih koje su oni upoznali. Živjeti u gradu u kojem te niko i ništa ne pamti, u gradu u kojem ti nisi doživio pa ni upamtio ništa za tebe važno. Živjeti u društvu u kojem je firma mnogo važnija od porodice i ljubavi, a ti si odrastao u društvu u kojem su porodica i ljubav, uz domovinu recimo, najviše vrijednosti. U zrelim godinama usvajati osjećanje da je sloboda imati mnogo novca, a ne imati mnogo vremena za sebe, kako si u mladosti naučio. Učiti da je kontrola emocija

važna vrijednost i obaveza, nakon što si dobar dio života proveo u društvu koje visoko cijeni iskrenost i pokazivanje emocija, makar ih u stvarnosti ne bilo. (Da bih izbjegao moguće nesporazume, naglašavam da ne smatram dobrim, pogotovo ne boljim, ni jedno ni drugo. Ne pitam je li bolji ambijent iz kojeg su ex-Jugoslaveni protjerani ili onaj u koji su dospjeli, pitam kako izići na kraj s provalijom koja se otvara između patetičkog i racionalnog segmenta u biću tih ljudi, između prošlosti i sadašnjosti u socijalnom segmentu bića, između mišljenja i imaginacije.)

Ali se i u vezi s njima otvaraju uzbuđljiva pitanja. Da li se, i kako, ako da, razlikuje melankolija ekonomskog emigranta iz sredine osamdesetih i ratnog emigranta s početka devedesetih? Razlikuje li se nostalgija prognanika od nostalgije “normalnog izbjeglice”? Kako za svojom kućom uzdiše čovjek kojeg su komšije iz nje otjerale oružjem, a kako čovjek koji je izbjegao da bi se spasio od mobilizacije? Jesu li na isti način melankolični čovjek koji je protjeran, pa se osjeća kao žrtva, i čovjek koji je u teškom trenutku otišao svojom voljom, pa se možda osjeća kao izdajnik? I tako dalje, i tako dalje, pitanja o mogućim razlikama među pojedinim grupama ex-Jugoslavena mogla bi se nizati do u nedogled. (Još jedna napomena u trudu oko razumijevanja: kad govorim o ex-Jugoslavenima, jugo-nostalgiji i sličnim stvarima, ne odnosim se ni prema starim ni prema novim ideološkim modelima, govorim isključivo o patetičkom znanju koje ljudi nose u sebi.)

Za one “prisilne...” ili “historijske melankolike”, koji nisu ex-Jugoslaveni a jesu većina u današnjem svijetu, neka uvjerljiva objašnjenja daje Richard Sennet kad govori o “fleksibilnom čovjeku”. To je tipični žitelj našeg vremena, čovjek koji je “fleksibilan” po svojoj neizmjerljivoj sposobnosti prilagođavanja, jedan od modernih nomada koji idu tamo gdje su upravo potrebni ili gdje se upravo nudi neki posao, tako da mijenjaju gradove, firme i poslove, možda i bračne drugove ili cijele familije svako par godina... Može li taj čovjek uopće imati emotivno pamćenje? Može li dospjeti do toga da svijet i sebe počne saznavati patetički? Emocije su spore, mnogo sporije od razuma, ne mogu se one razviti i osvijestiti u par godina, koliko “fleksibilnog čovjeka” njegova firma treba u jednom gradu. Za čim on može čeznuti? Čega se sa sjetom sjećati? Može li se biti čovjek, to jest kako se bude čovjek ako se nema emotivno pamćenje i ako se ni za čim ne čezne? Šta da čini sa sobom

emotivni patuljak, i ako je pri tome intelektualni gigant? U najboljem slučaju, on je čudovište, a čudovišta su, bojim se, osuđena na melankoliju.

Vjerujem da bi dobar početak za razgovor o ovim pitanjima bila razmišljanja Roberta Burtona, jednog od onih autora koji su argumentirano tvrdili da su melankolične epohe i melankolični regioni realnost. U uvodu svoje "The Anatomy of Melancholy" kaže, naprimjer, Burton: "Kao što u ljudskom tijelu pogrešna smjesa sokova može izazvati bolesne promjene, tako i u jednoj zajednici nastaju patološka stanja neravnoteže, koja se može prepoznati po njihovim karakterističnim simptomima". Neke od oblika neravnoteže, koji su proizveli patološko stanje u današnjem društvu, otkrio je Sennet govoreći o "fleksibilnom čovjeku", neki se otkrivaju i u sudbinama ex-Jugoslavena o kojima sam govorio, mnoge bismo otkrili čitajući ponovo Burtona. Možda bismo tako došli i do nekih mogućih lijekova za naše bolesno melankolično stanje. Pitanje je samo da li mi to zaista hoćemo. (Jasno je da ne možemo izliječiti svoju epohu, s tim smo se valjda pomirili, bilo bi ipak veliko ako bismo to makar htjeli.) Jer s melankolijom je kao s vinom, govori Teofrast/Pseudo-Aristotel u već spominjanom spisu "Problem XXX, 1" – ne želiš ga se odreći, koliko god znao da ti škodi. Mislim da je Victor Hugo napisao da je melankolija radost da se bude tužan. Bojim se da je imao pravo.



Petar Bojanić i Sanja Milutinović Bojanić

Nostalgija, Melanholija, *Filopatridomanija* O izlaženju iz rata kao večnom vraćanju u rat

Ich wil heim, Ich wil heim.

U paragrafu 4, svoje teze *Nostalgia oder Heimwehe*, odbranjene 22. juna 1688. na medicinskom fakultetu Univerziteta u Bazelu, Johannes Hofer opisuje tešku povredu i agoniju jedne devojke, seljančice iz okoline Bazela. Posle pada s visine, ona nekoliko dana leži nepomična i bez svesti, da bi posle upotrebe različitih lekova i hirurgije, u improvizovanoj bolnici, ona lagano došla k sebi. Probudivši se i ugledavši nepoznate žene koje su neprestano brinule o njoj, nju najednom obuzima nostalgija [*Nostalgia statim correpta*], kaže Hofer, te ona odbija hranu i na sva pitanja odgovara identično: "Hoću kući, hoću kući". Pošto su roditelji na kraju dozvolili da se ona, raslabljena, vrati svome domu [*Tandem ergo a parentibus licet maxime imbecillis domum est delata*]¹, njeno stanje se bez ikakvih lekova naglo popravilo. Ovaj slučaj,

¹ J. Hofer, *Dissertatio medica De Nostalgia, oder Heimwehe*, Basel, 1688, str. 8; engleski prevod Carolyn Kiser Anspach, "Medical Dissertation on Nostalgia by Johannes Hofer, 1688", objavljen je u *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, br. 2, 1934, str. 376-391.

² F. Ernst, *Vom Heimweh*, Zürich, Fretz & Wasmuth Verlag, 1949, str. 57.

³ Cf. "Si cui verò magis arideat Nostomanias aut Filopatridomanias appellatio, perturbatum animum ob impeditum in Patriam à qualicumque causa reditum denotans, per me omnino licebit". J. Hofer, u F. Ernst, *Vom Heimweh*, str. 62.

kao i slučaj mladog studenta, iz dobrostojeće porodice izložen u istom paragrafu, koji dolazi na studije u Bazel i teško se razboljeva (njegovo stanje će se naglo popraviti pošto mu se naloži da se hitno vrati kući), pomažu Hoferu da konstruiše svoj argument o pojavi jedne potpuno nove i čudne bolesti, i objasni zašto se masovno razboljevaju švajcarski vojnici.

Šta kažem(o) kada kažem(o) "hoću kući"? Ili, šta zapravo kaže moja, šta kaže naša ćerka kada kaže "hoću kući" i/ili "hoću mamu"? Gde se ona nalazi – naša ćerka, moja ćerka? I kada ona kaže, *Ich wil heim, Je veux maman* ili *I want mother*, kuda ona stremi i gde se to ona vraća?

Na početku, ili pre svakog početka, u preambuli jednog istinskog učenja o nostalgiji [*die Heimweh-Lehre*]² – ovo "učenje" je obeleženo naslovom i podnaslovom koji impliciraju da je nostalgija u blizini melanholiije, ili da je nostalgija vrsta melanholiije, da je u vezi sa žestokom ljubavlju prema domovini³ te stoga, da nostalgija jeste uslov prekida rata ali i uslov novog nasilja i novog rata – evo dva objašnjenja, ili dva opravdanja, koja bi možda mogla da štite okvir ovog teksta, ili ovoga uvoda u čudesne simulacije povratka kući, k sebi, majci:

1. Hofer rečju "nostalgija" prvi imenuje nešto što je svakako prepoznato davno pre njega i pokušava da nabranjem različitih slučajeva odbrani postojanje jedne bolesti kao i da ukaže na vrste terapija uz pomoć kojih se ona leči. Napor švajcarskog lekara je samo početak veoma duge istorije rekonstrukcije ovoga fenomena. Naznačimo da se do dijagnoze "nostalgija" dolazi istragom, ili tokom "*talking cure*", s pacijentom (često se sasvim slučajno otkriva da se "stanje" pacijenta menja pošto terapeut, ili pacijent, pomenu reči "kuća", "detinjstvo", "rodni kraj", odnosno da se terapija sastoji od prizivanja prošlosti pacijenta/pacijentkinje, te stoga, da se proces "prisećanja" osobe koja boluje, poklapa s procesom i vremenom "izlečenja" koje se odvija u didaktičkoj formi). Zanimljivo je, takođe, da se ova bolest "pronalazi" kada postoji još neka nevolja (pad s visine i teška povreda devojke, naporno studiranje u tuđini ili veliki fizički napor vojnika, itd.); da sve ove nevolje podstiču nekakvo povlačenje, regresiju ili retardiranje, nekakvu želju za povratkom ili vraćanjem ("kod sebe", "kod kuće", u "svoje", "u *pre*", "kod" mame, "u toplo", "unutra", "u nutrinu", u "utrobu"...) i izazivaju opšte stanje nesigurnosti, nestalnosti, gubitka čvrstog tla

pod nogama. Manifestacija “nostalgije” bi tako mogla da bûdi silu, nasilno ponašanje prema sebi, ali i prema drugome/drugima jer zahteva pokret unazad. Ova bolest, koja na paradoksalni način ujedinjuje vojnike i devojčice, internirane i ekspulsirane, zatvorene i patvorene, izmetnute i odmetnute (“bolest” je primeena u Švajcarskoj između nekoliko jezika, granica i regija), pretpostavlja postojanje nekih često nerazlučivih prepreka i podrazumeva da treba da je “razreši” ili “oslobodi” neko drugi. Ova bolest (danas je ova “bolest” degradirana u “osećaj” ili “raspoloženje”) jeste, zapravo, izrađavanje tihog i pasivnog otpora u vidu neposlušnosti, slepila i nepriznavanja autoriteta: autoriteta roditelja koji “šalju erke na prinudni rad” a potom bi trebalo da dozvole da se devojčica vrati kući iz tuđine, ili autoriteta otadžbine, “autoriteta vlasti koju nad pojedincem ima armija neke drđave ili pseudo drđave”, s kojim se dopušta, ili uslovljava, povratak vojnog obveznika kući. Kao otpor prema nekoj višoj ili snađnijoj instanci ili višoj sili, nostalgija tako postaje “navodna” bolest koja sluđi za izbegavanje rata (obaveze, rada, sluđbe, discipline, zajednice) dok bi terapije ove navodne bolesti, zapravo, samo simulirale, te time i potvrđivale, postojanje iste. Dovoljno je – svedoče različiti nadržilekari od Hofera pa do Frojda – da pacijent/kinja samo pomisli, ili izgovori, da hoće kući i da mu/joj bude bolje. Dovoljno je, isto tako, istinski se pretvarati i simulirati ovu bolest, da bi se od autoriteta dobila “dozvola za povratak”. Dovoljno je pisati, neprestano pisati, da bi(h) se vratio/vratila i da bi(h) stigla/stigao.

2. Ipak, zašto se konstrukcija ili simptom ove navodne bolesti (“bolesti”) manifestuje u iskazu “Hoću kući” ili “Hoću k sebi” [*Ich wil heim*]? Zašto nostalgija podrazumeva registar govora koji je okrenut k sebi/ka svome, i koji je nuđno “iz sebe”, “iz ja”, iz ovidijevskog vapaja drugome o sebi, iz direktnog ili navodnog govora, ili govora pod navodnicima, i zašto se u njemu nagoveštava volja za povratkom? Još jedanput:

“Šta kađem(o) kada kađem(o) “hoću kući”? Ili, šta zapravo kađe moja, šta kađe naša ćerka kada kađe “hoću kući” i/ili “hoću mamu”? Gde se ona (kuća, ćerka, majka) nalazi i kojim to jezikom govori – naša ćerka, moja ćerka, kada kađe, *Ich wil heim*, *Je veux maman* ili *I want mother*? Gde se to ona vraća? Ko je, ustvari, njena “mama” kada kađe “hoću mamu”? Ko je “moja” mama? Ko je “naša” mama?

Ono što dakle ometa nostalgiju, ali i melanholiju, i ono što bi u isti mah moglo da svakako bude uslov njene rekon-

strukcije, jeste ovo naše ne/moguće pisanje “u dvoje”. Kako govoriti i pisati u dvoje? Ko piše kada kažemo “mi” ili kako nas dvoje možemo da kažemo “ja”, ili da ne kažemo “mi”? Kako ja, koji/a pišem sada mogu da kažem “mi” i “nas dvoje”? Kako opravdati ovu “poziciju” (poziciju nas dvoje), u kojem polu i rodu je tematizovati (“ja sam muško”, “ja sam žensko” ili nešto treće) kad je već nostalgija savršeno lična stvar ili uvek “stvar” prvoga lica ili “stvar” u prvom licu (“hoću kući”)? Ili, upravo pisanje “u dvoje” osigurava i otkriva registar nostalgije jer zadržava scenu u kojoj ja mogu tebi ili pred tobom da priznam i izgovorim nostalgiju? Zar nostalgija nije nužno “jezička stvar”, stvar posebne gramatike “prvoga lica”, a onda i nešto što se nužno objavljuje drugome, što se saznaje sa ili pred drugim? Da bih bio/la nostalgičan/na, da li treba da budeš u nekom trenutku pored mene? Da li je drugi uslov postojanja nostalgije?

Zamislimo, pišući u-dvoje i udvojeno, prepolovljeno, u dva roda i dvostruko (ne)prihvatajući i (ne)pristajući na rod i posledice poroda, na nasleđe i struku... zamislimo – simulirajući istinski kôd nostalgije i postavljajući uslove za postojanje jedne scene unutar koje je moguće pokazati militantnu ali i militarističku prirodu nostalgije – njen zastrašujući paradoks... zamislimo prethodno nekoliko nostalgičnih protokola koji bi mogli da fabuliraju jednu predstavu u kojoj, na kraju ili na početku, mora da se izgovori sintagma “hoću kući”. Zamislimo, sasvim poštujući i sledeći nostalgične strategije, da smo nas dvoje (samo)pozvani, da nás same ali i druge uvedemo “u nostalgiju i melanholiju” i da napišemo tekst na jeziku na kome skoro da uopšte ne čitamo poslednjih decenija, zamislimo da dugo živimo na različitim mestima, da u sebi i između sebe govorimo uglavnom na jednom jeziku, da smo blizu i bliski i često odvojeni u različitim gradovima i da se dopisujemo na našem jeziku, da naša deca žive na različitim mestima, da govore između sebe na dva druga jezika, na kojima su školovani, i da pred nama ponekad govore na našem jeziku, da su naše institucije koje potpisujemo pored naših imena potpuno priremene i da nemamo “mesto” ili “pripadnost”, da ovaj tekst, pored naše/naših napuštenih biblioteka, pripremamo u bibliotekama Beča, najvećeg “jugoslovenskog” grada u kome se stiču oni koji su preostali nakon raspada Jugoslavije, da smo ga pisali, ili da ga pišemo i sklapamo u Puli, Albahu u Tirolu i Moskvi koristeći različite tekstove na drugim jezicima, da ovaj tekst pišemo i šaljemo u Beograd i u Sarajevo, da nismo kod kuće, da

nemamo kuću, ali da nismo stranci, da za nekoliko dana putujemo u Pariz i negde dalje, da dolazimo s različitih mesta ali da zajedno pamtimo da imamo nešto srpskih, crnogorskih, hrvatskih, jevrejskih, albanskih, nemačkih, italijanskih, čeških... crta, da su nam se koreni istrošili u razlici, da smo neizvesni i izmešani i zaprljani drugim ali da to ne bi trebalo da smeta da iznajmljujemo nekoliko stanova i soba i da nigde nemamo svoj stan/ište, da nemamo vlasništvo, da ipak nismo u egzilu ali da nismo ni kod kuće, da nikad nismo bili "bez papira" s kojima smo uvek mogli negde da odemo ali i da se vratimo, da je u sve što se tiče nas i našega i stranoga i budućeg, umešan rat – ovaj ili onaj rat – da nismo izbeglice ali ni beskućnici, da s domaćima nismo razmenjivali domaćinsko ali ni sa strancima stranovanje, da nismo domaćini koji prokazuju strance ni stranci koji se žale na domaćine, da se ni kao stranci niti kao domaćini, ni kao žrtve niti kao dželati nismo izmeštali kako bi svedočili, ali da smo pozvani, čitajući o nostalgiji i frikciji (Clausewitz), da kažemo šta je to što gura unazad ili vuče napred, onda kada se kaže, "hoću kući", "hoću mamu"...

Nekoliko zadnjih godina pišem na našem jeziku jer imam sve više dobrih prijatelja stranaca koji ga prevode na neke druge jezike. I njima se uvek zahvaljujem javno i privatno, dok ispravljaju moje tekstove i doteruju moj naglasak. Pišem loše na našem, kao što pišem loše na francuskom na kome sam doktorirao, ili na italijanskom jeziku na kome najduže radim. Mogao bih da nastavim dalje, da vam govorim o mom nemačkom, grčkom ili hebrejskom – morate da razumete da vam sve ovo govorim u ime onih (njih je svakim danom sve više) čija je pozicija slična jer žive, rade i putuju između mnogo različitih jezika. Svi ovi jezici su moji ("moj ruski", "moj engleski", "moj latinski", "moj hebrejski"...) i nisu moji; neki (jezici) su mrtvi ili ponovo oživljeni, ali, važno je da se nigde ne osećam kod-sebe [*chez moi – chez soi; sich heimlich fühlen*]. Nigde više nisam kod kuće [*chez moi; zu Hause sein; at home*] i jezik mi nije nikakav zavičaj (*Heimat*; obitavalište, domovina), niti tome nasuprot, imam neki jezik, neki svoj jezik koji čini da mi je svaki drugi jezik stran. Mogao bih da nastavim dalje i da vam sada kažem koliko imam dozvola za rad i koliko pasoša (pre nekoliko godina, u policiji jedne evropske države, tokom procedure za dobijanje državljanstva, pitali su me da li bih branila oružjem svoju buduću domovinu), mogao bih da vam precizno objasnim trenutak kada su moja deca počela između sebe da

govore na nekim drugim jezicima (ne-maternjim, ne-očinjim) i gde se trenutno nalaze oni, a gde je njihov otac, njihova majka, moj muž, moja žena ili gde su naši roditelji; ili da pokušam da vam tačno kažem gde se sve nalaze delovi moje biblioteke ili na koja groblja sve odlazim.

Pre nego što se pred vama zapitam da li sam dobro opisala ovu osobu koja je izašla živa iz rata, a da nije ni emigrirala niti dezertirala, nije bila dobrovoljac niti je bila mobilisana, želeo bih da ukažem da mi je zadatak da uputim na različite oblike “paradoksa” nostalgije, na njenu ratničku prirodu i objasnim vezu između nje i reči “frikcije” koju pišem u kurzivu i u množini. Clausewitz je bio prvi koji je ovu reč “proizveo” u pojam i upotrebljavao je uvek u jednini. Na nemačkom i našem jeziku, ona je u ženskom rodu i označava trenje. Nostalgija za Clausewitz (mal du pays ili “тоска по родине” kako podseća Vladimir Jankélévitch)⁴, dakle, jeste još jedan element koji dovodi do trenja, ometa ratnu akciju, poziva na dezerterstvo, prekida rat i donosi mir. I obratno: povratak kući je povratak u novi rat. Istorije vraćanja od Homera, Vergilija i Dantea, podrazumevaju određeno vršenje nasilja (Odisej je na svom putu kući neprestano koristio prepredenosti, varao je i ubijao, Enej je bežao od nasilja ali ga to nije sprečilo da ne počini isto), dok nas ostajanje u rodnom mestu, u provinciji, lako uvodi u različite vizije prepuštanja zaštiti i sigurnosti, odnosno, navodi nas na potragu za još jednim čuvarem kuće, to jest za suverenom i gospodarem.

Dok sam pokušavala da predstavim osobu koja kao da je zauvek izašla iz rata, i iz jedne zemlje koja kao da je ratovala (na primer Srbija, kao jedna alternativna država ili entitet nije bila zvanično “u ratu”, u poslednjim “jugoslovenskim” ratovima, nije nikome objavila rat niti je javno mobilisala svoje vojne obveznike ili kapitulirala, a da su istovremeno Srbi ubijani, da su ubijali i da se slika Srbije drastično menjala i srpsko stanovništvo selilo i gubilo svoju vlastitu pripadnost), primetili ste da u jednom trenutku pokušavam da izdam svoj vlastiti identitet i uklonim lični patetični ton (prethodno sam izdala domovinu i dom, krenuvši da govorim u svoje ime) i da pokušavam da govorim u ime onih koji žive između granica i jezika i kojih je sve više. Možda se samo u tom opasnom i neizvesnom trenutku uspeva umaći registru nostalgije i rata, naslućujući da zaista postoji jezik između jezika – jezik na kome je moguće pisati, i jezik s kojim se prelaze granice jezika i država. Precizni-

⁴ V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, str. 276. Jankélévitchev tekst o nostalgiji nalazi se u šestom poglavlju (str. 276-313).

je, radi se o jeziku koji s jedne strane ukida stranost i stranca, i s druge, instituciju domaćina i vlasništva (“biti svugde kod kuće”). Usuđujem se da insistiram da bi samo na ovom mestu filozofija, njena institucija i racionalnost, mogle da budu sačuvane s one strane kuće ili izbeglištva. U svakoj drugoj situaciji, jezik i drugi (“jezik drugih”) vraćaju me kući i prisiljavaju na brutalne protokole povratka: kada odgovoram i kada vam se obraćam u prvom licu; kada odričem da sam nostalgična; kada se izvinjavam što ne znam vaš jezik i što sam stranac; kada me jedna Ksenija, imenom strankinja, pita “da li bih mogla da govorim o Jugoslaviji, ili je to isuviše traumatično” (trauma svakako upućuje na to da događaje tokom raspada Jugoslavije nisam uspeła da “prihvatim” i “racionalizujem”, da preostaje neki neizgovoreni sadržaj koji mi ne dozvoljava da se namirim i smirim, za razliku od, na primer, događaja u Iraku, Avganistanu; odnosno, da mi je Jugoslavija bliža, ali da moj govor možda nije stanju da “obriše” i zauvek me “udalji” od Jugoslavije); kada me u Beogradu pitaju gde sam bila za vreme bombardovanja grada 1999. godine; kada u Zagrebu ne trpe moj beogradski akcenat; kada u Parizu prepoznaju moj slovenski akcenat, ili u Rimu, Londonu, Moskvi... kada me neko pita u mejlu, “gde si sada?” ili kada me pitaju “šta ti kažeš kada kažeš ‘hoću kući’? Ili, šta zapravo kaže tvoja, šta kaže vaša ćerka ili vaš sin, kada kaže, kada kažu, ‘hoću kući’ i/ili ‘hoću mamu’?”

Mogu li ja da kažem, u ime drugih, u ime svih drugih “hoću kući”, i da računam, da znam da to nije moja prava kuća niti naša prava kuća? Može li moje “hoću kući” da bude u prolazu i da nema nikakve veze s kućom, da se, na primer, odnosi na Beč a ne na Jugoslaviju, može li da ponovi onu istu lakoću i smirenost koje čine da iskaz moje ćerke “hoću mamu”, zapravo nema nikakve veze sa mnom? Kako da govorim jezikom drugih i u ime drugih, nagoveštavajući time da postoji jezik koji odriče svako vraćanje i boravište? Nije li poreklo – onoga što pokušavam da prikažem kao “paradoks nostalgije” ili kao “epidemiju nostalgije”⁵ i njenu militantnost – nastalo, zapravo, usled pokvarenih i nakaznih upotreba gramatike? Nemoгуće je reći “hoću kući” u ime ili umesto drugih (za druge), kao što je nemoгуće izgovoriti u množini – “hoćemo kući” – i stići kući, ili reći – “gubi se kući” (“marš/natrag kući” ili “izgubi se u svojoj kući”, “gubi se tamo odakle si došao”, “gubi se u pizdu materinu”) ili “napolje iz moje kuće”, a da to istovremeno ne potresa i pravila kuće i pravila gramatike.

⁵ U grčkom jeziku reč *epidemija* [epidemos] označava svest o pripadnosti grčkog čoveka njegovoj otadžbini i svoj pandam ima u reči *apodemija* [a-podemos], koja tome nasuprot, opisuje stanje onoga koji pati jer je udaljen iz rodnog mesta.

⁶ “Želeo sam da napravim film o ruskoj nostalgiji – o posebnom stanju duše koje opsepa Ruse kada su daleko od svoje rodne zemlje.

Želeo sam da film govori o sudbinskoj vezi Rusa prema svojim nacionalnim korenima, svojoj prošlosti, svojoj kulturi, rodnim mestima, porodicama i prijateljima”. A. Tarkovskij, *Sculptig in Time. Reflexions on the Cinema*, London, 1989, str. 202.

“Paradoks” nostalgije – kada kažem paradoks računam da je oko nostalgije uvek prisutna neka nasilna strategija (zar to nije priroda svakog čvora, zagonetke ili aporije?) – veoma lako pokazuje Tarkovskij⁶. Sećate se da u naslovu njegovog filma on dopisuje slovo “H” (*Nostalghia*) kako bi sprečio italijanskog gledaoca da pročita “po svome”, da je film “natopljen” vodom koja neprestano curi (negde se neprestano skuplja, odlazi ili vraća) i da su Andrejevi dijalozi na italijanskom, a unutrašnji monolozi na ruskom jeziku. Između petnaestog i sedamnaestog minuta filma, Andrej insistira da je poeziju, kao ni muziku, nemoguće prevoditi, odnosno da niko (u ovom slučaju Italijanka) pojma nema o Rusiji. Kada njegova vlastita prevoditeljica Euđenija pokušava da ublaži ove reči napominjući da je prevodilac ruskog pesnika Tarkovskog poznati italijanski pesnik, da je prevodenje nužno kako bi se ljudi međusobno upoznavali, Andrej najpre cinično primećuje koliko mi “jadni” Rusi uopšte nismo u stanju da razumemo Dantea, Petrarku i Makijavelija, a onda daje svoj maksimalistički recept života zajednice i međusobnog upoznavanja:

“Treba uništiti granice [*distruggere le frontiere*]”, “treba uništiti granice države [*dello stato*]”.

Prvo sam mislila da treba da zaboravim ove dve poslednje rečenice (“granice” u množini, a “država” u jednini; “uništenje” je iznenađujuće brutalna reč) jer su te reči proizvoljne i naizgled izrečene bez ikakve dodatne motivacije. Kako povezati i držati dva stava – da postoji nešto u meni (na primer nešto “rusko”) što je sasvim “vlastito” i drugima totalno nerazumljivo, i da postoji zahtev da granice i države treba da nestanu – jedan pored drugog? Ako država (u jednini) ne bi postojala, da li bismo mi onda zaista bili zajedno, da li bismo imali jedan zajednički jezik i da li bi tako nestala pojedinačna sećanja, te konačno, i nostalgija? Ili tome nasuprot, da li nostalgiju budi sprečenost povratka (na primer, pobegao sam i nemam papire da se ponovo vratim)? Ili, da bih uopšte stigao, da li moram da uništavam sve prepreke na putu? Rešenje za zbrku u ovom dijalogu Tarkovskog, moglo bi se pronaći u istorijama konstruisanja diskursa o nostalgiji. Od Johanesa Hofera i Rusoa, do Jaspersa, Hajdegera ili Frojda, možda je moguće izdvojiti jasno nekoliko trenutaka koji određuju figuru nostalgije. Evo nekih od njih:

a) *Nostalgia* (kao i alergija, homeopatija, itd.) izmišljena je grčka reč i velika etimološka konstrukcija (*das Heim-weh* je

takođe nova nemačka reč), koju u disertaciji, napisanoj na kraju 17. veka, oblikuje Hofer suprotstavljajući je, takođe, francuskoj sintagmi *Maladie du Pays*. Hofer, i ne samo Hofer, živi u Alpima, između italijanskog, nemačkog i francuskog jezika, piše tezu na latinskom jeziku, a konstruiše “svoju” bolest na grčkom jeziku: *nostos* jeste *Reditum in Patriam* (u nemačkom prevodu iz 1779. *die Rückkehr ins Vaterland*), dok je *algios* na latinskom *dolorem aut tristitiam* [*Schmerz oder Betrübnis*] ili *weh* iz reči *das Heim-weh*⁷. “Domovina”, “povratak u domovinu” i “bol” tri su prva i osnovna činioca nostalgije.

b) Nostalgija je prvo bolest, pa osećaj⁸, zatim stanje ili raspoloženje duše [*Heimwehverstimmung*] za Jaspersa, i na kraju, jezički ili diskurzivni proizvod [*Diskurs-Produkt*]⁹; dakle, nostalgija se prvo odnosi na domovinu ili otadžbinu (*Pothopatridalgija* i *Filopatridomanija* su kovanice Zwingera i Hofera¹⁰), a ubrzo označava vapaj za povratkom svome domu (*Ich wil heim*; “Hoću kući”), roditeljima, bližnjima, detinjstvu, itd. Na kraju, Frojd govori o prenatalnoj separaciji... činjenica da ženski polni organ [*das weibliche Genitale*] ima nešto *Unheimliche* za “neurotične ljude”, otkriva ulaz u drevni zavičaj [*alte Heimat*] kome celokupan ljudski rod teži. *Liebe ist Heimweh*¹¹, nastavlja Frojd u istom odlomku, citirajući narodnu izreku koja objašnjava prirodu nesvesnog, kao i susret sa onim što je *un-heimlich*¹².

c) Od ove bolesti boluju prvo Švajcarci koji služe vojsku (ratuju) u Francuskoj, ili u nekoj drugoj vojsci. Kasnije, sve do kasnog 19. veka (Jaspersova disertacija je poslednji veliki sistematski pokušaj istraživanja nostalgije u kontekstu zločina i nasilja)¹³, egzemplarni pacijenti su devojčice koje roditelji šalju u različite internate, ili ih upošljavaju po tuđim kućama, kao guvernante ili sluškinje. One ubijaju decu koju čuvaju, i podmeću požare u kućama u kojima služe, ne bi li izdejstvovale da ih vrate njihovim kućama.

d) Muzika, ili različite patriotske arije podstiču velike epidemije nostalgije među vojnicima, o čemu svedoče vojni lekari i generali. Jean-Baptiste Du Bos – svedoči 1719. – da je za manje od tri meseca umrlo šest hiljada ljudi u jednom gradu. Ruso, u pismu maršalu Charles-François Frédéricu, od 20. januara 1763. piše o pesmi *ranz-des-vaches*, te pominje bolest koju ona

⁷ F. Ernst, *Vom Heimweh*, str. 62-63. Najpreciznija etimološka obrada reči nostalgija i nemačke reči *Heimweh* nalazi se u knjizi Klaus Brunnerta, *Nostalgie in der Geschichte der Medizin* (Düsseldorf, Triltsch Druck und Verlag, 1984, str. 29-43). U uvodu, Brunnert pronalazi da još pre Hofera postoje dva traga gde je nostalgija prepoznata kao bolest, ili kao fenomen, koji se tiče bolesti: u tridesetogodišnjem ratu, u španskoj armiji, između 1634. i 1644. šest vojnika je proglašeno da boluju od *el mal de corazón* ili *estar roto*, dok reč *Heimweh* 1569. godine prvi put upotrebljava Ludwig Pfyffer von Altshofen.

⁸ R. Bernet, “Heimweh und Nostalgie”, u *Utopie. Heimat*, M. Heinze, D. Quadflieg, M. Bühlig, (ur.), Berlin, Parodos Verlag, 2006, str. 87.

⁹ Cf. S. Bunke, *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, Freiburg, Berlin, Wien, Rombach Verlag, 2009, str. 25.

¹⁰ Hofer, autor spisa *De Hydrope uteri* [Plodova voda], pravi kovanicu sastavljenju od *filia*, *patria* i *mania*, dok Zwinger preštampana Hoferovu disertaciju 1710. pod drugim imenom, *De Pothopatridalgia, vom Heimwehe*, sistematski zamenjujući reč *nostalgia* s *pothopatridalgia* (*potos*, *patris*, *algos*). A. Prete (ur.), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992, str. 60.

¹¹ S. Freud, *Das Unheimliche und andere Texte*, nemačko-francusko izdanje, Paris, Gallimard, 2001, str. 112-113.

¹² Frojd daje prednost Šelingovom objašnjenju ove neprevodive reči... "ovom rečju se imenuje ono što je trebalo da ostane u tajni, u skrivenosti [*im Verborgenen*]... ali se ipak pojavilo [*herorgetreten*]". *Ibid*, str. 46-47. Cf. J.-C. Goddard, "Schelling ou Fichte. L'être comme angoisse ou l'être comme bonheur", A. Schnell (ur.), *Le Bonheur*, Paris, Vrin, 2006.

¹³ K. Jaspers, *Heimweh und Verbrechen*. Diss. Med. (1909), u *Gesammelte Schriften zur Psychopathologie*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer Verlag, 1963, str. 1-84. U svojoj tezi, Jaspers analizira dvadeset slučajeva teških zločina u čijem osnovu je želja da se prekine egzil i prisilno sprovede povratak u roditeljski dom.

¹⁴ J. J. Rousseau, "Lettre à Charles-François-Frédéric de Montmorency-Luxembourg, maréchal-duc de Luxembourg", u *Correspondance complète de J. J. Rousseau*, Oxfordshire, 1972, t. 15, str. 52 (pismo broj 2440).

¹⁵ "Video sam tu boljku nekoliko puta, i mogu da govorim o njoj sa sigurnošću. To je melanholija uzrokovana strašnom željom da se ponovo vide roditelji..." Cf. F. Ernst, *Vom Heimweh*, str.116-117.

izaziva i koja se zove *Hemvé*¹⁴. Različiti knezovi i komandanti osuđivali su na smrt one koji pevaju ove pesme.

e) "Nostalgija je oblik melanholije podstaknuta nelagodnom [*ennui*] da se bude sa strancima koji nas ne vole". "Učinilo mi se da sam otkrio", piše 1777. u *Dictionnaires des Sciences, des Arts et des Métiers*, Albrecht von Haller, "da jedan od razloga nostalgije leži u političkom uređenju Švajcarske. Ovde dolazi malo stranaca i skoro niko ne uspeva da ostane jer je pravo na boravak u njoj [*le droit d'y vivre*] vezano za rođenje i krv. [...] porodice iz istoga mesta (u Alpima) venčavaju se između sebe, skoro bez ikakvog mešanja s tuđom krvlju"¹⁵. Podrazumevajuća, ali i nikada dovoljno obrazložena veza nostalgije i melanholije, obično se potkrepljuje nekim "trećim" elementom koji bi mogao da bude zajednički i melanholiji i nostalgiji: "žalost zbog gubitka voljene osobe ili neke apstrakcije kao što su domovina, sloboda" (Frojd)¹⁶, "izgubljeni objekat" (Agamben)¹⁷, "svest o nečemu drugom, svest o daljini [*conscience d'un ailleurs*], svest kontrasta između prošlog i sada, između prošlosti i budućnosti" (Jankélévitch)¹⁸, hipohondrija, ili histerija ("melanholija i nostalgija najčešći su simptomi histeričnog stanja ovih momaka")¹⁹.

f) Jedini lek za ovu bolest povratak je u domovinu, u dom. Različiti slučajevi iz 18. i 19. veka pokazuju da je za bolje raspoloženje, ili ozdravljenje, dovoljna i sâma pomisao na povratak (ili tek polazak na put kući)²⁰.

g) Istorija nostalgije je istorija "slučajeva", svedočenja, ali i ispovesti. U § 30 *Antropologije*, Kant kaže da mu je neki iskusni general pričao o nostalgiji Švajcaraca. Kada se konačno vrate u svoje uglavnom siromašne predele, u svoju otadžbinu, tamo ipak nikada ne pronalaze vreme svoga detinjstva.

h) Nostalgija je čista fikcija (*Nostalgie feinte* [*nostalgia simulata*]²¹), kako je nazivaju Meyserey, ili de Sauvages 1763. godine ili kasnije Starobinski i isključivo simptom postojanja neke sasvim druge bolesti. Nostalgija se simulira da bi vojnici izbegli svoju službu, a "zarazna" je, jer se prenosi jezikom (diskursom, diskusijom, pričom, rečju)²².

Ova dva poslednja primera, koja konstruišu veliku istoriju figure nostalgije, trebalo bi da se misle pre svih ostalih ali uvek

zajedno i uvek istovremeno čim Andrej (Tarkovskij) izgovori reči: “Niko mene (nas) ne razume”, ili “Trebalo uništiti granice”. Postoji nešto namešteno i patetično, nešto “hipokrizično” u nostalgičnim protokolima. Ipak, uopšte neće biti dovoljno da nostalgiju, kao moć uobrazilje, naprosto premostimo u književnost ili u puki fantazam. Pokušaj Kanta da nostalgiju oslobodi od njene prostorne dimenzije, da je ekonomski odredi i pripiše siromašnima, te sasvim udalji od domovine (ne samo što vraćanje otadžbini, vodi u smrt – *Qui Patriam quarit, Mortem invenit*²³, nego je domovina tamo gde je dobro [*patria ubi bene*]); Kant se tako suprotstavlja devetnaestovekovnoj ideji o vrednom Evropljaninu željnom zlata, koji radi na drugom kontinentu i jedva čeka da se vrati u svoj rodni kraj²⁴), fatalno je degradiran kod Martina Hajdegera, kod njegovih različitih učenika i kroz uticaje koje je hermeneutika imala na ponovno čitanje starih tekstova. Ne radi se samo o Hajdegerovoj redukciji svega na nostalgiju, i o pronalasku skrivene nostalgije [*verborgene Heimweh*], ili ponovnom striktnom povezivanju *Heimweh* za *Heimat* (za tlo, kuću ili koren), već o forsiranju značaja “blizine” i “vlastitosti”, a onda i o histeričnom ponavljanju, nikada dekonstruisane Humboldtove ideje o neodvojivosti jezika [*Sprache*] i domovine [*Heimat*]. Čini mi se da bi se Humboldtova slavna rečenica iz pisma Šarloti iz 1827. “*Die wahre Heimath ist eigentlich die Sprache*”²⁵, sa svim različitim njenim verzijama i ponavljanjima od Hane Arent do Deride ili Gadamera, veoma dobro nastavljala u Hajdegerovom govoru povodom 700. godina njegovog rodnog grada Meskirha: “*Unsere Sprache nennt den Zug zur Heimat das Heimweh*”²⁶. U snazi jezika, u snazi našeg jezika da imenuje rečju “nostalgija” naše vlastito stremljenje (*Zug* je trzaj, nagli jaki iznenadni trzaj) ka domovini, treba da prepoznamo strast s kojom Andrej istovremeno isključuje druge jezike i štiti svoj unutrašnji ruski jezik. To je ista snaga koja poziva na rušenje granica.

Želela bih da argumentujem i da insistiram da ovo Hajdegerovo “vraćanje” iz Alpa u Alpe, u Švarcvald (u pesmi “*Heimkunft*” koju Heidegger detaljno analizira, Helderlin, privatni učitelj, vraća se 1801. iz Švajcarske u svoj rodni kraj), uvek podrazumeva povratak zavičajnih obeležja a onda i uniformi, to jest da nostalgija obnavlja mučninu i ratnu neizvesnost. Osim toga, čini mi se da nekoliko najvažnijih preokretanja Hajdegerovog govora o *Heimat*, i dalje ostaju u registrima nostalgije i proizvode, ili podrazumevaju nasilje. Naime, Hajdegerovo, ili

¹⁶ S. Freud, “Žalost i melanholija”, u *Delo*, br. 8-9, Beograd, Nolit, 1985, str. 120.

¹⁷ G. Agamben, *Stanze. La parola è il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006, poglavlje 1 i 2.

¹⁸ V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, str. 280-281.

¹⁹ Radi se o medicinskom izveštaju o stanju nekih pitomaca prve godine “Mornaričke akademije” u Anopolisu. Cf. S. Bunke, *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, str. 240.

²⁰ “Uzrok ovog očaja nije bilo teško razotkriti. Kažem razotkriti, jer je bilo gotovo nemoguće iščupati priznanje iz te vrste bolesnika, nijedan od njih nije hteo da prizna ono što je preživljavao. Bilo ih je takoreći stid da govore o boli koju su osećali, iako ih je izdavala radost koja bi zablistala u njihovim očima na pomen obećanog odsustva”. Iz izveštaja Denis Guerbois, vojnog hirurga i nosioca prve teze o nostalgiji odbranjene na francuskom jeziku 1803. godine. Navod je preuzet iz teksta A. Bolzinger, “Il y a deux cents ans, premières thèse parisienne sur la nostalgie”, *L'évolution psychiatrique*, br. 68, 2003, str. 101.

²¹ S. Bunke, *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, str. 116-117. F. B. de Sauvages razlikuje tri vrste nostalgije: prostu [*simple*], koja je česta među vojnicima i može se potisnuti u drugi plan, ukoliko se vojnici prestano bavljaju, zagovaraju ili ukoliko im se ponekad pruži ono što traže; složenu [*compliquée*], koju ne leče nikakvi lekovi, a izlečiva je ukoliko vojnici zaista dezertiraju, ili se vrate kući, i lažnu [*feinte*], simuliranu i umišljenu da bi se izbegla služba. Cf. F. Ernst, *Vom Heimweh*, str. 96-100.

²² Cf. Dva slavna teksta Starobinskog nastoje da pokažu fiktivnu strukturu nostalgije. J. Starobinski, "The Idea of Nostalgia", *Diogenes*, god. 14, br. 81, 1966, str. 81-103 i "Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée", *Cliniques méditerranéennes*, br. 67, 2003, str. 191-202.

²³ U svojoj najiscrpnijoj analizi nostalgije do sada, Simon Bunke tumači ovaj stav Bernandina Ramazzinia iz 1700. godine, na stranicama 90-92. Cf. S. Bunke, *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, pogl. "Heimweh und Militär", str. 89-135.

²⁴ P. Pinel, "Encyclopédie Méthodique. Médecine" (1821), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, ur. Antonio Prete, str. 70.

Andrejevo, insistiranje na neprevodivosti jezika i na "privatnom jeziku", na negovanom dijalektu i na snazi idioma (dakle, na rodnom kraju), u harmoniji je s različitim teorijama o "neponovljivosti" drugog, odnosno s teorijama stranca kod Lyotarda, Levinasa ili kod Deleuzea. Kada Deleuze pokazuje, da se nijedan pisac ne oseća u svom jeziku kod kuće, da mu je svaki jezik, pa i maternji, potpuno stran, on paradoksalno ponavlja i Hajdegerov i Andrejev stav da postoji nešto u nama što je isključivo "naše" (neprevodivo, neponovljivo, nedeljivo s drugima, nerazumljivo drugima, nekomunikativno i nepredstavivo). Biti stranac, ili biti drugi, podrazumeva postojanje zavičaja (na primer, postojanje Izraela kod Levinasa, ili postojanje neke vlastite imaginarne teritorije izvan državne teritorije) – čak i kada se objavljuje da je vreme kuće zauvek prošlo (Adorno, *Minima moralia*, 1944. § 18). Kao što rečenica "Niko mene (nas) ne razume" (ovaj stav podrazumeva rečenicu "Hoću kući"), proizvodi nesvodivu razliku i strance, preciznije, kao što stranac nužno proizvodi oko sebe strance, tako rečenica "Trebalo uništiti granice" (i ona može da podrazumeva sintagmu "Hoću kući", ukoliko, "neću nikakve prepreke na povratku kući") podrazumeva da svet treba da bude jedna velika kuća, a mi uvek kod sebe i kod kuće. Filozofi ili učenjaci (takozvani intelektualci) – to je uvek nalog i preliminarni zaključak – treba da pretvaraju svet u kuću jer "filozofija je istinska nostalgija, žudnja da se bude svugde kod kuće" [*Die Philosophie ist eigentlich Heimweh, ein Trieb, überall zu Hause zu sein*] (Hajdeger analizira ovaj Novalisov stav u § 2, na početku zimskog seminara 1929. godine²⁷).

Čini nam se da, ukoliko bi institucija filozofije u budućnosti htela i mogla da se oslobodi ovakvih monstroznih konstrukcija – kako bi svoj vlastiti prostor ponovo pronašla između kuća, i na ulicama – da nije dovoljno samo slediti i ponovo aktuelizovati Kantove otrežnjujuće stavove o istinskom filozofiranju koje nas štiti od bolesti uma, od čežnje [*Sehnsucht*] za drugim svetovima ali i od nostalgije [*Heimweh*]²⁸. Nužno je da institucija filozofije prestano otkriva i priznaje svoje eksplicitne i implicitne odgovornosti za različite ratove i nasilja tokom istorije.

Dakle, zašto mi je potrebno Clauzewitzovo "trenje" [*Frik-tion*] da bih opisao funkcionisanje nostalgije? Clausewitz prvi put pominje reč *Frik-tion* u pismu budućoj ženi (29. septembar 1806.). On tada govori o problemima u komandovanju Pru-

skom armijom, koje je imao jedan od komandanata, Scharnhorst, a koga Clausewitz izdvaja kao najdarovitijeg. Komandant je bio totalno paralizovan i pasiviziran pred neprestanom frikcijom drugih ili drugačijih mišljenja, kaže Clausewitz. Scharnhorst ne može da se odupre frikciji koju “emituju” različiti savetodavci u štabu, ili u njegovom kabinetu, ne može da donese odluku i da pokrene “mašinu rata”. Ovaj primer Clausewitzu dozvoljava da zamisli grandioznog vojskovođu koji bi snagom svoje volje trebalo da pobeđuje sve što mu se suprotstavlja, a to je upravo trenje mnoštva različitih elemenata. Dakle, sve ono što zaustavlja “kretanje” rata, sve prepreke i problemi koji ometaju ratno dejstvo paradoksalno smetaju komandanta, prekidaju rat, a onda verovatno donose i mir. U sedmom poglavlju “Frikcija u ratu” [*Friktion im Kriege*] svoje knjige o ratu, Clausewitz piše:

“Trenje je jedinstveni pojam koji na najuopšteniji način razlikuje istinski rat od rata na papiru [*was den wirklichen Krieg von dem auf dem Papier unterscheidet*]. Vojna mašina [*militärische Maschine*] – armija i sve ono što se na nju odnosi – u osnovi je veoma jednostavna, te izgleda da je njome veoma lako upravljati. Ali treba da se prisetimo da nijedan njen deo nije sastavljen od jednog jedinog komada, već da je ona u potpunosti sastavljena od različitih jedinica [*Individuen*] koje se taru o sve oko sebe”.

Suprotno od Clausewitz, ali zahvaljujući njemu – ako hoćemo nekako da prekinemo rat ili da ga onemogućimo, izgleda da moramo da što više usložnjavamo stvari i dodajemo uvek nove elemente u igru, na scenu ili na videlo. Takođe bi trebalo da posebno obratimo pažnju na ono što Clausewitz naziva “ratom na papiru”.

Nostalgija je svakako jedna od najvažnijih frikcija i ona ometa i privremeno ukida napadački rat, otvarajući time prostor za odbranu. Vojnici sanjare o svojim domovima, i zamislimo ih kako se lagano vraćaju svojoj otadžbini i svojim kućama. Ali, zar postojanje vlastite kuće već ne podrazumeva spremnost da se kuća štiti – da se štiti ideja vlasništva i kuće, osigura i utre put koji vodi kući, da se uništavaju prepreke i granice na tom putu, da se brani (zajedno, s drugima) “princip kuće” od manje nostalgičnih napadača? Postojanje vlastite kuće, odnosno jedna uvek latentna “nostalgija na papiru”, implicira uvek i postojanje jedne kuće koja je prestala da to bude, kuće u kojoj

²⁵ W. von Humboldt, “Brief an Charlotte vom 21. August 1827”, u *Briefe von Wilhelm von Humboldt an eine Freundin*, deo 1, Leipzig, 1848, str. 322.

²⁶ M. Heidegger, “700 Jahre Messkirch”, *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges 1910-1976*, GA 16, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000, str. 578.

²⁷ M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, GA 29/30, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, § 2b “Das Heimweh als die Grundstimmung des Philosophierens und die Fragen nach Welt, Endlichkeit, Vereinzelung”, str. 7-10. Interpretacije i transformacije ove Novalisove “izreke” svakako bi trebalo pratiti kasnije kod Lukacs, u knjizi *Teorija romana* i kod Adorna i Horcheimera u knjizi *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo, Veselin Maslesa, 1974, str. 90-91.

²⁸ Cf. “*Der Kritik der reinen Vernunft ist ein Präservativ für eine Krankheit der Vernunft, welche ihren Keim in unserer Natur hat. Sie [diese Krankheit; dodatak Erdmanna] ist das Gegenteil von der Neigung, die uns an unser Vaterland fesselt (Heimweh). Eine Sehnsucht, uns ausser unserm Kreise zu verlieren und andere Welten zu beziehen*”. Beleska 5073. napisana je između 1776. i 1778. I. Kant, *Kants*

gesammelte Schriften, tom 18, Kants handschriftlicher Nachlass 3, 5, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1928, str. 80.

²⁹ R. Burton, "Love of Learning, or Overmuch Study. With a Digression of the Misery of Schollers, and Why the Muses Are Melancholy", *The Anatomy of Melancholy*, New York, 1927 (1621), str. 259-261.

se odvija neprestani sukob [*stasis*] ideja, pola, roda, poroda, generacija... kuće u čije ime je nemoguće ratovati i za koju je nemoguće boriti se. To je razlog zašto Clauzewitzova sintagma "rat na papiru", paradoksalno, kao fantazija i fikcija čistog rata – kao frikcija – može da obustavlja rat, da izaziva i reguliše mir. Ipak, ne mislim da je moguće sprečiti rat ako se rat idealizuje, neprestano konstruiše i planira, ili ako se neprestano piše o ratu. "Rat na papiru", pre svega treba da evocira da je poreklo nostalgije u melanholiji i u bedi intelektualaca (učenih) [*mysery of schollers*]²⁹ i da postoji neraskidiv odnos između nostalgičnih vojnika i stručnjaka za opravdanje prava na rat i na ubijanje.



Slobodan Šnajder

“Sunt enim quattuor humores in homine...”

skica

Njemački izdavač i trgovac šezdesetosmaškom nostalgijom, kulturni Zweitausendeins, 2009. godine stao je reklamirati novo izdanje Kierkegaardova spisa *Strah i drhtanje*. U proljeće 2010. pokušao sam ga naći u Berlinu, ali to više nije bilo moguće. Kierkegaardov naslov, taj *horror* filozofije, bijaše rasprodan! Kierkegaard, taj veličanstveni mračnjak, kao best-seller na kraju prvog desetljeća XXI. vijeka? Izgleda da je tako.

U godini izdanja Reclamove antologije jednostavna naslova *Melancholie* (Leipzig, 1999.), autor njezina predgovora izbrojao je preko 300 novih knjiga na temu *depresija* samo u Njemačkoj. Ne zaboravimo da je u Njemačkoj, “privrednim čudom”, uspješno potisnuta provala melankolije masa, do koje bi sigurno došlo čim su zločini nacista, o kojima su na potisnuti način svi sve znali, postali javnom stvari. Također, godina 1999. još je daleko od recesijskih ugroza.

Strah i drhtanje zbog uzroka koji su ili nejasni ili bezrazložni, a koji ipak čovjeka bacaju u očaj i depresiju, premda možda ne postoje – to bi mogla biti jedna od “pučkih” definicija melankolije, iako se više radi o njezinu opisu. Čini se čak da je melankoliju lakše potisnuti, pa i izliječiti, kad su njezini uzroci jasni, ali da je ona “neizlječiva”, kad su uzroci daleki, nejasni ili nepostojeći; otprilike kao što se ne može naći ono što ne postoji. Ovo zvuči kao banalni truizam: da se ne može naći nepostojeće. A ipak, u ovom sklopu leže neke teškoće s pojmom melankolije.

Melankolija davno je nestala iz rječnika kojim se sastavljaju medicinske dijagnoze, iako se neko vrijeme, sub titulo *depresivna melankolija*, sasvim dobro držala. Tako je naprimjer hrvatsko-njemačkoj glumici Gemmi Boić godine 1914. u Beču utvrđena “depresivna melankolija” kao razlog zbog kojeg je ona uzela golemu dozu veronala i otišla s ovoga svijeta. (Usp. moju dramu *Nevjesta od vjetra*, u: *Neka gospođica B.*, Prometej, Zagreb 2007.) No *zašto* je ona bila depresivno-melankolična dijagnoza ne kaže. Gemma se ubila jer je bila “depresivno-melankolična”, a bila je “depresivno-melankolična” zato što se ubila: *circulus vitiosus*, da ga jasnijeg ne bismo mogli smisliti. Gemma podlegla je svojoj melankoliji, kazat će dalje liječnici koji su zakasnila u ovom slučaju, zato što je samu sebe podvrgla krivom tretmanu. Taj je “tretman” doduše dugo smišljala, s obzirom da je veronal, u malim i dopuštenim dozama, skupljala gotovo šest mjeseci. Tijekom tih šest mjeseci, strašan rat koji danas zovemo prvim, posve nesigurni dokle ćemo morati brojati, bio je počeo i jako se zahuktao: svibanj 1914. možemo još smatrati idiličnim finalom jednog srazmjerno dugog razdoblja stabilnosti, mira i prosperiteta u Evropi. No prosinac te iste godine moramo smatrati apokalipsom koja se već odmakla od prvog čina: Valja samo vidjeti duge spiskove gubitaka, imena tiskana non-pareillom, u onodobnom bečkom tisku. U takvom je stanju svijeta koji se urušavao u pogrebnoj zvonjavi, glumica Gemma Boić povelala kemijski rat protiv jezgre vlastite osobe; po mišljenju onih koji su u njezin iznajmljeni bečki stan prispjeli prekasno da bi je spasili, povelala ga je krivim sredstvima. Napose danas, kad se takvi slučajevi liječe cijelim spektrom medikamenata, njezini bi izgledi bili bolji; jer njezina je boljka davno medikalizirana i velika je radost farmaceutske industriji: depresivna stanja naših suvremenika njoj su vredniji od crnog zlata. Od crnoga zlata vrednija je na burzi crna žuč! To je znao i njemački izdavač, inače tako teške, dosadne i nepronične Kierkegaardove knjige.

Pogledajmo sada kako bi Gemmina okolina, laička i stručna, doživljavala njezino stanje kroz minula stoljeća. Naravno, tako isto ili slično i ona bi doživljavala ono kroz što je sama prolazila. Njezini pokušaji samostilizacije, njezini "razgovori" s vlastitom boljkom, i sami bi bili povijesno uvjetovani.

Neki misle da je Aristotel prvi *nobilirao* melankoliju i zapravo je uzdigao iznad statusa koji imaju "obične" bolesti; zapravo, on ju je približio božanskom. Tzv. *Problemata XXX.*, spis u kojem je sačuvano mjesto o posebnosti melankolije, čini se da ipak nije Aristotelov, već ga je sročio njegov zet i akolit Teofrast, ali to je manje važno. Važnije je što taj spis već sadrži jezgru nauka o četirima sokovima čiji omjeri određuju stanje duše. Prevlast crne žuči u ovom humoralnom nadigravanju obilježava karaktere čvrstih i znamenitih muževa. Čak štoviše, tvrdnja se dokraja radikalizira stavom da su svi muževi koji su počinila velika djela (ali i nedjela) u stvari bili melankolici. Podjednako se ovdje radi o ljudima teorije (u grčkom smislu: promatranja, promišljanja, dakle, mudraci), ali i o ljudima čina: otud ispađa da je Heraklo uzeo čistiti Augijevu štalu iz čisto melankoličnih pobuda. Melankolici su, dakle, neki izuzetni pojedinci, a manje je važno što su kao takvi učinili: spis, državu, mitsko djelo; nevažno je i kako su završili svoj zemaljski život. Jesu li popili otrov, kao Sokrat i Gemma Boić, ili su skočili u grotlo vulkana, kao filozof, koji je tom prilikom zaboravio svoje sandale (kažu, od mjedi; u novije doba te je sandale pronašao hrvatski pjesnik Vlado Gotovac: zajedno s verigama). Nevažno je nadalje jesu li oni, kao polubogovi, podignuti do zvijezda, ili su pogrebeni u još neraskrčenom dijelu grobišta određenom za siromašne i bezimene, kao Gemma Boić, u prosincu 1914: No to je danas već jako "naseljeni" dio Središnjeg groblja u Beču.

Da, u nekoj tipologiji melankolije to bi možda moglo biti nevažno. Ipak, u starini, glumica Gemma Boić nikako se ne bi uklopila u Aristotelovu/Teofrastovu definiciju melankolije koja bi po njima bila naprosto neka osobita povlastica izuzetnih pojedinaca. Žene u starini nisu smjele glumiti. Smjele su, u pratnji, gledati tragedije, ali već su komedije bile odveć lascivne, pa su i one bile strogo zapriječene. Nijedna od znamenitih grčkih hetera (Boićeva bila je daleko od toga da bi bila hetera) isto se tako ne bi mogla uklopiti u gornju odredbu o melankoliji. Status "istaknutog melankolika" mogli su ponijeti jedino muškarci, i to slobodni građani polisa. Melankolija je otud prilično politička kategorija, gotovo pa klasna i spolna privilegija.

Kao i za svaku “društvenu utakmicu”, i za nju je bilo nužno kvalificirati se. Ipak, ne bi se moglo reći da je starina provela “rodno razlikovanje melankolije” (gendering), jer to ne bi bila istina. Biće koje utjelovljuje oba spola prije no što se ljudski rod raspao na muškarce i žene, a zove se hermafrodit, nije moglo biti jako melankolično. Ako je melankolik onaj koji nije u stanju preusmjeriti libido na nov objekt želje, i tako nadoknadi gubitak voljene osobe (malo adaptirana, to bi imala biti Freudova odredba), onda hermafrodit nije imao što i na koga usmjeravati. Ne, starina nije u tom smislu donosila nikakve odluke: polovica onog dijela poznatog svijeta koja je starina držala civiliziranim, kao suprotnost svijetu barbara, naprosto nije dolazila u obzir za melankoliju, iako su žene imale slezenu, pa otud i crnu žuč. Ifigenija, Antigona nisu melankolične; nije melankolična čak ni Hekuba, unatoč strašnim i nenadoknadivim gubicima njezina materinstva. Ali su zato melankolični surovi ratnici kova Ajaksa ili Ahila – potonji tuži i preko groba, u Hadu. Oni su nobilirani po onome što su počinili; teško je naime zamisliti da je Olimp, gdje se mjere zasluge, mogao imati ikakvih sličnosti s Haaškim tribunalom. Odiseju pak melankolija bi bila samo jedan izazov njegovoj silnoj lukavosti. Čudno nam se danas može činiti da su veliki likovi antičke starine melankolici, iako su ljudi čina koji se nisu dali lako prestrašiti i ni od čega nisu prezali. U našoj je predodžbi, koja pripada modernijem dobu, melankolija povezana s promatralačkim stavom, s oklijevajućim promišljanjem koji melankolika često onesposobljuje za bilo kakvu akciju: Oblomov nije, dakako, tek puka lijenčina. Uistinu, to bi bilo bliže grčkoj ideji užitka u teoriji, u bestrasnom promatranju, makar i jedne muhe, u čemu je svoj užitak našao rimski stoik koji je pisao grčki – Lukijan. Od takvoga promatranja sama grčka riječ *theoria* nije daleko, i ona ne znači mnogo više, čak i kad se radilo o Bitku ili Prvom Pokretaču, a ne o pohvali jednom kukcu. Naravno, po Aristotelu/Teofrastu, veliki melankolici su i Empedoklo i Platon, ali to je možda zato što su bili veliki filozofi. Napokon, Platon se dopao ropstva na Siciliji kad je odjednom ushtio ozbiljiti svoju “zlatnu državu” Politeju, uz pomoć siračkogog tiranina koji ga je, dakako, krivo razumio, a onda htio prodati kao roba. A i za to da bi netko skočio u Etnu hoće se stav prema životu koji je, premda nihilistički, prilično aktivan. Kako god okreneš, ova vrlo široka odredba iz *Problemata* određuje velike ljude kao melankolike, prije nego melankolike kao

velike ljude: Njihova je veličina, u bilo čemu da se ona očitovala, sadržavala uzrok melankolije, a ne obratno.

Ni po jednom od ovih kvalifikativa naša Gemma Boić ne bi se bila kvalificirala za dijagnozu koju je ipak, post mortem doduše, dobila crno na bijelo: depresivna melankolija. Gemma je rođena u Zagrebu 1883. godine. To je godina smrti Richarda Wagnera, bijesnog umjetnika koji je cijelo svoje doba ispunio svojim preglasnim konvulzijama; ali to je i godina rođenja novoga Mesije melankolije, Franza Kafke. Taj se Mesija nije svojemu narodu objavio onako kako to propisuje židovska tradicija, već se objavio u književnosti, pa otud nije prepoznat. Osim toga, pisao je na njemačkom, kao praški Židov; to je genetska kombinacija koja početkom XX. vijeka nije još bila tako smrtonosna kao što je postala u kasnijim desetljećima. Kafka izbjegao je usud mnogog neobjavljenog Mesije tako što je navrijeme umro; sve tri Kafkine sestre završile su, međutim, u Auschwitzu, i jedan novi Čehov da to opiše još nije na vidiku. Kafka otud nikoga nije mogao spasiti, već donekle sebe, ako i to. I jedan raniji veliki melankolik, besmrtni Robert Burton, izriješkom je priznao da je svoju golemu *Anatomiju melankolije* (prvotisak 1621, usred Tridesetgodišnjeg vjerskog rata u srcu Evrope), pisao da se spasi od vlastite melankolije. Wagnerove tube u Bayreuthu već su najavljivale novu apokalipsu kojoj je prvi rat bio samo preludij; Kafka, ne znajući to, već je pisao o Auschwitzu (naprimjer, *Kažnjenička kolonija*. Ili je to bio Buchenwald gdje je nacistička vještica Elze Koch dala raditi zaslone svjetiljaka od ljudske kože?) Wagnerov antisemitizam tu je manje “znakovit” od nečeg muklog i prijetećeg, istodobno opojnog i zavodničkog, u njegovoj glazbi: mitski klišeji, stvarni ili izmišljeni, koji pripadaju ili ne pripadaju povijesti, ali jamačno ne spadaju u Wagnerovu sadašnjost, njegovom se glazbom najavljuju kao BUDUĆI epohalni događaji: kao Heideggerov “nadolazak Bitka” u liku austrougarskog kaplara koji će napokon otkriti tajnu vječnoga Graala.

Gemmu Boić mogao je, međutim, uoči prvoga rata *kurirati* slavni psihijatar doktor Kraepelin (u mojoj drami on je prilično prozirno šifriran kao doktor Kraekelin, onaj doktor koji proučava Gemmine simptome i propisuje joj vruću kupku u jednom sanatoriju “u južnoj Bavarskoj”, kamo se ona bila sklonila nakon prvog “živčanog sloma”). Rečeni je doktor Kraepelin autor ključnog psihijatrijskog udžbenika koji je do 1913. imao osam

izdanja, i po njemu se tada učilo i liječilo sve što je spadalo u domenu “duševnih oboljenja”. No upravo s Kraepelinom i njegovom dobi završava medicinska karijera pojma *melankolija*, koji je danas prognan iz medicinske nomenklature.

Zna se da je teorija o suigri četiriju sokova davno pala u vodu, zna se da je nevino optužena slezena davno abolirana od svake krivnje za melankoliju, i zna se da se ono što se nekoć zvalo melankolijom raspalo na cijeli niz novih boljki koje imaju nova i zastrašujuća imena, kako bi se opravdali sve novi i novi medikamenti također vrlo tajanstvenog nazivlja. Zakoni duple Monarhije uoči prvoga rata nalagali su izvršnim vlastima da se tijelo samoubojice ima secirati, i da se o tome ima sačiniti zapisnik. Ne vjerujem baš da se ovo odnosilo i na sve one bečke sluškinjice, bile one goetheovske Gretice ili ne, koje su se, s punim ili praznim trbuhom, bacale u jedan dunavski rukavac uz koji danas leži sigurno jedno od najčudnijih (ako je to prava riječ!) grobišta u Evropi: Bečko groblje samoubojica! Ne vjerujem zato što je sekcija leša imala za cilj da se utvrdi uzrok samoubojstva, taj čin slobode koji je onda kao i danas ugrožavao sve osnovne građanskog društva i morala; a u slučaju rečenih sluškinjica bilo je malo društvenog interesa da se stvar samoubojstva razriješi i objasni, pogotovo da se ukaže na eventualnog krivca. Eventualna sekcija bila je samo vježba iz anatomije. Mnogo poglavlje skandalozne kronike carskoga Beča završilo je na ovom mjestu, tako da je zakopano, bez odviše svjedoka, daleko od znatiželjnika i odblesaka Krausove “Baklje” (ime časopisa koji si je Krleža, za svoje potrebe, preveo kao “Plamen”). Konačno, iako je svaka odluka za taj čin (Nijemac kaže: Freitod, što će reći: slobodna smrt) individualna i nesvodiva, svi su križevi na Bečkom groblju samoubojica (uzgred budi rečeno, nije ga baš lako naći, i teško da ga pokazuju japanskim turistima) potpuno identični: sivo raspelo, neveliko, na crnom križu, iste visine, poput vojnika u stroju. To je jedno turobno mjesto koje nesvodivost stotina posve individuuiranih odluka “disciplinira” u jednu “kohortu” pod istom oznakom.

Sekcija Gemmina tijela doduše je obuhvatila i slezenu, koja je, jadna, dvije tisuće godina stajala pod teškom optužbom da s jedne strane potiče strahove bez ikakva povoda i razloga, a s druge joj se strane upisivalo u zaslugu da proizvodi genije i odlučne muževe; valjalo je zaći duboko u novovjekovlje da se ova “zasluga” poništi kao zaslug, to jest da melankolija s visina genija padne u turobnu stvarnost sanatorija za bogate,

i azila, za luđake koji su, kao psi, pokupljeni na ulici; da ne kažem da padne u užas onoga što se u Parizu zvalo Hôtel-Dieu, a u Londonu Bedlam, kod nas naprosto ludnica, “Vrapče” ili “Stenjevac”; da se snizi i ponizi u status duševne bolesti. Svakako, godine 1914. ništa od slavne povijesti melankolije više se nije brojalo. Teorija o četiri soka nije više dolazila u obzir u ozbiljnoj znanstvenoj raspravi, pogotovo ne u kliničkoj praksi. Također je izašlo na vidjelo da ogromna većina onih koji su očitovali simptome melankolije nikako ne spadaju u genije. (Crnu) žuč moglo se naprosto operirati, premda ne i melankoliju. Kamo je ona zamakla? U koju vrstu nevidljivosti?

Gemma je nekako, premda *post mortem*, ipak izborila pravo da se njezina boljka nazove imenom *depresivna melankolija*. Kažem, izborila, kao što je za života bila izborila svoje velike uloge – Lady Macbeth, Juditu, Sestru Beatrix (Maeterlinck) itsl. Oni koji su je gledali, pa su o njoj pisali, osjetili su u njezinoj glumi nešto žalobno, neko tuženje, koje im je bilo daleko, a onda, zahvaljujući njoj, odjednom blisko: bila je to najčistija melankolija. Gemmu ubilo je isto ono što je od nje učinilo glumicu: Život i smrt crpili su s istog izvora: iz bolesti. Ne zove li se jedna novija studija o Nietzscheu – “Bolesni genije”? Gemmina je melankolija bila – umjetnička. Ne zaboravimo da je Dürer svoj slavni bakrotisak nazvao Melencolia I., dakle, “prva melankolija”, jer ih je u njegovom doživljajnom svijetu bilo nekoliko: baš je ta prva vjerojatno melankolija umjetnika: zamišljeni anđeo zdvaja nad beskrajem koji se ne može izmjeriti svim onim silnim spravama u prvom planu, ali sve one naprosto zovu na mjerenje. Svaki pravi umjetnik kani izmjeriti neizmjereno, i ništa manje od toga nije vrijedno spomena.

Planet tužnih geometara bijaše Saturn, dobri starac koji je, kao Kronos, ipak posmicao svoj titanski porod. Arapski zvjezdoznanci, koji su u astronomiji i astrologiji otišli dalje od Grka, “dodijelili” su melankoliju Saturnu: oni su mislili da je ta golema kugla plina onaj nebesnik koji nadgleda rođenje svakog svog djeteta. Uistinu, odonda su svi melankolici Saturnijanci, kao što su oni koje vuče Luna i tjera ih da planinare po krovovima mjesecari – na engleskom *lunatic* nije daleko od izraza *luđak*.

Nesretna i pametna Susan Sontag, kad je otkrila da je i sama Saturnovo dijete, o tome je napisala knjigu. Sreo sam je osamdesetih u Zagrebu. “Teško sam bolesna,” rekla mi je, “ali dobro su me liječili.” Melankolija je, unatoč svim onim silnim

terapijama koje preporučuje čestiti Burton, neizlječiva; rak ponekad. Susan Sontag pronašla je u pojmu *camp* ono što je nekoć bio *spleen*; pronašla je novu vrstu dandy-zma, te je tako jako inovirala stari pojam melankolije.

Arapci su, kao što je poznato, zaslužni što je blago grčkih rukopisa uopće dospjelo na Zapad. Čim je kršćanstvo postalo državna religija, ono se okomilo na pantheon starih bogova, grčkih i rimskih, i "stari svijet" utonuo je u mrak. Zapad je presjekao svoje duhovne korijene, i da nije bilo arapskih trgovaca ne bi se na tom Zapadu imalo što preporučiti. U stvari, bliže je istini da se grčko nasljeđe ponovno rodilo nego što se nešto preporučilo. Na svaki način, Marcilio Ficino promiče melankolika u "saturnski karakter"; ne radi se više samo o tome da tužni starac bdije nad svojim potomstvom, već to potomstvo dijeli jedan te isti karakter koji mu je rođenjem unaprijed upisan kao sudbina. Melankolija se povlači u unutrašnjost, postaje endogena. Još uvijek nismo daleko odmakli od učenja o četirima sokovima. Ovaj nauk tumači melankoliju kao suigru endogenih i egzogenih uvjeta.

Također, u renesansi melankolija dobija spol! Počinje njezina genderizacija, s tim što je u muškoj verziji priznata kao obilježje genija, dok je, kad spopadne ženu, sve prije nego to. "Ženska" melankolija sve je bliže onome što je novije doba krstilo kao "histeriju", izvodeći, na ovaj ili onaj način, ovu bolest iz maternice. Ne zaboravimo, polovica čovječanstva, ženska, još je uvijek gotovo nevidljiva u društvenom bitku, čak i ako se nekima svira lutnjom pod prozorima cijele noći. Trubaduri i minnesängeri bili su vrlo izdržljivi svirci, gotovo kao cvrčci Mediterana, tako isto petrarkisti. Na ovaj ili onaj način, "Laura" se morala dati vidjeti, ali bolje preko vela, najbolje u crkvi, sa smjernim pogledom na ispovjedaonicu. Balkon (pod kojim se dalo udarati u lutnju, a također skloniti od kiše) bio je važniji od Laure, od Julije. Hamletu je melankolija atestirana i priznata; ali Ofelija se predaje vodi, i ne pomaže joj "trava nedjeljne milosti".

Kao što su u evropskoj povijesti bila važna rodoslovlja, bilo je nadasve važno roditi se u pravom znaku. Predaja kaže da su slavni muževi fiorentinskoga kruga – Ficino, Pico della Mirandola i Lorenzo Veličajni bili pijani od sreće kad su otkrili da je Platon, skupa s njima, rođen u Saturnovu znaku.

Dakle, iako hipohondrija, histerija i melankolija spadaju skupa, zna se dobro tko od čega može oboljeti. Melankolija no-

bilira muškarca, napose ako se baš ne radi o siromašnoj ludi s prašnjavih cesta, sa sjenika, iz štala i gnojnica; melankolija, naprotiv, ponižava ženu, pa bila ona i kći dvorjanika (Polonija).

Ova je podjela sve to jasnija. Može se pratiti kako se ona produbljuje paralelno sa sve odlučnijim pokušajima žena da stupe u društveni život, da izađu iza vela, iz nevidljivosti; ovo se pogotovo odnosi na one Laure koje nisu htjele biti Laure (kao ona gospođica koju je Petrarca sreo u crkvi u Avignonu), pak su izrodile hrpu dječice.

Doduše, u doba baroknih ratova i baroknih strahova (*barocco* – možda je potekao iz gotovo infantilnog straha od praznog prostora kao znamenata ništavila i smrti: kao da je cijela civilizacija koja se predavala baroku patila od noćnih strahova), melankolija se odjednom širi na mase. Odjednom cijeli narodi, pa onda utoliko i žene tih naroda, mogu postati melankolični, a poneke skupine i “staleži” gotovo u pravilu. Melankolični mogu postati i cijeli pejzaži, čak i zemlje. Svijetlo atičko nebo nije moglo postati melankolično, te su se Grci zadovoljili time da melankoličan može biti ovaj ili onaj mineral. No sad se odjednom počinje govoriti o melankoliji kao o “engleskoj boljci”, dakako u Francuskoj. Englezi naprotiv uzvraćaju tvrdnjom da je melankolija *malaise* francuska. Doduše, u doba kad Evropom pustoše maroderske bande na repu bitaka velikog vjerskog rata (1616 – 1636), bolest koja se zove *morbus francia* ipak je sifilis. Neopisive strahove Tridesetgodišnjeg rata, koje je, baš zato što su neopisivi uzeo opisivati Grimmelshausen, sigurno nisu mogli biti uspješan *remedium* protiv melankolije.

Ovom *podruštvljenju* melankolije Wolf Lepenies posvetio je cijelu knjigu (*Melancholie und Gesellschaft*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft sv. 969, prvo izdanje 1969.) Onaj tko hoće otkriti kako to cijele nacije, klase, staleži, napose elite, mogu postati melankolični, naći će obavijesti o tome u ovoj knjizi. Sličnosti melankolije elita, odbačenih nakon Fronde od strane francuskih kraljeva, i melankolije naših “tranzicijskih” elita mogle bi jako obogatiti Lepeniesova istraživanja, dakako u smislu potvrde njegovih uvida. No već je Marcel Proust pisao o “razočarenju od ispunjenja”. Oni koji su doživjeli “ispunjenje svojih snova” znaju biti melankolični, ako prije toga ne uteknu u neki sretno nađeni rezervat (uvijek su bili neki rezervati!) cinične rezignacije (Gehlen). Niz koji čine satira-salon-Fronda, dakle pobuna (La Rochefoucauld), pa onda pad u melankoliju, u kontekstu apsolutne monarhije francuskih Louisova mogao

bi se u stopu pratiti na hrvatskom primjeru od ranih sedamdesetih do negdje kraja naše verzije “baroknog rata” što pada u sredinu devedesetih; pri čemu bismo naravno apsolutizam Versaillesa morali zamijeniti apsolutizmom Titova “dvora”, pa onda “dvora” Tuđmanova i njegovih “pretorijanaca”.

Melankolija u Hrvatskoj: Kakva tema!

Ali želim se vratiti Gemmi Boić. Želim uteći od “hrvatske melankolije”.

Kada je Gemmi Boić u prosincu 1914. nalijepljena dijagnoza “depresivna melankolija”, nakon što je podlegla dozi otrova koju je sama sračunala, melankolija kod žene definitivno je bila izdvojena u posebnu bolest koja glumicu teško da je mogla nobilirati. Nepobitno je utvrđeno da ta bolest ima svoj uzrok (začudo i sve što puže po zemlji u obličju Čovjeka izlazi na ista vrata!) u *hysteri*, to jest maternici. No osim svoje vlastite smrti, i osamdesetak pozorišnih utvara (popis koji je svojeručno otkopala za upravu Kraljevskog zemaljskog kazališta, danas HNK u Zagrebu, sadrži 88 uloga!), Gemma Boić nije rodila nikoga. Bez sumnje, ona je bila Saturnova kći. Ispunila je kletvu kršćanske mističarke iz XII. vijeka.

U XIX. vijeku medicinska “sudbina” melankolije čvrsto je zapečaćena, i to prema najavama te kršćanske mističarke, Hildegard von Bingen, koje su, premda dolaze od žene, ženama malo pomogle, a meni zvuče gotovo kao kletve. Ona je pisala da žene koje pogodi melankolija obilno krvare u vrijeme menstruacije, i da je za njih najbolje da se povuku iz društva, jer da zbog odveć uske maternice ionako nisu providenjem određene za rađanje!

Možda da bi obranio melankoliju od svakog prodora “žen-skog principa”, Burton je u svojoj *Anatomiji* čuje muškarcem, i kaže – “melancholy... he....” To je doduše jedino meni poznato mjesto gdje je melankolija, gramatički, muškoga roda.

XIX. je vijek onu tvrdnju mističarke von Bingen uzeo kao medicinski kanon: Melankolija je sada histerija, a to je bolest “neudatih žena i pobunjenih kćeri”. Gemma ispunjava oba ova uvjeta. “Neudate žene i pobunjene kćeri” bile su često feministkinje. Otud se histerija (o melankoliji se manje govori) odsad povezuje s feminizmom, pa ova dijagnoza, kao toliko puta u ljudskoj povijesti, služi da se signaliziraju pozicije neprijatelja.

Teško mi je Gemmu zamisliti kao borbenu feministkinju. Ona je za tako nešto bila odveć – melankolična. Ali s druge strane, ona je, čim se otisnula iz malenog i pospanog Zagreba, slijedila jak nagon da bude slobodna; u neslobodnom svijetu, konačno o tome i samo o tome govori i Lepenies pišući o melankoliji masa, klasa i elita, taj nagon za slobodom, kad se razbije o hrid društvenih uvjeta, gotovo sigurno dovodi do melankolije.

Rođena je, dakle, u znaku Saturna. Svijet u koji je rođena obavijestio ju je da je cijena slobode za kojom je žudjela jako visoka; da je pitanje hoće li što u svijetu od nje ostati kad tu cijenu plati. Ja sam u drami *Nevjesta od vjetra* krenuo od toga da je njezin konačni slom prouzročio nesvodiv, nenadoknativ gubitak voljenog čovjeka. Ne zaboravimo: Rat je, u Beču se stalno pokapa, pogrebna zvona stalno zvone, nekih drugih niti nema. To je Beč apokalipse, koja teško da je mogla biti u išemu radosna. Krenuo sam, dakle, od pretpostavke što pomalo podsjeća na Freudove uvide o melankoliji koja nastaje zbog nemogućnosti “preusmjeravanja libida” na nov objekt: to je suhlja formulacija nesreće zbog gubitka voljene osobe.

Rat je milijune pogodio kao izvanjska nesreća koju su bili prisiljeni *interiorizirati*, ushitom, glumljenim ili stvarnim. To je sjajan teren i velik trenutak za melankoliju masa. Tu melankoliju progone sve utopije, a najviše one “ozbiljene”: i nacizam i staljinizam zapravo su sustavi “naređene sreće”. Orwell je to znao: godine 1984. nema više melankolije, ona je zajedno s drugim nepoželjnim sastojcima isprana iz mozgov podanika.

Doduše, godina 1984. davno je iza nas. Melankolija je preživjela sve utopijske nacрте.

“Jesu naime četiri soka u čovjeku... koji podražavaju četiri elementa...”, stoji u anonimnom spisu s naslovom *De mundi constitutione*, dakle, o spisu kozmološkom, takvom koji se bavi ustrojem cijeloga svijeta. Datira se u XII. vijek, sigurno ima neki grčki predložak.

Suvremena medicina i s njom čovjek u njegovom današnjem liku ismijali su ovo tako “sočno” učenje. Iščezao je i sam pojam melankolije, i on danas figurira samo u učenim raspravama novih sholastika (kao što su naprimjer Klibansky i Panofsky u svojoj znamenitoj knjizi *Saturn i melankolija*). Melankolija raspala se do danas na niz bolesti koje se gađa “ciljano” sve novim i novim medikamentima. Terapija “melankolije” sličijem kemijskom ratu protiv “štetočina”.

Time se izgubilo nešto od starog znanja o našoj vrsti koje je, međutim, imalo više šansi za jedno integralno objašnjenje melankolije što bi bilo bliže stvarnom stanju stvari.

Gemma Boić pokušala je ostvariti umjetničku karijeru u Monarhiji i Njemačkoj, u stranom svijetu, na tuđem jeziku. To joj je prilično pošlo za rukom, ali nije bilo dovoljno za ispunjenje života kako si ga je sama zadala. Imala je i problem “dvostruke lojalnosti”, a to zbog velikog rata koji je Monarhija povela protiv “njezinih suplemenika”. Neki uvidavni bečki prijatelji to su joj priznavali, ne odričući joj istodobno političku lojalnost Austro-Ugarskoj. Ali u osnovi, ove je dvije lojalnosti, “plemensku”, kako se onda govorilo, i državnu, teško bilo pomiriti. Sve bi to bili egzogeni, transeuntni, uzroci njezine melankolije.

Ali ona je bila i Saturnova kći. Rođenjem, konstitutivno, po Marciliju Ficinu - “prema osobinama karaktera”, ona je bila melankolična žena (doduše, po fiorentinskim platonistima, ona bi bila nemoguće biće). To bi bili endogeni, imanentni uvjeti njezine boljke koju nije preživjela, a pitanje je da li ju je uopće htjela preživjeti.

Stari nauk o četirima sokovima poštovao je ovo dvojestvo uzroka melankolije. Mjereno današnjim parcijalnim, “specijalističkim” pristupima, taj je antički, grčki, potom arapski nauk, u svom holizmu, bio možda bliže istini.

Pojam *melankolija* valja rehabilitirati. Valja ga razmotriti u njegovoj povijesnosti i u njegovu današnjem važenju. Jer povijest, pa ni povijest melankolije, niukoliko nisu prestale. Gotovo da bez Burtonove *Anatomije* mi nismo u stanju razumjeti što se uistinu događa u Hrvatskoj, a onda i u drugim tranzicijskim zemljama; što se događa u pojedincima pogođenim nenadoknadvim gubicima skrivljenim u jednom nepotrebnom ratu; što se uopće zbiva s nama, na planu izvanjskom i na planu onom najunutrašnjijem. Nema bez toga nikakvog, ma i najmanjeg približavanja odgovoru na pitanje: Što muči ljude?

“Čovjek je najnesretnija i najmelankoličnija životinja.”
(Nietzsche)

Njegov je strah, njegovo je drhtanje (Kierkegaard), i njegova je melankolija. Možda ne onako kao što su njegovi slezena i žuč, ali ipak je ona njegova na dosad ispitane, ali i još neispitane načine.

Predrag Lucić

VESELA SVESKA – Melankolija Mediterana

PRELUDIJ

I.

Snijeg pada na Sarajevo
Kao vrane da stresaju ludost

Ferhadijom korak po korak
Berti Goldstein mi priča

Ludaci
Kaže
Ludaci
Oni su svjetlost svijeta
Mi gledamo
A oni vide
Mi se smijemo
Oni su smijeh

Njihova ludost nam
Otvora vrata
Iz ludnice
Koji zovemo
Svijet

II.

Pa izađite
Slobodno
Čuvari

Ludost
Raspuhuje sjever
Ludost
Obasjava jug

Možete kamo vam drago
Ako vam pamet ne smeta



© PHOTO BY SINISA SUNARA

RASPALATHOS

Nemoj pjevati o svom gradu, ostavi ga na miru.
Carlos Drummond de Andrade

ARTHUR KINSKY

I.

Zbog neke ljubavi
Splitom kažnjen
Izgonom samim u sebi

U Splitu gradu
Gdje čeznu
Za žudnjama tuđim
Da žude

Gdje pate
Za imenom patnje
Što skriva ga
Taj češki grof

II.

Kad ga napiju
U svemu što kaže
Njezino načuju ime

Poslije se svadaju
Tko točnije pamti
To što nikad ne izusti on

III.

Stan mu je
Pričaju
Prepun slika
Žena iz časopisa

Splićani znaju
Baš svaka od njih
To grešna je
Njegova ta

I znaju
Kroz zid kad gleda
Koji
Pogledom razodijeva

I znaju
Gdje naprsne kamen
Pala je
Srčana kap

IV.

Njihovu djecu
Konte
Jezicima uči
Na kojima sam se
Nasmijati ne zna

Njemački
Francuski
Engleski
Grčki
Matematički
Latinski

Gradom ide
Za njim pas i podsmijeh
Talijanski i hrvatski uglas

Kući kad dođe
Njegovu šutnju
Mačke predu
Ponavlja papagaj

V.

Pisma kad šalje
Svi znaju
Da se na svakoj adresi
I za svakim imenom
Makar i muškim
Krije ta
Njegova ta

Ta njegova
Zbog koje sav Split se
Izgnanim osjeća u se
Ta tuga
Zbog koje se grofu
Smije i Sustipan

Gdje će za njegovim lijesom
Napokon stići i ona
Da se upozna sa gradom
Što sve o njoj odavno zna

Da ona je grofova ljubav
Zamisli rođena sestra
Da je smantala i kralja dinamita
Novcem rata da kupuje mir

VI.

I dok ta Bertha
Koji čitav sjajni pogreb
Rosom
Elsom
Elvirom je zvao
Wilhelminom
Brendom
Hildegardom
Brata svoga ispraća u grob

Nobelovom nagradom
Za nemir grofa Kinskog

Vjenčat će je
Ludi bratac Split

Ludo zaljubljen
U voljenja ludost
Što smijehom žali
Sve lude za njom

Za tom dalekom
Što pod crnim velom
Doći će
Kad zbog nje
Umre grad

ANTE ŠAMPLAN

Ante Šamplan
Svoju sliku gleda
Na vratima svake
Vinarije splitske
Oštarije konobe krčme
Tratorije birtije
Na svim splitskim
Vratima žeđi
Za kojima Anti Šamplanu
Redarstvo zabranjuje strogo
Da itko naliije kap

Njemu koji uskače u more
Oficiru kad upadne sablja
Popu križ
Majci Mare
Ribaru kašeta srdela

Njemu koji vadi Slipca Begu
Svaki put kad mulci ga navuku
Da hoda po moru u portu
Dok bigotno pučanstvo na Rivi
Ismijava ćoravog Isusa

Njemu koji pod morem diše
Jer mu gore ni zraka ne bi dali
Da se taj zrak u bačvama čuva
I da se toči u kvartirima

Njemu kažu za njegovo dobro
Ne daju da dobro mu bude
A dobro je samo kad vino
U glavi mu pokrene val
Iz kojeg izranja slike i boje
U kakve grad nitko ne zna potopit
Ni garbinada ni noć ni zla zora
Čak ni šjor Vidović Emanuel

Njime što je vadio morske sirene
Čiketima ribarskim raznesene
Oni plaše svoje jezičave žene
U žmul vina da utopit će ih on

Njega Antu Božića Šamplana
Koji kažu dupla pluća ima
U šibensku odvođe ludnicu
Čim mu vino dupli dade dah

Ante Šamplan
Svoju sliku trga
Na vratima krčme na Šperunu
Iznutra ga obješen na zidu
Blijedo gleda
Aleksandar
Kralj

Jebem ti državu
Vaše Veličanstvo
I jebem ti zakone njene
Koji Šamplanu i kralju
Ne daju živit ni pit

Evo i tvoju ću iskidat sliku
I naručit svakom po kvartir
Pa nek nas skupa
Moj kralju
Gone u Šibenik

STIPE BALA

Stipu Balu rečenoga Igru
Zaigraju na Marjanu vile
On im mjesec sa čempresa skida
One skidaju haljine

Stipi Bali rečenome Igru
Vile uzmu sedam-osam slova
Ako priča nitko da ne dozna
Čega su se igrale

Stipi Bali rečenome Igru
Priča grad da uzele su pamet
Vile koje Split kad ljubav plaća
Sanja da kupuje

Stipi Bali rečenome Igru
Grad se smije što god da izusti
Vabeći ga da iz gaća pusti
Vilinsku igračku

Stipe Bala ne zna reći Igra
Ne zna reći Grad Crkva ni Kurva
Ne zna reći Kurac Novac Kruna
Ništa što traži Split

Stipe Bala da ne kvari Igru
Gradu što ga dosada zabavlja
Na svačiji nagovor ponavlja
Tlenta tle tlenta tle

Stipe Bala ne prekida Igru
Da za tajnu što ga muči pita
Tko je ovaj mjesec iznad Splita
Na nebo vratio

KARUZO

I.

Bio je drvodjelac
Kao i onaj u Nazaretu
A onda su mu prenijeli priču
Župnika Svetoga Križa
Dobri Bog da je
Splitskom marangunu
Još ne zna se kojem
Svoj poslao glas

Pa ako je on taj koji jest
Samo da otvori usta
I Svetome dopusti Duhu
Da iz njega zapjeva

Nije tu anđela bilo
Samo Cunfo, Rašpe i Kljako
Marangun Marin to shvatio je tako
Da Bog sad nema drugih glumaca

Pa da ne smeta Svetome Duhu
Da vraga na vrat ne navuče
I Crkvu
Pustio je glas
Neumilan zvonast
Kakvim ga je podario Bog

II.

Za Cunfom, Rašpom i Kljakom
Ta Tri kralja bez kralja baštioni
Krenuli su ljudi hodočastit
U maranguniju kao u operu

Koji glas!
Ma che bella voce!
Nije blanja za takvog pjevača!
Caruso ti može nosit brokve!

Patinat postole!

Nemojte
Ljudi
Tako
O Carusu
Nemojte
Nemojte

Šta nemojte?!
Šuti i pjevaj
Kad Bog je dao da pjevaš!
Boga slavi i puk mu zabavi!
Da te čujemo, Marine!

I Marin pjeva
Mi-mi-mi
Mi-mi
Mi-mi-mi
Mi-mi-mi-mi

Ovo je Miserere nobis!
Ovo je pravi Te Deum!
Ovo je Jebemte Deum!
Ovo je Caruso naš!

Ma nemojte
Ljudi
Tako
Jedan je Caruso
Jedan

Marine, šuti i pjevaj!
Šuti i pjevaj, Karuzo naš!

III.

Muziku Karuzo nosi
Po gradu kad Bog mu je dao
Da više ne pravi križeve i kapse
Da muzika bude mu križ

Gdje pusti zvuke raširi ruke
Časte ga vinom i smijehom
Hrabre ga da svojim će glasom
Oboriti Čehinje sve

Te Čehinje pred kojima kleči
U kavani Troccoli i pjeva
To da nisu Čehinje prave
Nije za njih muzika

Prave Čehinje
Umne i lijepe
U Milanu da čekaju ga
Glavnom gradu
Svih Čehinja svijeta
Čehinja i muzike

Samo ugovor
Karuzo
Potpiši
Za nastup
U milanskoj Scali
Evo ovdje
I evo ovdje
Tu ispod pečata

Na Kandeloru
Točno u podne
S kuferima
Na gat putnički dođi
Obavezno ugovor ponesi
Za Milano čekat će te brod

IV.

Na Kandeloru
Točno u podne
Sav Split je tu
Samo broda nema

Znaš
Karuzo
Iz Milana brod će poslat
Ali nisu još izgradili porat
Čekaju da im dođe more
Javit će čim ga dobiju

Ma znam
Ljudi
Nisam ni ja pizda
I ja znam da Češka nema more
Pa kako će onda more imat
Taj Milano prepun Čehinja

Nego dajte
Grlo mi je suho
Kao more u milanskom portu
Politar
Kad Bog je tako dao
Da mi Scala danas bude Split

Nego dajte
Kad imate vina
To što danas nemate daljina
Nije razlog da vam ne zapjevam
Milanezi moji
Mi-mi-mi

V.

Karuzo je grdelin što pjeva
U kavezu njihovoga smijeha
Boji se da ne pobjegne mu pjesma
Ako otvore krletku

Karuzovoj tuzi
Kad se smiju
I on se nasmije
Da olakša
Smijeh kojim se hrane
Kad ga rane
Jer on čuje
Taj smijeh da je samo
Njihove tuge muzika

Karuza daljinama
Kad mame
I prate ga
Na put kojeg nema
On kufere uvijek nosi prazne
Da se u njih smjesti
Čitav grad

VI.

Godina je četrdeset osma
Tko putuje
Za toga se ne zna
Samo Karuza
Na daleku plovidbu
Ispraća sav njegov Split

U portu je brod za Nev Jork
U džepu ugovor
S Metropolitanom
U kuferima vječito ništa
Što pjesmom postaje sve

Splićani mašu
Zbogom, Karuzo!
Proslavi se
Pa nam se vrati!
I čekaju brod
Sa svjetskim pjevačem
Da zamakne
Za Sustipan

Onda trče
U Sjevernu luku
Da Karuzu prirede doček
Kakav svjetski zaslužuje pjevač
Na dokovima Nev Jorka

Ugljenom farbaju lica
S furbastim osmijesima
Tako malo ljudima treba
Da postanu daleki svijet

VII.

Karuzo silazi s broda
Crcni mu ugljeni plješću
Na izmišljenom jeziku
Pozdravni govor mu drži
Gradonačelnik Nev Jorka

Na istom jeziku
Svjetski pjevač
Zahvaljuje na dočeku toplom
Šta ste rekli, Mister Karuzo?
Uskače prevodilac

Čudi me
Da pučanstvo Nev Jorka
Ne razumije vlastiti jezik
Ako vam je lakše na splitskom
Ja ću tako
A vi po nevjorški

Zahvalite dragom pučanstvu
Na ovoj dirljivoj pažnji
Ali ja sam došao operu pjevat
A ovo je
Vidim
Opereta

Pa bih se
Ako ne smeta
Vratio doma u Split

VIII.

Ali Karuzo
Ovo je Split!
A mi smo Splićani tvoji!
Pa ne bismo mi Karuza našeg
U Nev Jork pustili!

Samo smo željeli vidjet
Bi li ti otišao od nas?
Bi li tvoje prepuklo srce
Svoj kada ostaviš Split?

Dragi moji
Srce bi mi puklo
Da nije vaše dobrote
Kojom ste od Splita stigli
Grad Nev Jork napraviti

Karuzo, jel se to rugaš?
Karuzo, jel se to ljutiš?
Karuzo, pa znaš nas valjda!
Samo smo se šalili!

Ja kad sam sanjao
Obale druge
Čeznuo sam samo za čežnjom
Da obala na kojoj sanjam
Bude mi ta druga obala

Karuzo, šta to govoriš?
Koji si ti to šufištik?
Karuzo, šuti i pjevaj!
Šuti i pjevaj, Karuzo!

Zahvaljujem Bogu i pučanstvu
Što Split oplovih
Da u Nev Jork stignem
Ne bih rado u ova vremena
Gdje vas nema
Da moj stigne brod

Hvala vam što donijeli mi niste
Da potpišem ugovor za Boljšoj
Godina je četrdeset osma
Hiljadu devetsto

Karuzo, šuti i pjevaj!
Šuti i pjevaj, Karuzo!

IX.

Karuza Splićani prate
Na posljednje putovanje
Kavez njihova smijeha je prazan
Kao njegova kufera dva

Tko ih pronađe
Hoće li znati
Da je otkrio
Izgubljeni grad?

POSLIJE KARUZA

Kuću u kojoj živim
Sagradio je čovjek
Koji toliko voli ptice
Da ih ne pušta da lete
Od straha da ne padnu

Zatvara ih u kletke
Pred koje sjedne
I natoči maraschino
O letu mi pjevajte
Ptice
O letu mi pjevajte

Taj čovjek
Sagradio je kuću
U kojoj živim

I pjevam

KAVAFIJE

ITAKA DALJE

Mediteranci
Meditiraju
O Mediteranu
Kakvog
Kažu
Više nema

Kao da
I jutros nije
Od neslaganja svojih
Sav složen
Kao da
Pomiren nije
Sa svojom
Svađati se pomirenošću

Pa zato
I ne traži druge
Do one
Što stalno ga gube
Jer
Kako ćeš
Gdje ćeš se
Kome
Zašto se
Pronaći
Kad

Kad Itaka
Uvijek je dalje
Itaka dalje
Itaka dalje

Ali nikad
Ni blizu
Daleka
Koliko
Odisej sâm

SPLITTING IMAGE

Rušeći zida on grad
Samo da ruševnost sama
Sva trajnost njegova bude

Rušeći zida on grad
Nikada dozidan
Nikada dorušen

Rušeći zida on grad
Tukidid gradom što zove
Što ljudi su
Ponavlja
Grad
Ljudi grad
Ne zidine

Rušeći zida on grad
Za ljude-ruševine

ULICA JULIJA NEPOTA

Hvali se
Turistički vodič
Ovdje smo zatukli
Posljednjeg rimskog cara

Pa smo
Od propasti Carstva
Napravili Carstvo propasti

SJEVERNI PROZOR

Na prvi pogled
Tu vidiš malo Rima
Izvan sebe
I malo Venecije
Izvan sebe

Šta je tu slavensko
Htjela bi vidjeti
Ima li imalo nas
Izvan nas

Vidiš tamo
Onaj poluotvoreni prozor
Kroz sjeverni izdubljen bedem
Pred njim sparoge u pitaru
I ruzinavi tiramol

E vidiš
Taj naizgled besmislen prozor
Služi da na vrijeme se vidi
Kada ka Vratima zlatnim
Nagru novi barbari

Pa da ih pitamo
Gdje su do sada
Kako im je bilo na putu
Da im kažemo gdje se što nalazi
Glavni ventil
Razvodna kutija
Plin

Pa da i mi odemo negdje
Gdje izvan sebe se ide
Da se odmorimo
Od našeg barbarstva
Od našeg gospodstva
Od nas

CRKVA SVETOG MIKULE NA STAGNJI

Pred nju kad dođeš da dođeš
Kao s daleka da stigao si puta
I sveca nikad nisi zatekao doma
I pitaš se živi li on uopće tu

A Sveti ti Mikula kaže
Ti koji hodaš koji ploviš
Ti bi bar morao znati
Da jedini moj dom nije dom

Da moj dom je
Taj put s kojega stižeš
Taj na koji odlaziš
Put

JUŽINE

DESTINACIJA

Pročitala u Zdravom životu
Mediterranski smijeh
Da je zarazan

I eno je
Žive i zdrave
Mrtve ozbiljne

Došla mrijeti
Ne zna oboljeti

O njoj će pisati
Zdrava smrt

TURISTIČKI VODIČ

Južnjak ne laže tebe
On sebe vara
Piše Alphonse Daudet
Pisma iz svog Nîmesa

Pa ako istinu tražiš
Sebe
S južnjakom
Prevari ti

FRIŠKINA

Srdele
Srdele
Srdele
Viču peškaruše
Na sva usta
I hvale se
Da ribe su noćas
Otete od tišine
Da mrtva im usta
Samo što ne progovore
Ljudi
Ljudi
Ljudi

OKTOBARSKA REMINISCENCIJA

Kad odu turisti kupači
Ja u odijelu
I cipelama
U more ulazim
I čekam
Da me odnese
Taj veliki val

Ali nikada ništa od mene
Ni broda

Ni brodolomca
Nikada me nigdje
Do ovdje
Preko glave
Do koljena

Obilan i obalan takav
Dosadio Bogu i Ciganima
Koji kad pobjegne more
Vide što je ostalo od mene

Evo ga
Opet on
Popišan
Pantalon

TUGA I TOLERA

I.

Misliš li ti
Moj Dešpero dobri
Misliš li da
Vlaj
Vlah
Bošnj
Došlj
Da tko nije
Našega nam roda
I da itko
Tko se Mi ne zove
Može znati što je to samoća

II.

Tuga ti je
Moj Sangvino dragi
Što naš čovjek samo može znati
Što je naša lijepa stara tuga
Sram ovoj žalosti

MALENKOLIJE

MAKSIM GORKI: MATI

Majka me pokazuje ocu
Kroz prozor splitskog rodilišta

U što ja gledam?

U čovjeka u balon-mantilu
U čiji ću se džep krišom popišati
Kad me prvi put odvede
Tu preko puta
Na Hajdukov plac?

U balun
Što ga je netko
Napucao preko stadionskog zida
Gdje će me lomljeno staklo u betonu
Naučiti da odrastanje ranjava?

Ili
U jednu od ovih djevojčica
Što već hodaju Ulicom Maksima Gorkog
I koja nit me gleda nit vidi
Kome će roditi sina i kćer?

DIOKLECIJANOV BRIJAČ

Mog oca
Šegrta u brijačnici
Preko puta Srebrnih vrata
Plaše pričom o Dioklecijanu
Koji je ubijao svoje brijače
Da se ne zna kako ružan bješe car

Pazi, mali, šta radiš s tom britvom!
Da ti ruka zadrhtala nije!

Dobro je, bit će od tebe barbir!
Šta kažeš, kako izgledam?

Vidite i sami
Kaže moj stari
Pravi ste car

Pravi car

BLOKETARA U DUJMOVAČI

Moj dida
Bloketa ru drži
Kraj crkvice u Dujmovači

Nikada nikog
Da u tu crkvu uđe
U njoj se od ljudi
Odmara Bog

Možda čita Vajata Erpa
Ako mu ne smeta što nema slika
Možda igra sportsku prognozu
Možda puši i gleda u strop

Na bloketa moga dida
Bog se nikad odmorio ne bi
Da pomaže radnicima
Ne bi mu dali

Ni po bloketama
Da skače
Neš, ne!

Umorili bi ga govoreći:
Ne diraj to!
Ne smetaj!
Past ćeš!
Ne diraj to!
Bogatitvoga!
Božeoprosti!
Ma ne bi Bog!

Ni Bogu oprostili ne bi
Da upita
Ej dida dida
Je li ona kuća na selu
Zbog koje ne govoriš s bratom
Je li i ona
Od ovih tvojih
Tvojcatih bloketa?

Ne bi mu kupili
Drvene kocke
Da se igra bloketare
Ni brata mu
Kupili ne bi
Da se igra na velike

Pa ako Bog
Sve ovo čuje
Što mu šapćem
Kroz rupu od ključa
Zašto ne uradi nešto
Po pitanju drvenih kocaka?

Hoće li on
Da ja pitam baku
Koja se u njega
Najbolje razumije
Je li od bloketa Božjih
Stvoren ovaj svadljivi svijet?

SVE TUŽNIJU UTVARAM KNJIGU
(VENEZIA – KREFELD)

Od sve više nenapisanih pjesama
Sve tužniju utvaram knjigu
Dnevnik svoj čije bih dane
Čije dane bih zaturiti htio
U potkrovlju kuće bez stuba
Bez krovne grede
Bez krova
U suterenu pod kojim
Izmakla se zemlja

Knjiga počinje pjesmom o meni
Ili o nekome drugom
U potonuli grad sam uplovio jutrom
A možda i nisam
Sjećam se
Lile su grappe
I Pad se slijevao s Neba
Na mostu je šeširnati čovjek
Prodavao uzdisaje

Posljednju ne volim pjesmu
Ne volim stud ni sjever
Ni Boga
Što na mog se oca
Bacao snijegom
U izbi što putovala je stalno
Ili to su vlakovi stajali vječno
Tamo ka jugu
Gdje suzâ
Više se obori nego dažda

Posljednje da nema pjesme
Hej puste bilo bi sreće
Mramornim dolom ne bismo
Brat moj i ja
Nit bismo
Hodali morem ko grobljem
Ne bismo
Tražeći gdje otac je naš
Zaskakali ponorne vode

Sad sklopljena je neispisana knjiga
I zemljani svod je sklopljen
Na hrptu je poboden križ
Od samotnog drva lomljen

Sve teže razaznajem riječi
Zastale negdje u grlu
Sve teže svoj grumen pakla
Survavam u tišine

KALAFAT BRODA "EUGENIO MONTALE"

Mališan pravi lađu
Od novina u kojima piše
Da sve su potonule lađe
I da je
Brodogradilište propalo



Ilina Jakimovska

“NAPRIJED JE BILO BOLJE”: APOLOGIJA NOSTALGIČNOG GENA

*Anywhere I lay my head,
that's my home.*
Tom Waits

*Samo jedno mjesto na svijetu
se zove dom.*
Jura Stublić

U časopisu “Njujorker”, u broju od 19. aprila ove godine, može se naći reportaža posvećena restoranu *Çiya Sofrasi*, jednom malom i gotovo neprimjetnom mestu u azijskom dijelu Istanbula, čiji glavni kuvar, ujedno i vlasnik, Musa Dadždeviren vodi ambiciozan projekat dokumentovanja i obnavljanja turske gastronomske tradicije. Opisan kao “etnografski muzej” i kao “vrt izgubljenih kultura”, ovaj restoran često postaje poprište katarzičnih izliva nostalgije. Nepripremljeni za emocionalni udarac prouzrokovan ukusima kojih se sjećaju iz djetinjstva (topli kim, kandirani plavi paradajz, ekstrakt nara, gorka žalfija i korijander), stariji gosti usred obroka počinju da plaču. “Ovo je jelo koje pravila moja baka”, kroz suze izvikuje jedna osamdesetpetogodišnja starica, izazivajući pri tom lančanu reakciju i za drugim stolovima. Za Musu oživljavanje starih recepata predstavlja kritiku stereotipnog turskog alimetarnog identiteta, koji je sveden na *döner*, industrijski simit i lokum. Tako njegov stav od “prehrambenog” postaje ideološki: riječ je o apologiji hedonizma koja nema veze s navodnom orijentalnom nezauzdanošću; o manifestu koji se suprotstavlja dugoj ruci globalizacije, koja opet, sa svoje strane, potiskuje lokalna znanja i resurse; o promociji autentičnosti nasuprot snobizmu. Ipak, kad je riječ o onoj rasplakanoj starici, u pitanju je jednostavno – njen život.

prevod s makedonskog:
Nenad Vujadinović

Damir, unuk poznatog pjevača sevdalinki Zaima Imamovića, zajedno s članovima svog muzičkog trija, pokušava da održi u životu tradiciju sevdaha. "Iz duše pjevaš. Osjećaš se kao da si gladan. Pjevaš da bi se najeo", kaže jedna od njegovih sago-vornica u dokumentarnom filmu "Sevdah". Na sjedenkama na kojima se pjevaju sevdalinke ljudi piju, jedu, pjevaju – i plaču. U elegičnoj atmosferi (ni u kom slučaju u patetičnoj) šibaju se pjesmom kao bičem. Osjećanja gubitka, neutješnosti i usamljenosti, koja su stalni motivi u sevdalinkama, naročito pogađaju izbjegle i raseljene: u tuđini se miris jorgovana i klepetanje nanulama po drvenom tremu još intenzivnije doživljavaju. Kao i u životu, i u sevdalinkama Eros ašikuje s Tanatosom. Pa se otud od sevdaha, ne samo u Bosni, i umrijeti može.

Etnografsku autentičnost hrani moć ovakvih anegdota. Poput dobro obučenog kung-fu majstora, anegdote brzopotezno (ali i odlučno) zadaju epistemološki udarac, kojem se teško može parirati bilo kakvom teorijom. Što je zapravo antropologija, ako nije jedna sistematska anegdota – zbir naracija koje u svojoj kaleidoskopskoj igri međusobnog preklapanja i permanentnog rasijavanja formiraju svojevrsnu "klizajuću" sliku realnosti. Anegdote nisu samo "interesantne priče", one su ubjedljiv metodološki alat, naročito ako se uklapaju, odnosno ako se nadovezuju na ono što već predstavlja dio našeg iskustva ili pak nečega što intuitivno (kao ljudi i kao istraživači) samo naslućujemo. Saosjećamo s rasplakanom staricom i s ljubiteljima sevdalinki, ne samo zato što smo čuli nešto o tome, već i zato što znamo da nas mirisi, ukusi i zvuci mogu katapultirati u vremena i na mjesta koja su duboko zakopana u nama samima, poput sjemena neke voćke, koja jedva čeka povoljnu klimu i dovoljno vlage da pusti svoj lastar, a zatim i da se raskošno rascvjeta.

Čulni podražaji su *trigger* za određenu emocionalnu reakciju, koju u navedenim primjerima dijagnostifikujemo kao nostalgiju. Dječje ili mladalačko tijelo je, u stvari, dom koji smo, stareći, napustili: saznanje o biološkoj prolaznosti određuje molski, "sjetni" ton nostalgije, koji na trenutke dobija i obrise tragičnog. Otud nikakvo čudo ne predstavlja to što su nostalgični najčešće stariji ljudi. Iako na prvi pogled djeluje kao tipološki različita, njihova nostalgija za određenim društvenim sistemom najčešće je samo glazura želje da se opet bude mlad. Nostalgija je osjećanje koje se ne pripisuje sasvim maloj djeci – čovjek, navodno, treba da ima dovoljno tjelesne i istorijske

memorije, kao i izgrađen koncept “budućnosti”, da bi mogao napraviti razliku između nesavršene sadašnjosti i (umišljene ili realne) bolje prošlosti. Drugim riječima, nostalgija ne bi trebalo da podrazumijeva samo interno analiziranje koncepta o jednodimenzionalnoj “strijeli vremena”, već i svijest o vlastitom mjestu na toj (u individualnim okvirima konačnoj) osi. Upravo zbog svega ovoga, nostalgija bi trebalo da bude stečeno, hronično mentalno stanje, *differentia specifica* određenog senzibiliteta ili svjetonazora, sklonog introspekciji i bavljenjem “velikim pitanjima”. Pa, ipak, zar nije tačno to da i beba, ta nostalgička *tabula rasa*, čim napusti matericu, odmah poželi da se opet tamo vrati? Očigledno nas priroda (društvo još i manje) nije opremila dovoljno efikasnim mehanizmima koji bi nam omogućili da od nostalgije napravimo rudimentarnu, kompletno beznačajnu emociju (ravnu slijepom crijevu) koja može biti opasna samo kad se upali. Mnogo prije nego nekakva kulturna konstrukcija, nostalgija je možda urođena sklonost – naš životni, fetalni položaj.

“Prednji je srednji, ako iza njega ima pozadi.”
(Olovka piše srcem)

U saglasnosti s autorefleksivnom antropologijom, koja kao svojevrsne “anegdote” nudi čak i najintimnije doživljaje istraživača, bavljenje kulturnom nespecifičnošću nostalgije započet ću jednim – snom. Dok sam stajala nasred velike livade, negdje u sumrak, noge su počele da mi se odljepljuju od zemlje. Veoma sporo, ali bez prekida, počela sam da se penjem ka nebu, stalno okrenuta prema naprijed, prema onome što je dolje ostajalo – prema svojoj porodici, prijateljima, scenama iz prošlosti, sebi kad sam bila mala. Bez najmanje uznemirenosti, ali i s velikom radoznalošću, okrenula sam se u jednom trenutku ka suprotnom pravcu, pogledavši unazad. Ništa – samo ogromna crna površina s ponekom zvijezdom i tiha, božanstvena muzika. Sjećam se da sam se probudila s divnim osjećanjem, ravnim prosvjetljenju. Ipak, pravo značenje sna dugo mi je izmicalo. Sve do jednog naizgled rutinskog istraživanja.

“Koliko vas je bilo kad ti je nevjesta došla u kuću?”, postavila sam uobičajeno uvodno pitanje jednoj informatorki iz sela u zapadnoj Makedoniji, interesujući se tom prilikom za status mlade snahe u nekadašnjoj seoskoj zajednici. “Naprijed nas je bilo više, poslije su se raselili”, odgovorila je ona, a zatim je po-

novila ovo “naprijed” kad god bi opisivala nekakvu situaciju iz prošlosti o kojoj je bila upitana. Ovaj izraz čula sam, naravno, i ranije prilikom etnoloških istraživanja po svojoj domovini, ali nikad mi nije tako snažno zazvučao kao tad kad je ona i naš razgovor zaokružila rečenicom: “Naprijed je bilo bolje.” Njeno poimanje vremena (rezultat istovjetnog koncepta, koji se donekadavno često mogao sresti u ruralnim makedonskim sredinama) na osnovu kojeg je prošlost nešto prema čemu je čovjek gotovo fizički, licem u lice, okrenut – u kompletnoj je suprotnosti s dominantnim savremenim poimanjem, na osnovu kojeg je prošlost nešto što je “pozadi”, nešto što predstavlja zbir događaja koji su minuli ili odavno prošli i koji otud (u metaforičkom, ali i u prostornom smislu) ostaju *iza* nas; a budućnost postaje ono u što imamo uvid, ono čemu pripadamo i ono što čak, na neki način, istovremeno pripada nama.

Moja potraga za analognim poimanjem vremena u bližem susjedstvu nije urodila plodom – kolege iz Srbije, Hrvatske i Slovenije nisu ništa slično čuli u svojim sredinama, iako su znali za neke druge izraze što konotiraju vremenske odrednice preko termina koji se inicijalno koriste za druge fizičke veličine. Je li moguće da su makedonski dijalekti jedini u kojima je prošlost nešto što je naprijed? Je li moj san daleka reminiscencija ovakvog poimanja vremena mojih predaka?

Šar-planina i Andi

Na osnovu onoga o čemu se govori u savremenim kognitivnim naukama, činjenica da se kompletno znanje, logičko rasuđivanje i moć konceptualizacije tipično povezuju s našom mentalnom ili racionalnom dimenzijom, dok se percepcija, imaginacija i osjećanja vezuju uz naše tijelo (koje je hijerarhijski podređeno umu), posljedica je dugoročne dominacije objektivizma u okviru društvenih i prirodnih nauka, koja se osjeća i danas. Objektivizam ignoriše tijelo budući da njegovi pobornici smatraju kako ono unosi subjektivne elemente u proces rasuđivanja, elemente koji, ne samo što su irelevantni kad je riječ o spomenutom procesu, već su i u stanju da zasmetaju njegovom adekvatnom sprovođenju. Akumulirani dokazi, naročito oni kojima raspolaže kognitivna lingvistika, sugerišu upravo nešto suprotno tome – misao je otjelovljena, odnosno naši mentalni koncepti izvire iz tjelesnog iskustva, a njihova

suština je direktno povezana s percepcijom i s doživljajima fizičkog karaktera. S druge strane, oni koncepti koji su direktno zasnovani na iskustvu uključuju metafore, metonimije i mentalnu imaginaciju, što znači da idu iznad i izvan bukvalnog odslikavanja spoljašnje realnosti. Upravo ova sposobnost omogućuje nam da o imaginaciji razmišljamo “apstraktno”.

Ako je uopšte nekako moguće stepenovati koncepte u pogledu apstraktnosti, onda bi, svakako, onaj koji se odnosi na vrijeme trebalo da spada među koncepte s prefiksom *naj*. Mi nikako ne možemo konceptualisati vrijeme “samo po sebi”, jer najveći dio našeg razumijevanja ovog bazičnog fenomena uopšte nema veze s temporalnošću, već predstavlja metaforičku verziju našeg poimanja *kretanja* u prostoru. “U fizici se”, kako kažu Lakof i Džonson u svojoj knjizi *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenges to Western Thought* (1999), “vrijeme smatra primitivnijim konceptom od kretanja, a kretanje se definiše kao mijenjanje lokacije u okviru određenog vremenskog perioda. Ipak, u kognitivnom smislu, situacija je obrnuta – kretanje je primarno, a vrijeme je metaforički konceptualizovano u odnosu na njega.”

Analizirajući metaforičko mapiranje vremena u engleskom jeziku, oni izvode sljedeću strukturu: postoji posmatrač u sadašnjosti koji je okrenut ka budućnosti, a pri tom je prošlost iza njega (isto je i u savremenom makedonskom jeziku). U lingvističke izraze koji predstavljaju direktan rezultat ovakvog koncipiranja vremena spadaju i oni nama poznati tipa: “ostavimo to *za sobom*”, “mlad je, budućnost je *pred* njim” itd. “Ipak, u nekim jezicima prošlost je postavljena ispred posmatrača, a budućnost iza. Takav je ajmara, čileanski jezik s Anda”, kaže se u daljem dijelu teksta. *Mayra pacha* na ajmarskom znači *prošlo vrijeme* – pri tom je *mayra* riječ koja znači *oko*, *pacha* znači *vrijeme*. Ili, u bukvalnom prevodu: *prošlost je ono što možeš okom vidjeti, ono što se nalazi pred tobom*.

Lakof i Džonson vjerovatno bi bili oduševljeni da čuju da je, osim na Andima, prošlost “naprijed” i na makedonskim planinama (naravno, i oko njih). Radi li se ovdje o jednoj arhaičnoj koncepciji vremena, prisutnoj u jezicima i dijalektima koji su istorijski i geografski bili izolovani, pa su otud, na neki način, i bili u stanju da ovakvu koncepciju konzervišu? Jesu li možda promjenu u koncipiranju vremena inicirali nostalgični pečalbari, koji su u svoju domovinu donijeli i prve mehaničke časovnike, na kojima su se pak strelice uvijek kretale naprijed,

a za koje se moglo reći da su “nazad” samo ako bi kasnili ili ako ne bi radili? U kojem je trenutku makedonski seljak počeo da okreće pogled ka budućnosti, sa željom da se sretne oči u oči s dotad nepoznatim, i da pri tom proglasi apsolviranim ono što je za sobom ostavljao? Možda su Makedonci i Čileanci duhovna braća (i sestre) – posljednji pravi hegelijanci, koji znaju da Minervina sova širi svoja krila tek pošto padne mrak, odnosno da filozofija počinje da razumijeva određenu istorijsku situaciju samo onda kad ova postane prošlost – tj. pošto se već desi. Sjedeći okrenuta leđima lokomotivi koja vuče voz istorije, mudrost (nezainterosovana za krajnji cilj putovanja) uči na osnovu pređenog puta. Jesmo li, promijenivši “nazad” u “naprijed”, postali manje mudri? Je li zaista naprijed bilo bolje?

Nostalgija i Džordž Buš

U kontekstu postavljene teme, kao mnogo važnije (od pukog konstatovanja postojećih razlika u mapiranju vremena u okviru različitih kultura i jezika) nameće se pitanje: Da li rečene razlike impliciraju i različit odnos prema nostalgičnoj čežnji? Koliko nam je poznato, ne postoji sistematsko uporedno istraživanje fenomena nostalgije, koje bi moglo imati u vidu pol, uzrast i etničku pripadnost “subjekata” i uz pomoć kojeg bi se moglo eksperimentalno (pa i brojevima) potvrditi da li su zaista neke grupe ljudi ili neki narodi nostalgičniji od drugih. Uprkos tome, ova sklonost stereotipno se češće pripisuje slovenskim, balkanskim i mediteranskim narodima, nego, na primjer, nedomorodnim Amerikancima. Možda upravo zato što asocira na nekakvu “usidrenost” u prošlosti, na svojevrstnu paralizu koja je kriva i za odsustvo napretka, nostalgija se u brojnim *on-line* rječnicima engleskog jezika sinonimno povezuje sa sentimentalizmom, s melodramatičnošću, defetizmom i patetičnošću, dok se kao njeni antonimi navode zadovoljstvo, samopouzdanje i usmjerenost ka budućnosti. Ispada nekako da, kad uspiješ da se oslobodiš nostalgije, automatski postaješ srećan i *cool*. E pa, kako bi sad trebalo da izgleda taj nenostalgični čovjek? Da li bi to trebalo da bude neko bez čula i bez prošlosti, psihološki ali i fizički (usljed nekakvog okoštavanja kičme ili blokiranja očne jabučice) predodređen da gleda samo prema naprijed? U poređenju s drugim sisarima, čovjek ima relativno malo vizuelno polje – on, osim ako prethodno ne

promijeni poziciju, u fizičkom smislu ni ne može da pogleda unazad. Kao takav, čovjek je hiljadama godina bio lak plijen predatorima, koji su mu se mogli lako prikristi s leđa. Praktično čitava njegova evolutivna istorija sastojala se u spravljanju s onim što se nalazilo *iza* njega. Nostalgija je možda baš jedan takav evoluirani mehanizam koji služi za obračun s psihološkim “nazad”, s neasimiliranom prošalošću, koja nas neočekivano može zaskočiti iza nekog ćoška poput razjarenog lava. Ako je tako, onda bi, umjesto defetizma i regresa, nostalgija trebalo da ukazuje na još uvijek živu povezanost s (makar i zamišljenim) prošlim “ja”, s našim “prostorom iskustva”, koji se čini značajnim izvorom aktuelnog identiteta. Opisujući Odisejeve doživljaje tokom njegovog povratka na Itaku, Grejvs ističe epizodu u kojoj su se članovi izvidnice, koju je on poslao na kopno negdje na Libijskom rtu, najeli voća sličnog lotusu (boje šafrana i veličine graška, bez sjemenki), koje je imalo moć da one što su ga probali natjera da “zaborave na svoju zemlju”. Našavši ih, Odisej je shvatio da se nisu vratili na brod jer su zaboravili zbog čega su uopšte došli na kopno, pa je potom okovao dezertere i otplovio bez mnogo daljnjeg zadržavanja. Ljudi oslobođeni nostalgije njemu nisu bili potrebni.

Antonim “nostalgiji”, u ovom slučaju, bio bi nekakva socijalna amnezija, gubitak osjećanja pripadnosti – što se pak tumači kao opasnije u društvenom smislu od bilo kakve sentimentalne čežnje. “Nikad nisam imao nostalgiju za samim sobom / ja sam samo trenutak koji prepoznaje svoj pad”, piše francuski pjesnik Alen Boske u svojoj *Autopsiji ništavnosti*, proglašavajući odsustvo nostalgije uzrokom vlastitog diskontinuiteta i ljudskog “pada”. Za jednog zdravog pojedinca i za zdravo društvo u mnogo većoj mjeri (od insistiranja na samo jednom ljudskom aspektu: nostalgičnom ili “progresivnom”) važna je suptilna, dijalektička ravnoteža između stabilnosti i želje za promjenom. Imati dom, ali i biti spreman (ako zatreba) glavom se osloniti i na nepoznati jastuk. Posjedovati kreativni mentalitet izgnanika sraslog s matičnim podnebljem. Ostati na nogama kad osjetiš miris slatkog od dunja s karanfilčićem iz starog, davno neatvaranog, šifonjera; ali istovremeno gledati na to i kao na skupocjen poklon – pamtiš, dakle, bio si, a postojiš i sad. Upravo u trenucima intenzivne nostalgije čulni podražaji i duševni poriv spajaju se u jedno. Kad je nostalgično, naše “ja” postaje zaokruženo i čitavo: zna gdje je bilo, gdje je sad i gdje želi da bude.

Tokom pisanja ovog teksta, provela sam jedan dio vremena u bolnici. Nas nekoliko žena s odjeljenja, iscrpljene operacijama, danima smo, pomažući jedna drugoj, jedva uspijevale da stignemo do bolničkog hodnika. Ipak, bilo je velike razlike kad je riječ o brzini oporavka – one žene koje su, poput mene, kod kuće ostavile malu djecu za čijim su zagrljajem čeznule ili koje su iz nekog drugog razloga osjećale snažan poriv da se vrate kući, veoma su brzo to i učinile. One koje u ovom smislu nisu bile nostalgične, zapadale su u melanholiiju i vazdan su ležale, odlajući povratak. Možda bi se, osim tipološke podjele na “restaurativnu” i “refleksivnu” koju predlaže Svetlana Bojm, nostalgija mogla podijeliti i na “podsticajnu” i “autodestruktivnu”. Ova prva je moćan izvor motivacije i onoga što Berštajn u svojoj *Filozofiji tijela* naziva “plotskim znanjem”: “Svoja osnovna znanja o svijetu nisam stekao baveći se naukom već samim sobom. Nikakvoj nauci nije dato da uđe u moju kožu, da je obuzmu moji žmarci, da pokreće moju ruku, da mi otvara očne kapke, da zavoli moje bližnje. Ono što mi je dato i što je zajedničko svim živim bićima – to svojstvo da budem ja – mogu saznati jedino od sebe samog. Valjati se u postelji, dugo opipavati sebe, zaranjati u slike iz svojih uspomena, oživljavajući svoju kožu željom i sviješću – sve to nije manji izvor spoznaje od čitanja Dekarta ili Darvina.”

Grlim svog sina. I završavam ovaj tekst.

Dobro je.

Kod kuće sam.



Tvrtko Kulenović

Melanholija šibicarenja

Nostalgija je čežnja za nečim što smo imali pa izgubili, a što nam izgleda puno vrednije od onoga što sada imamo: da je bila u pitanju nostalgija možda bi kod nas sve bilo manje krvavo, ali nije. Bila je melanholija, grčko *melaina chole*, crna žuč, koja nije uvijek pozitivno crna, možda nikada nije.

Melanholija je, u našem kontekstu, ljutnja zbog toga što nemamo zube da zagrizemo, nemamo prste da se propnemo, čežnja za nečim što nikad nismo imali i što ne zaslužujemo, što ne možemo dosegnuti, nešto što u osnovi ne postoji, ali mi ga hoćemo. Za sve naše neuspjehe okrivljujemo druge, a svi uspjesi koje postizemo su isključivo naši. Ima razloga da tim drugima zavrtnemo šiju, da ne kvare našu svečanu zabavu.

Priča o šibicarenju počinje u vrijeme najnovije. Doktor K. na suđenju pokušava ubijediti sud i javnost da je 'muslimanska vojska' u opkoljenom Sarajevu pucala na narod ne bi li provocirala vojnu intervenciju Zapada ili bar zaustavila pregovore

koji joj ne odgovaraju. Posebno se osvrće na zloglasnu granatu koja je pogodila sarajevsku glavnu pijacu Markale 05. februara 1994. a fotografije njenog učinka spadaju među najužasnije koje se u fototeci svjetskog užasa nalaze. Obraća se svjedoku koji je visoki svjetski vojni stručnjak i kaže mu mi smo imali svjedoke koji su isto tako visoki svjetski vojni stručnjaci kao što ste vi, i koji su odmah po eksploziji granate otišli da ispitaju njenu putanju i odmah posvjedočili da ona nije mogla doći sa srpskih položaja. I potura mu neku kolor fotografiju kao dokaz. Vi sigurno poznajete ovog gospodina. Svjedok je pogledao: Da, poznajem toga gospodina, ali granata je pala 05. februara, a na fotografiji je čovjek u košulji kratkih rukava u punom sjaju ljeta. Ah, da, to je to, *zamena*, kaže doktor.

Dočekat će Markale zaista i svoju drugu, ljetnu, granatu, sa istim mnoštvom strašnih prizora, ali ova prva, 'naša', kao da je bila namijenjena svečanom otvaranju Festivala Sarajevo – Sarajevska zima. Pala je u vrijeme dok se u kinu *Radnik* prikazivao poetsko-dokumentarni film *Smrt u Sarajevu*, koji je režirao Haris Prolić, a ja sam bio scenarist i narator. Poslije premijere filma sjedili smo na klupi sa ženom kojoj je sin nedavno poginuo od granatiranja, a ljudi su dolazili i govorili: Vi ste mi danas možda sačuvali život. Da nisam bio u kinu lako bih mogao biti na Markalama.

Sa naše strane let granate je ispitao Sergio Vieira de Mello, komandant civilnog sektora UNPROFOR-a, koji je upravo bio dobio premještaj u Zagreb, ali je ostao jedan dan duže u Sarajevu da vidi film. Otišao je iz kina okružen četvoricom vojnika koji su oko njega formirali zaštitni kvadrat. Kasnije je poslan na Kosovo, kažu da je stalno išao putevima koji mu nisu bili planom predodređeni. Poginuo je u Bagdadu kad je hotel u kojem je stanovao dignut u zrak. Haris i ja posjetili smo njegov grob u Ženevi i utvrdili da se nalazi nedaleko od groba velikog pisca Borgesa. Znao je po mene poslati blindirani auto, ali jednom u vrijeme te blindirane vožnje započelo je granatiranje, pa je ona izgledala kao surfanje na visokim talasima.

Mi koji smo rat proveli u Sarajevu susretali smo se, pipali pamet jedni drugima i bili zadovoljni što je ostala čitava, ali kad su mladi ljudi počeli umirati susretali smo se, pipali pamet jedni drugima i govorili: Tijelo pamti.

Na Gazimestanu pristaje pjesniku u njegovo doba, ne pristaje političaru ni u koje doba. Svako će vam reći da je politika oblast realnog, ovo je ovlast melanholijskog, vodi u krvoproliće, u pro-

duženje politike drugim sredstvima. Kosovski boj, Vidovdan jeste veliki mit, borba s nekrstom, poraz, petstogodišnja vladavina nekrsta. Ali nekrst je otišao prije sto godina, izdogađale su se krupne i strašne stvari, zar nema ničeg drugog što bi se moglo slaviti? Joj, čovječe! Čak i ako se hoće poraz, Prvi svjetski rat je bio poraz sve do proboja Solunskog fronta, ali se dnevna zapovijest braniocima Beograda 1915. uči na vojnima akademijama širom svijeta: "Vojnici, vi više ne morate brinuti za svoje živote jer je vrhovna komanda brisala naš puk iz svoga sastava." Drugi svjetski rat je bio poraz ali je počeo 27. marta 1941.: u gradu od 300.000 stanovnika preko 100.000 je izašlo na ulice da skandira: "Bolje rat nego pakt, bolje grob nego rob." A ako hoćemo pobjedu imamo svoju, a ne one iz ofanziva: proboj Solunskog fronta. Taj datum se slavio, sve manje i manje, a beogradska ilustrativna revija *Duga* propratila ga je na neobičan način. Ta ista *Duga* "proslavila se" napadom na najvećeg srpskog pisca, Danila Kiša, optužujući ga da je sa knjigom *Grobnica za Borisa Davidovića* postao prepisivač. Rastrzale su ga razne proždrljive ptičurine, među njima jedan golub. Spominjao se Karlo Štajner, Borges, a nije se spominjao jedan moćan Savez. U Zagrebu je i dalje slavljeno ali je rečeno: od Beograda do Zagreba 400 kilometara. Branili smo ga, a najbolje se sam obranio sa knjigom *Čas anatomije*. Ali sad mislim o njemu i na drugi način sjećajući se da "tijelo pamti". Bio je preosjetljiv, umro je mlad, u 55-oj godini. Je li njegovo tijelo prejako reagovalo na bijes kojem je bio izložen?

Dakle obilježavala se godišnjica proboja Solunskog fronta i bila je vjerovatno posljednja prilika da preživjeli učesnici posjete bratsku Francusku. Novinar *Duge* je lijepo propratio njihov boravak tamo, poentirajući svoj članak pričom o tome kako je dobre starce na kraju ugostio, u svom dvorcu izvan Pariza, imućni Parižanin, visoki dužnosnik Francuske republike, ugledni aristokrata (kako mu i samo ime kaže) gospodin Poali d`Orian. Slavlje je veličanstveno opisano uz samo jedan problem: Poali d`Orian, Poilus d`Orient nije ljudsko ime. Po rječniku Meriam Webster, *poilu* (dlakav, muževan) je naziv za francuskog vojnika pješadinca u prvom svjetskom ratu, a potiče iz Napoleonovih vremena. Poilus d`Orient, (Poali dorian) je francuska vojska na istoku koja je učestvovala u proboju Solunskog fronta.

Ne znam šta je pjesnik htio da kaže kad je napisao "Stojte, galije carske", ali postoji jasnija i popularnija pjesma "Kreće se lađa francuska". Galije nisu carske nego pripadaju Francuskoj

republici, one su desetkovanu i izmučenu srpsku vojsku dočekale na obali, odvezle na otok Krč, gdje su joj *poilus* pomogli da se povрати i ojača, i da se pripremi za zajednički boj.

Ne tiče nas se kako je do ove zamjene došlo jer ona u zaključku znači uvredu, omalovažavanje onih koji su zajedno s nama ginuli i patili, pili i pjevali proslavljajući pobjedu. Ne samo da su drugi krivi za naše poraze, nego oni ne mogu učestvovati u našim pobjedama, mi moramo biti 'čisti' u svim vrstama događaja.

Sanela Jenkins, izbjeglica iz Sarajeva, bogato se udala i još je stekla vlastito bogatstvo u Londonu, ali po načinu na koji tuguje za bratom koji joj je u ratu poginuo, po načinu na koji misli o njemu, reklo bi se da nikad nije odavde otišla. Meni je rat uzeo dvoje ili troje (Tijelo pamti) najdražih, bilježio sam njihovo prisustvo i odsustvo u svojim romanima i pričama, ali ona djeluje u stvarnom svijetu, u najstvarnijem od svih svijetova: navodno je spasila moćnu *Barclay's* banku, kad je svoga muža, jednog od funkcionera banke i sveučilišnog profesora povezala sa nekim arapskim financijerima.

Ali to nije naša tema. Naša tema je fotografija na kojoj su se ona i glumac, Irac Sean Penn slikali na Haitiju. Oputovali su u srce zemljotresa da bi pomogli ljudima kojima "globalna" pomoć stiže polako i na etape. Obučena je u terensku odjeću punu raznih džepova, a oči joj isijavaju svjetlost kao i uvijek. Količina novca koju su tamo ponijeli i predali za obične smrtnike je nepojmljiva.

Kad je Ejup Ganić uhapšen u Londonu ponudila je kauciju od 350.000 funti, da bi mogao da se brani sa slobode. Jedan beogradski novinar je tada napisao: znamo mi kako je Sanela Dženkins stekla svoje bogatstvo, na leđima, vjerovatno i na koljenima.

Kao i ranije u ovom eseju, besmisleno bi bilo istraživati korijene i razloge ovakvog pisanja; njegova bijeda na prvi pogled je očita. Ali to pisanje govori o svijetu u kojem je nastalo: svijetu lakih romana, usijanih iluzija, u svijetu ljudi koji lete u nebo lepećući prozirnim krilima. Kurva može obrlatiti profesora univerziteta u svijetu u kojem se već odavno loš pisac i ostarjeli čiča imenuje za predsjednika države. Republike kojoj je osnovno znamenje kraljevski grb. Kao što je dva puta poražena i ponižena Njemačka i dalje nosila naslov Njemačko carstvo, *Deutsches Reich*. U posljednje dvije godine čak i *Großdeutsches Reich*, velikonjemačko carstvo.

I krupan kriminalac, suočen sa argumentom od 350.000 funti, povukao bi se, možda bi sebi u bradu promrmljao: vidjet ćemo se mi još! Šibicar ne, za njega je i suviše visok i lopovski moral. On nije ni kockar: i taj domet časti mu je stran. Na kraju filma *Čudo u Milanu* ljudi lete u nebo zato što su sirotinja i nemaju kud. Ovdje ljudi mašu krilima na poziv carstva nebeskog i nebeskog naroda. Na tom putu izgubio se onaj seljak što smatra da je par volova bolji od jednog vola. Melanholija.

Ponosna Srbija, rekao je ministar. Može biti Bosna – ponosna zbog rime, a Srbija u vrijeme kad je imala pravo da se nazove ponosnom, zvala se junačka. Junačka Srbija, tako se zove slika Đorđa Vasića koja je kasnije reprodukovana na poštanskoj razglednici. Nije velika umjetnost, ali je vrlo “pismena” slika, urađena rukom profesionalnog slikara. Na njoj je srpski vojnik uperio svoj bajonet na dva bajoneta, njemački i austrijski, lica njihovih vlasnika su groteskna. Iza leđa mu sa krivim nožem prilazi podli Bugarin, a sa strane sa palcima zataknutim u pojas gdje mu stoji oružje smješka se Arnaut, Arbanas, Albanac. Druga generacija Vasića je Pavle, koji se nevjerojatno dugo održao na mjestu likovnog kritičara *Politike* pošto mu vlast nije bila naklonjena, i on je bio slikar. Treću generaciju predstavlja Rastko, istoričar umjetnosti i pisac priča iz oblasti slikarstva. Vjerovatno najbolja priča mu je *Povratak sa Marinjana*, gdje govori o slici Ferdinanda Hodlera na kojoj je prikazan prvi poraz švajcarske vojske 1515. godine. Smatrana je za najbolju vojsku Evrope ali je to bio njen posljednji rat. Hrabrost, organizovanost i ratna vještina su uvijek bile njene vrline koje nisu ništa vrijedile pred 300 topova koje je doveo francuski kralj Francois I. Pa ipak je njegov vojskovođa, maršal Trivulce rekao: “Ovo je bio sukob divova.” U priči se kaže: “Oni odlaze iz bitke dostojanstveno i mirno, koračaju odmereno, bez straha ili hitanja sa topovima u sredini, ranjenicima na ramenima, sa razvijenim zastavama svojim i zaplijenjenim. Na licima im se ne čita bes zbog poraza nego neka čudna uvređenost i začuđenost što im bog rata nije bio još jedanput naklonjen, što ih je ratna sreća napustila i okrenula im leđa.” Na kraju kolone i po njenim bokovima postavljeni su najjači i najkrupniji borci sa tri metra dugim halebardama da obore s konja francuske *crne viteze* koji se zalijeću da napadnu kolonu u povlačenju. A kod nas: “O, prokleti Vuče Brankoviću!” Da bi za njim kasnije došla i prokleta Jerina. Da bi se knez promovisao u cara. Melanholija. A ima i običnog šibicarenja: jedne nezavisne novine u rubrici

Na današnji dan kažu: “Srpske snage, koje su odnijele pobjedu, predvodio je knez Lazar i među njima su bile snage njegovih srodnika i saveznika, dok se na čelu otomanske vojske nalazio sultan Murat I sa sinovima Jakubom i Bajazitom.” Kosovski boj je svetinja onakav kakav je, ali šibicar je u stanju popljuvati i vlastiti mit kad mu se čini da može nekome nešto podvaliti.

Mi imamo svoju sliku, “Kosovku devojku” Paje Jovanovića, ljepšu od Vasićeve slike, mekšu od Hodlerove, ali se sva skupila od suza koje su nad njom prolivene.

Ima jedan sarajevski vic, mjesto radnje mu je stara kafana na izlazu iz grada, kod Vratničke kapije, vrijeme radnje mu je 1946. godina. Puna je ljudi, ništa se ne vidi od dima cigareta i lula, ali vlada apsolutna tišina. Samo se čuje: tap, tap, tap, igra se tavla, tabla, dama, mica. Onda to će jedan glas reći:

– “Bijaše tursko pet stotina godina”, a drugi glas će mu nakon duže pauze odgovoriti:

– “Jah, vala!”

Tap, tap, tap, opet će prvi glas:

– “Bio Švabo 70 godina.”

Opet će drugi glas:

– “Jah, vala!”

– “Bila Jugoslavija 20 godina.”

– “Jah, vala!”

– “Bila Hrvatska četiri godine.”

– “Ma to u tebe sve nešto minje i minje”, kaže drugi glas.



Ilma Rakusa

DRUGA MOJA MELANKOLIJA

Vjerovatno nije slučajnost to što se u mojoj biblioteci nalazi na desetine djela o melankoliji, na koncu, doktorirala sam na *Motivu usamljenosti u ruskoj književnosti*. Posebno mi se dopao Jewgenij Abramovitsch Baratynskij, Puškinov suvremenik, kojem je njegova mračna zvijezda diktirala vizionarske pjesme. "Mada ode na pogrešnu stazu / I prenuta ne našavši putanju / Zvijezda nebesa otiče u bezdan; / Samo druga zamijenit će nju; / Neće zemlja bit' na velikoj šteti, / I pada njenog daleki krik / Do uha svijeta neće ni doprijeti, / Kao što u visinama etera / Sestre njene svjetlo novorođeno / Ta nebesa pozdravlja oduševljeno..." (*Jesen*, 1836/37.) Mješavina La Rochefoucaulda i Schopenhauera, pritom pjesnik po pozivu i profesiji, Baratynskij je znao za dijalektiku razuma i srca, ideala i stvarnosti, a prije svega i za sićušnost i prolaznost ljudskog postojanja u odnosu na "beskrajna prostranstva" Univerzuma. Romantičar u njemu insistirao je na besmrtnosti, iskusni čovjek razuma uhvatio se u koštac sa otrežnjavajućom realnošću indiferentnog svijeta. Činjenica da je on iz tog svog unutrašnjeg razdora iznjedrio velike pjesme umjesto da propadne u beskrajno duboku rezignaciju, mora da je tješila tog melankoličara. A melankoličar je bio od glave do pete.

prijevod: Naser Šećerović

Moja biblioteka melankolije u suštini izgleda ovako: *Anatomija melankolije* Roberta Burtona stoji pored Ishaq ibn Imranovog *Ogleda o melankoliji*, standardno djelo Erwina Panofskog (koje je napisao zajedno sa Klibanskim i Saxlom) o *Saturnu i melankoliji* pored *Melankolije u ogledalu* Jeana Starobinskog, *Crno sunce. Depresija i melankolija* Julije Kristeve pored *Svijeta bez čarolije. Melankolični duh moderne* Ludgera Heidbrinka, *Melankolija i društvo* Wolfa Lepeniesa pored *Melankolije*, opusa magnuma Lászla Földényija, koji svom predmetu prilazi sa tako akribičnom sistematikom da ispunjava sva očekivanja. Földényi melankoliju ispituje po svim pravilima umjetnosti: pojmovno, historijski, medicinski, filozofski. On govori o Hipokratovom učenju o temperamentima i tjelesnim tekućinama (po kojem melankolija uzrokuje "crna žuč"), bavi se pitanjem zašto melankolija spopada baš posebne ličnosti, ispituje odnos saturnovaca prema umjetnosti, ljubavi i smrti, pojašnjava njegov odnos prema beskućništvu, ambivalentnosti, potištenosti i praznini. Saznajemo za više varijanti melankolije: za nostalgičnu i ekstatičnu, za melankoliju punu straha i destruktivnu, saznajemo i o uzrocima poput osjećaja gubitka, nedostatka, čežnje, otuđenosti. Kao svjedoke susrećemo kako Crkvene oce tako i Novalisa, Kleista, Caspara Davida Friedricha ili Shakespearovog Hamleta. I naravno spominju se i opasnosti melankolije i mogućnosti njene terapije. Naime, melankoličar ne boluje toliko zbog žalosti koliko zbog gubitka smisla. A tamo gdje se ne pojavljuje smisao, prijeti zjapeće ništavilo.

To je u svom članku *Melankolija* oštroumno istaknuo Péter Nádas:

"Melankolija je sjećanje. Ako je bila oluja, biće opet olujâ. Ako je oseka, doći će i plima. Melankoličar ne obraća pažnju na ono što upravo jeste nego čeka na ono što upravo nije. Njegov razum se grčevito drži predvidivog, no sjećanje na nepredvidivo poljuljalo je njegovo povjerenje u zdrav ljudski razum; strah ga je onoga što nije, pa se tako boji i dolaška onih stvari koje iščekuje. [...] Očekivati nešto nema smisla, ne očekivati ništa također. Tako melankoličar dospijeva izvan onoga gdje se nalazi. Tako njemu postaje besmisleno ono što bi još moglo imati neku vrijednost."

Ova analiza je precizna ali ona isključuje to da je melankoličar – za razliku od depresivne osobe – itekako u stanju da prizna "viši" smisao (u umjetnosti ili religiji), pa čak i da iz svog stanja izvuče nešto pozitivno. Béla Hamvas, još jedan mađarski

stručnjak za melankoliju (Mađari su, prema E. M. Cioranu, predodređeni za melankoliju), u svom je članku *Melankolija kasnih djela* sa gotovo himničnim zanosom to opisao ovako:

“Melankolija nema nikakve veze sa raspoloženjem, ona nije osjećanje, nije duševno stanje, niti bolest. Melankolija je zadnja stanica prolaznosti, zadnji, ama baš zadnji med u životu. Zadnji užitak i ama baš zadnje znanje. Ta slatka tuga zadnji je izazov života i zadnje čovjekovo ushićenje, zadnja sigurnost i zadnja opasnost. Za opće shvatanje je strana i zastrašujuća, za nauku je patološka, a za umjetnost sakralno čudo. Ali za sve troje nedokučiva. Melankolija ima svoj jezik, najsuptilniji među jezicima, svoje slikarstvo i svoju muziku, od sveg slikarstva to je ono koje se najmanje dâ naslikati i komponirati. Ona ima svoje vizije, svoje snove, svoju potresenost, usamljenost, bespomoćnost, strah, svoju tajnu, svoje povjerenje, svoju ranu i radost i svoju propast. Cijeli život umočen u zadnju kap meda. Znaš, više nema, to je zadnje. To nasmrt sigurno znanje da je zadnje, to je melankolija.”

Definicija koja očarava svojom paradoksalnošću, dubokomna i utješna u isto vrijeme.

Moja lična melankolija oscilira između sjete, čežnje i neke neodređene, nježne tuge. Ono što ona ne poznaje jeste otupljenost ili prezasićenost, ono što Francuzi nazivaju *ennui*. Ne, nipošto nisam zasićena životom, samo često imam osjećaj da vidim svoj život kako prolazi pored mene, a da ja ne učestvujem u njemu. Čudan je osjećaj nalaziti se u ulozi posmatrača: lucidnost opažanja boli jednako kao i pasivnost stanja. Ne pripadaš tu, šapuće nešto u meni, i dok razmišljaš o tome, prolazi vrijeme, prolazi jedini život koji si dobila na poklon.

U mojoj knjizi *Više mora* nalazi se nekoliko scena koje opisuju taj osjećaj. Kao naprimjer ova vožnja vozom:

“Prozorska stakla su prljava, hladan dim visi u kupeima. Slabašno svjetlo se gasi pa opet pali, slijedeći neki nepoznati hir. Napolju prolijeću polja. Livade sa mršavim bijelim kravama. Usamljeni pas šepa iz sela. A kada se voz najednom zaustavi, na nasipu pruge se pojavljuje čopor cigančadi, glasno gestikulirajući, sa licima smeđim poput zemlje i namijana. Još prije nego što im uzvratim mahanje, stigao nas je oproštaj. Uvijek ide dalje, u taktu pragova. I čudno, to dalje, ako samo sebi nije dovoljno, nije usmjereno ka stizanju nego se meni čini poput niza oproštaja. Seljanka sa drvenom kantom koja stoji u lijehi povrća koje joj je do koljena – već prošla. Maleni konjić za rasplesanom grivom

– prošao. Zvonik sa ogromnom kupolom – prošao. Vijugavi dim iz dimnjaka iskrivljene kolibe – prošao. Prošao mladi par koji, držeći se za ruke, stoji iza rampe, zajedno čekajući. Prošlo i jezero koje je bljesnulo usred brezove šume, prošlo. Ja gledam, čitam natpise na mađarskom, slovačkom, litvanskom, i kondukteri mijenjaju jezik. A kada sam se nagledala i naslušala, prepuštam se snu. On me pouzdano nosi kroz prostore i vremena, topli svežanj iz kojeg ću se protežući buditi. U Kaunasu, Košicama ili Pečuhu, nakon oštrog zvižduka koji me katapultira u uspavanu sadašnjost. Šta tražim?”

To pitanje ostaje otvoreno. Odgovor bi mogao biti dolazak ili domovina ili pripadnost, ili: kraj rastanaka.

Već kao dijete bila sam suočena sa selidbama i rastancima, više nego što je to odgovaralo mojim godinama ili mojoj maloj duši. Rastanci su dolazili brže od navikavanja što je uzrokovalo osjećaj da sam uvijek “vani”, uvijek strana.

Istovremeno su me promjene mjestâ činile osjetljivijom za relativnost stvari: što danas jeste, sutra već možda i nije. Vezati se i nadati se pouzdanosti, pod tim okolnostima ne samo da je bilo rizično, već skoro nemoguće. I tako sam učila gramatiku rastanka i čeznula za nekim protusvijetom u kojem vladaju drukčiji zakoni. Tako sam pronašla knjige, a jednog dana i pisanje.

Danilo Kiš u svom romanu *Bašta, pepeo* opisuje kako je od njega pisca napravila njegova već u dječijim godinama naprosto bolesno izražena senzibilnost za prolaznost stvari:

“Moja je mašta brzo pretvarala sve u uspomenu, čak suviše brzo; katkada je bio dovoljan jedan dan, razmak od nekoliko sati, obična promena mjesta, pa da jedan svakidašnji događaj, čiju lirsku vrednost nisam osećao sve dok sam živio s njim, postane odjednom ovenčan sjajnim ehom, kakvim se krunišu samo uspomene koje su dugo godina stajale u snažnom fiksiru lirskog zaborava. Kod mene se [...] taj proces galvanostegije, pri kojemu stvari i lica zadobijaju tanak sloj pozlate i plemenitu čađ patine, odvijao u nekom bolesnom intenzitetu, i jučerašnji bi izlet, ukoliko bi neka objektivna okolnost ukazivala na njegovu konačnost, na činjenicu da se on neće i ne može ponoviti, postajao za mene, već sutradan, izvor melanholičnih i još nejasnih meditacija. Dva dana, u mom slučaju, bila su dovoljna da stvari zadobiju milost uspomene.”

Sklonost ka elegičnosti i “lirska razdražljivost” ne idu samo kod Kiša jedna uz drugu. I ja svoj spisateljski impuls zahvaljujem želji da zadržim sve ono što je prebrzo prošlo, ono prolazno. Uz

to se javlja i komplementarna želja da ono što (još) ne postoji, za čim se čezne, pretočim u jezik. Pisanje je, dakle, tugovanje i uklanjanje nedostataka, *memento i* imaginacija. I u toj kombinaciji baš ono pravo za moj melankolični temperament.

Ozbiljno: Da li bih bez svoje – urođene ili kroz rastanke steknute – melankolije uopće postala spisateljica? Sumnjam u to, pri čemu sam imala i druge opcije (muzičarka, filozofkinja, časna sestra). Fiktivni svijet književnosti, doduše, ne nadomješta realni život (koji ponekad tako bolno nedostaje), ali on dozvoljava jednu vrstu slobode i intenziteta što ih melankoličar koji prema životu osjeća bojazan zna optimalno iskoristiti. Ne na zadnjem mjestu, i intenzitet izmišljanja, stvaralačkog procesa vodi ka iskustvu cjelovitosti: ukinute su granice između mišljenja i osjećanja, između unutrašnjeg i vanjskog, između Ja i svijeta, između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Osim toga u umjetničkom činu leži i iskra transcendentnosti.

Kroz melankoliju se, kao i kroz umjetnost, nazire transcendentnost, možda je ona zapravo sjećanje na posljednje stvari. To se odnosi i na mjesta i scenarije melankolije: mjesta bez ljudske duše na žarkom podnevnom suncu (kao na “metafizičkim” slikama De Chirica), puste morske plaže (à la Caspar David Friedrich), pustinski pejzaži, mrtva priroda. Mrtva priroda (na francuskom *nature-morte*) u sebi, ovisno od aranžmana, nosi *vanitas*-misao, ali upravo zbog svog *memento mori* karaktera otvara onostrane horizonte. Kao i ova poetična “Mrtva priroda sa ribom” Danila Kiša: “Rentgenski snimak sveće: rebra. / Svećnjak: katedrala od srebra. // Na porcelanu drhturi krvav komad jetre. / Posoljenih rana izdišu jesetre. // Limuna žuta, mirišljava koža. / Beli zev tanjira. Odsjaj noža. // Ko tečni kaučuk cedi se sir. / Rujnih jabuka biblijski mir. // U ogledalu sobadvojn timerpti. / Na plamen sveće sleće noćni leptir.”

Pjesma puna sjete koja balansira između prolaznosti i ljepote. Ovom ljubavnom vezom bavi se svaki umjetnik, a naročito onaj melankolični. Naime, ljepota uvijek mami, pitanje je samo šta budi veću melankoliju: to što je često isuviše prolazna ili to što – u trenutačnom savršenstvu – nudi slutnju transcendentnog koje nam je trajno uskraćeno. Umjetnički lijepo i prirodno lijepo (poput zalaska sunca) mogu nas po tom pitanju šokirati: nepodnošljiva je njihova perfekcija. “Metafizička životinja” u nama zapada u čežnju kojoj nije suđeno spasenje.

To važi i za trenutke sreće koji – samo što su prošli – za sobom ostavljaju prazninu, kao da smo upravo protjerani iz

raja ("Post coitum animal triste est", glasi jedna poznata antička izreka). Sreća, kao što je poznato, nije trajno stanje, ali je težnja ka osjećanju sreće jednostavno prejaka. Unatoč urođenoj deziluzioniranosti, i melankoličar traga za intenzitetom sreće, no on će joj veću šansu pružiti na području sublimnog odnosno sublimacije, naprimjer u umjetnosti. On prvenstveno kao aktivni umjetnik koji stvara uspjeva pobjeći iz zamišljene pasivnosti i postati onaj koji oblikuje egzistencijalne ambivalentnosti. Stvaralački proces je pritom kako put tako i cilj, a uspjeh (unatoč svojoj relativnosti) utjeha.

Tišina, noć. Čujem samo zujanje mog računara i nježno pištanje grijanja. No, ja zapravo osluškujem sebe. Zato što tamo nešto žubori, tražeći put da se izrazi. Ne bih mogla reći o čemu se tačno radi. Još uvijek se ne ocrtava ni drvo ni figura ili čak neka scena. Ali već postoji jedna riječ i začetak ritma: "Dosadna nedjelja... la lá la lá..." Ono što znam jeste to da će postati pjesma. Prolazna tvorevina o prolaznom trenutku. I dok se predajem onom Sada, redovi rastu, kao da dolaze iz vrtloga tišine. Zvukovi, riječi, rečenice. Za neke od njih ne marim, druge odbacujem kako bih dala šansu novim zvukovima. Slični zvukovi se privlače, stvarajući male muzičke skupine. I dalje. Pauze između toga su duge. Mrmljam pred sebe, ponavljam što sam napisala, čekam. I računar čeka nova naređenja, zujeći. U međuvremenu se ocrtava kuda riječi žele – i kako. Radi se o melankoliji jedne septembarske nedjelje u vidu komprimirane slike raspoloženja. Jedanaest redova, ni jedan više, ni jedan manje. Gledam, čudim se. Tvorevina izgleda ovako:

Dosadna nedjelja. Linija šuti.
I sniježni zrak u baštama. Hladan.
Deveti mjesec stari li stari
fatalno i bez boja. Već je
kasno. Prekasno možda. I tmurno.
Na oskuruši se zrna
ne brane od ptica. Stablo
breze bez djetlića. Lišajevi
svugdje. Grablje. Skup stolica u bašti,
mlitav i blijed. Uzaludan je
sto. Bliži se praznina. Zapovijed.

Ako pogledamo kako treba, radi se o abecedi melankolije. Sve je tu: prolaznost vremena, hladnoća, praznina, šutnja, samoća, uzaludnost. To je prikazano na predmetima i na pri-

rodi koja postaje *nature-morte*. Vlada ukočenost, nepokretnost, izdvojenost. I rečenice stoje nepovezane jedna pored druge, sažete do krajnosti (odustaje se prije svega od živahnih glagola ali ne i od asonanci i unutrašnje rime). Dakle, nevesela pjesma, ali preciznog iskaza i forme. U tome se sastoji njen moral, njena poetika.

Ne vjerujem da su melankoličari skloni varanju. Oni su na svoj način tačni, štaviše rigorozni, jer shvataju sebe i tok stvari. Čak i kada traže nesreću, oni to čine sa uvjerenom nepokolebljivošću, otvorenih očiju. Bojim se da njihova nepodmitljivost ponekad djeluje i zastrašujuće.

No, estetski se tu ne može ništa prigovoriti. Štaviše: jasnoća bez iluzije u sebi ima nešto utješno.

Dakle, tu sam i ne mogu drukčije. Niti iz svoje kože, niti iz kućišta moje druge, umjetničke egzistencije. Prostor književnosti nudi sigurnost, ali i dovoljno širine kako bi zadovoljio moju metafizičku potrebu. To da bi me moj unutarnji glas mogao ostaviti na cjedilu, ne usuđujem se ni zamisliti. Ali i s takvom nesrećom bi se moglo računati. A onda? Onda bi mi ostao samo on, melankolični čovjek-bog koji je na raspelu uzviknuo: "Moj Bože, moj Bože, zašto si me napustio?" U Bachovoj muzičkoj obradi ("Muke po Mateju") to je jedna od najdirljivijih rečenica svih vremena.

U kršćanskom shvatanju mi sa svojom melankolijom (koja katkad može graničiti sa očajom) nismo sami. Neko Drugi, Veći svu je patnju preuzeo na sebe i pretvorio je u radost, pobijedio je smrt svojim uskrsnućem. No, u tu tajnu vjere se mora vjerovati. Racionalno se ne može dokučiti. Kao ni askezom ili religijskim duhovnim vježbama. No, ipak svijest o jednoj takvoj mogućnosti ublažava egzistencijalnu nelagodu, melankoliji oduzima žalac. Njoj biva dodijeljeno njeno mjesto: kao plodni, bolno-slatki izazov.

Dok sam pisala ove zadnje redove, odjednom se pokrenula gomila knjiga na mom radnom stolu i Földényova *Melankolija* ne samo da je pala na pod, nego niz stepenice, sve do ispred ulaznih vrata. Da to nije neki znak da se trebam baviti drugim stvarima? Melankolija, koja se u srednjem vijeku smatrala varijantom *acedia* (lijenost), doduše već odavno ne spada u smrtno grijeh ali se protivi devizi "positive thinking" našeg ekonomiziranog globalizacijskog društva. Kao melankoličaru, u današnje vrijeme nije ti lako; teretu koji si sam sebi, pridružuje se i teret neprihvaćenosti od strane društva. No, to te ne smije

omesti. Melankolija ne samo da nije bolest, ona ima i svoje prednosti. Kao na primjer tu da mi osvještava težinu egzistencije. Da, melankolija – što izražava i naziv potištenost – ima veze sa težinom. Ona ukazuje na težinu zemlje, na sporost i istrajnost. I to danas, u jednom vremenu koje se odalo bestežinskom stanju i tempu, treba da bude od značaja? Apsolutno. Naime, za razliku od lakoće, težina ne obmanjuje. Ona stoji iza onog napornog što katkad može voditi i do neuspjeha. Međutim, bez osjećanja da imamo tlo pod nogama – pa makar to dno bilo i u najtamnijoj dubini – mi negiramo činjenice postojanja. Činjenica je da smo krhka bića koja svoje težnje ka visinama često plaćaju padovima. Dobro postupamo ukoliko sjedimo na čvrstom. U malom i konkretnom, to može značiti da vječitom nemiru (putovanja, posla, virtualnog surfanja) suprotstavimo trenutke svjesnog prekida: sjedim u fotelji, ne radim ništa, ja sam. Osjećam svoju težinu, težinu svojih udova, tišinu oko sebe. Vidim kako se slični komarac spušta na naslon za ruku. Sada je. Stvarno vrijeme neposrednog bitka, a ne stvarno vrijeme neke medijalne interaktivnosti negdje i nigdje na ovome svijetu. I spopadne li me sumnja da li činim pravu stvar, moram je podnijeti. Onda će se ona možda pretvoriti u kratko, sretno odobrenje.

Nema, dakle, potrebe buniti se protiv melankolije. Najbolje je sprijateljiti se s njom. Tražiti joj imena odmila pošto nježnosti prijaju svakoj vezi. Miluj svoju potištenost, ona će te nagraditi. Razgovaraj s njom. Nisi sam. Misli na svoje najbliže prijatelje, i oni su njeni prijatelji. Sve je, dakle, gotovo u redu. A beskraj svemira, raskorak između vremena života i vremena svijeta samo je upola prijeteći.

Andrea Lešić

O PRIRODI NOSTALGIJE Trauma, intimna sjećanja, problem autentičnosti i fotografije Milomira Kovačevića

Sarajevo dans le coeur de Paris



Fotografski projekat Milomira Kovačevića *Sarajevo dans le coeur de Paris* (Sarajevo u srcu Pariza), 2008. godine objavljen u monografiji istog naslova, za svoju temu ima intimna sjećanja predratnog života Sarajlija koji žive u Parizu, kroz "portrete" predmeta koji predstavljaju vezu sa bivšim životom. Svaka od fotografija na jednostavnoj pozadini uokviruje jedan takav predmet, praćen kratkim tekstom (rukom pisanim, na francuskom, grafitnom olovkom) koji objašnjava značaj i značenje tog predmeta za njegovog vlasnika, i prirodu njegove veze sa sarajevskom prošlašću i pariškom sadašnjošću.

Kovačevićeva namjera je bila da predstavi jedno drugo Sarajevo od onog koga je rat bacio na naslovne stranice i televizijske ekrane stranih medija početkom zadnje decenije prošlog vijeka: ono Sarajevo, urbano i kultivisano, s historijom koja se ne ponavlja kroz krv, međuetničke sukobe i patnju, već se odvija kroz razvoj umjetnosti i susrete kultura, i čija se prošlost preko intimnih predmeta pamti po voljenim ljudima i lijepim trenucima ljudske bliskosti. Fotografije koje su nastale kao rezultat te namjere duboko su dirljive, a kratki tekstovi koji ih prate često izuzetno evokativni, minijturni eseji o prirodi nostalgije, prošlosti i intimnoj historiji.

Međutim, ove su fotografije i tekstovi, odnosno igra koja se odvija u prostoru između njih, i nešto drugo: ilustracija memorijskih pukotina, procjepa kroz koje je moguće nazrijeti da autentična priroda pamćenja (kao procesa kodiranja prošlosti, njenog mentalnog pohranjivanja) i sjećanja (kao procesa njenog dekodiranja, uvijek žanrovski i situaciono uokvirenog),¹ odnosno memorijskih procesa uopće, zapravo leži u njihovoj značenjskoj plastičnosti, nepouzdanosti i čestom pokoravanju

¹ Svjesna sam da ovim definicijama (koje duguju svoj sadržaj konceptualnim podjelama koje postoje u engleskom jeziku) odstupam od dosadašnje ovdajne prakse razdvajanja ova dva pojma, koja je definisala pamćenje kao kulturalni proces koji se tiče kolektivnog oblikovanja prošlosti i identiteta, a sjećanje kao proces bilježenja ličnih iskustava i njihovog interpersonalnog prenošenja. Kao što će se vidjeti u ostatku teksta, ja ne pravim ovu vrstu distinkcije upravo zbog toga što smatram da su ova procesa, i kolektivni i individualni, i kulturalni i intimni, podređeni istim modelima kulturalnog značenja i narativne logike. Duboko sam zahvalna Enveru Kazazu na razgovoru koji mi je pomogao da iskristališem sopstveno shvatanje ovih pojmova.

snazi stereotipa i klišeja. Prostor, pukotina koja se otvara u međusobnom odnosu između fotografije predmeta, prpratnog teksta i asocijacije koja se u gledaocu fotografije budi, a u čitaocu teksta artikuliše, koriguje i mijenja, otvara istovremeno mogućnost refleksije o kompleksnim, problematičnim procesima memorije u kojima je jedina pouzdanost i autentičnost omogućena upravo sviješću o nepouzdanosti i neautentičnosti. U potrazi za sopstvenom proustovskom *madelaine* i u želji da fokusiraju mogućnost sjećanja na nekadašnje Sarajevo, prošlo vrijeme i način života u koji više povratka nema, Kovačevićeve fotografije i tekstovi njegovih subjekata zajednički pokazuju nesigurnost pamćenja, ovisnost sjećanja o značenjskim strukturama koje garantuju cjelovitost smisla ali samim tim i narušavaju autentičnost zapamćenog, i njihovu zajedničku borbu protiv one naročito pogubne vrste cjelovite smislenosti koju nude strukturalna jednostavnost stereotipa i klišeja.

Teoretsko-lirski intermezzo

Naime, svi smo mi ovisnici o smislu. Značenje nam je potrebno gotovo koliko i voda, i hrana, i zrak. Cjelokupna naša mentalna aktivnost usmjerena je na zadovoljavanje potrebe da se od haotičnosti neposrednog iskustva stvori smisljena slika svijeta i našeg mjesta u njemu. Svi oni zvuci koji dopiru do nas u bučnom kafeu bivaju filtrirani i prigušeni i mi svjesno slušamo samo glas osobe s kojom razgovaramo. U moru lica na ulici u stanju smo prepoznati baš lice voljene osobe koju čekamo, a da nam do svijesti ne dođe oblik nijednog drugog lica koje je prošlo pored nas. U stihiji svakodnevnog dešavanja u stanju smo izdvojiti događaje (ili njihove aspekte) koji mogu imati veći ili manji uticaj na naš život, i obratiti pažnju na ono što stvara nove tokove kojima naš život može krenuti (neko novo prijateljstvo, neka nova ljubav, neka nova tema za razmišljanje, novi grad koji bi nam mogao postati dom, novi životni poziv). Mi stvaramo smisao dok prolazimo kroz život; međutim, često upravo u onim ključnim trenucima velikih životnih prekretnica, a naročito kada su one rezultat vanjskih okolnosti a ne našeg svjesnog izbora, svijet odjednom pokaže svu svoju složenost; naša sposobnost filtriranja ključnih informacija zakaže, a sposobnost oblikovanja smisla od haosa se pokaže nedovolj-

nom. Traumatska iskustva (kakva su upravo iskustva koja leže u pozadini Kovačevićevih fotografija) upravo su takvi momenti, kada osnovni mehanizmi poimanja svijeta izgube svoju moć da od haosa stvore smisao, a onaj se bazični afektivno-kognitivni okvir od koga polazimo naprosto raspadne. “Svijet je sigurno mjesto”; “Ljudi koji me okružuju me vole i zaslužuju moju ljubav”; “mogu imati povjerenja u njih”; “neće me izdati niti povrijediti”: ovo bi mogle biti osnovne su postavke našeg početnog shvatanja svijeta (bez njih nismo mogli biti niti možemo odgajati zdravu i veselu djecu), a proces odrastanja se sastoji od modifikacije tih postavki (“da, ali, neke stvari su opasne”; “da, ali ima i ljudi kojima ne mogu vjerovati”; “da, ali neki ljudi bi me mogli povrijediti, i moram ih se čuvati”), po mogućnosti bez napuštanja pozitivne ocjene postavki samih. Ali traumatska iskustva nasilja, izdaje onih kojima smo najviše vjerovali, propasti strukture svijeta u koju smo ugradili naš identitet, radikalno dovode ove postavke u pitanje. I onda je potrebno radikalno reorganizovati shvatanje svijeta, i uzeti pri tome u obzir kompleksnost mnogo veću od one koja nam se u predtraumatskom periodu činila spoznajno relevantnom. I tako se naša sposobnost stvaranja smisla, i potreba za njim, zna naći u sukobu sa autentičnošću doživljaja haotičnog, nepredvidljivog, ne više apsolutno pa čak ni relativno benevolentnog svijeta. Proces osmišljavanja, u svijetu koji se baš u ključnim traumatičnim trenucima našeg života zna činiti uporno, perverzno besmislenim, često nas dovodi do konstrukcije smisaonih struktura, do stvaranja rigidno koherentnih životnih priča i individualnih identiteta (ili nacionalnih historija i kolektivnih identiteta), koje maskiraju izvornu haotičnost doživljaja svijeta i projektuju na njega jednostavna, rigidna značenja (inače poznata pod imenom “stereotip” i “kliše”) zbog kojih možda mislimo da znamo ko smo i odakle smo došli, ali zbog kojih je isto tako teško znati kuda ići dalje. Jer svijet u odnosu na te nove rigidne strukture (baš kao i u odnosu prema onim starim, infantilnim strukturama benevolentnog svijeta) nastavlja da bude uporno, perverzno besmislen, i to sve upornije i perverznije besmisleniji što su naša očekivanja njegove uređenosti i kontrolisane smislenosti veća. Stereotip i kliše su samo spoznajne prečice koje nam omogućavaju brzo djelovanje na kratke staze. Na duže staze i u dugom trajanju, svijet se usložnjava, ljudske reak-

cije postaju kompleksnije i nepredvidljivije, a aktivna mašta i kognitivna elastičnost su ono što postaje neophodno za razumijevanje mogućnosti svijeta i njegove složenosti. Koliko se iz kratkih tekstova koji prate Kovačevićeve fotografije da naslutiti, mnogi od ljudi čije je sjećanje na Sarajevo i predratni život Kovačević želio prikazati preko slika njima dragih predmeta po svoj su prilici doživjeli traumu rata i napuštanja rodnog grada baš u periodu odrastanja, i morali su se suočiti ne samo sa normalnim procesom usložnjavanja svijeta koji taj period života donosi, već istovremeno i sa zahtjevima koje je donio rat kao traumatsko iskustvo. I ono što je posebno i dirljivo i ohrabrujuće u ovim fotografijama je to da su se oni uspjeli oduprijeti iskušenju pojednostavljenja i rigidizacije i svojih životnih priča i slike o svom rodnom gradu. Ali da bih objasnila šta pod time podrazumijevam preko primjera nekoliko fotografija, potrebno je da prvo detaljnije predstavim teoretski okvir ovog rada.

Priča i pamćenje

Haos koji se metaforički podrazumijevao u gornjem odjeljku nije onaj arhaični haos kao potpuno odsustvo oblika i pravila, već “haos” u onom smislu koji mu je dala “teorija haosa”: kao kompleksnost sistema čije je ponašanje teško predvidljivo (kao što su to vremenske prilike ili ekonomski razvoj). Ako većina savremenih pristupa proučavanju spoznaje i pamćenja ili polazi ili dolazi do onoga što bismo mogli nazvati neo-kantijanskom pretpostavkom, odnosno do ideje da svijet postaje razumljiv samo kroz aktivno djelovanje našeg uma, koje haotičnosti direktnog iskustva daje struktuisan, smislen oblik (Toliver, 1974: 9 i 66; White, 1996; Kreiswirth, 2000: 299), meni najzanimljivije među njima “haos” podrazumijevaju upravo u tom značenju. Tako se svijet shvata kao kompleksan, dinamičan sistem sistema u međusobnom prožimanju; naše razumijevanje i djelovanje u toj kompleksnosti regulišu mentalne operacije koje nam omogućavaju da od obilja informacija izdvojimo oblike predmeta i njihovih međusobnih odnosa koji imaju značenje za naš ljudski život. U tom kontekstu, narativ se u savremenoj kognitivnoj nauci smatra jednim od najosnovnijih mentalnih procesa produkcije smisla; i ono što sam ustvrdila u prethodnoj rečenici je zapravo saže-

tak osnovne ideje Marka Turnera (1996) da je mala prostorna priča (odnosno priča o odnosu ljudskog tijela i predmeta koji ga okružuju) osnova ljudske spoznaje. Ideja da je priča jedan od postupaka kojim se nemjerljiva kompleksnost svijeta svodi (ili uzdiže, kako već odlučimo misliti o tome)² na ljudski nivo, i osmišljava, bazična je teza ovog rada. Vodit ću se, dakle, ne onim banaliziranim postmodernim shvaćanjem da je “sve tekst”, da “nema ničeg izvan teksta”, i da je bespredmetno govoriti o odnosu stvarnog svijeta i naših priča o njemu, jer naša spoznaja uvijek prati isključivo sopstvenu formalnu logiku (i logiku naše kulture ili interpretativnih zajednica), već idejom da je priča mehanizam razumijevanja svijeta, hermeneutički angažiran i uronjen u prostorne odnose ljudskog tijela. U tom smislu se naslanjam (evo nam još jedne metaforički shvaćene male specijalne priče) na Freemana (1998, 27-28) koji posmatra priču, ne kao formalnu impoziciju na život i svijet, kao konstrukciju ili fikciju koja prati isključivo sopstvenu logiku i ignoriše čisti besmisao i bezobličnost svijeta samog po sebi, već kao utkanu u sam životni materijal (i u tom smislu se onda ipak može reći da se ljudski svijet može shvatiti kao tekst, u njegovom izvornom značenju kao “tkanje”). Freeman smatra da je koncept shvatljive ljudske realnosti moguće rehabilitirati u ovim postmodernim vremenima ako ga razumijemo kao uvijek već prisutan dio subjektivog hermeneutičkog angažmana, a ne ako polazimo od ideje svijeta kao nečeg u suštini besmislenog čemu ljudska spoznaja prilazi izvana i tek ga kasnije osmišljava kroz naknadnu interpretaciju (Freeman 1998 i 2003). U ovome je Freeman blizak Ricoeuru (1984, 57) i njegovom stavu da je uopće moguće pričati priče o ljudskom djelovanju upravo zato jer je to djelovanje po svojoj prirodi od početka regulisano kulturnim znakovima, i narativnim pravilima i normama. Razlika među njima je što Ricoeur postavlja mogućnost stvaranja smisla ljudskog ponašanja u domen kulture kojoj pripadamo, a Freeman ga zadržava u signifikacijskoj moći individualnog ljudskog subjekta. Kako pokazuje Olney (1998, 20), ovakav hermeneutički model memorije bi mogao biti star koliko je stara i književnost pamćenja u evropskoj tradiciji, budući da još sveti Augustin u svojim *Ispovijestima* koristi koncepte memorije kao skladišta i memorije kao tkanja, razumijevajući ovaj drugi kao proces koji stvara uvijek nove memorijske konfiguracije i nove oblike “jastva”. Iako je teško održati uvjere-

² A treba primijetiti da je mala prostorna priča koja podrazumijeva agenta koji podiže ili spušta neki predmet u pozadini ovog metaforičkog shvaćanja pojmova “gore” i “dolje” kao “bolje” i “lošije”.

nje o fikcionalnoj prirodi memorijskih priča ako one govore o ključnim trenucima našeg života, moguće je ustvrditi da ih memorijski procesi oblikuju po pravilima narativne koherenosti i kulturalnih očekivanja, kao i s ciljem da ublaže bol koje one možda nose sa sobom.

Pored distinkcije koja se može napraviti između različitih koncepcija odnosa stvarnosti i priča koje pričamo o njoj, postoji i distinkcija između koncepta priče kao kognitivnog alata koji je dio našeg bazičnog programa (Turner, 1996, Abbott, 2000, Herman, 2003a i 2003b) i koncepta narativnosti kao uglavnom kulturalno naučenog kognitivnog procesa (Nelson, 1998 i 2003; King, 2000, 5; Fireman i Flanagan, 2003, 5; Mattingly i Garro, 2000). Kao što se moglo vidjeti iz moje prezentacije, Turnerove ideje o maloj prostornoj priči kao kamenu temeljcu ljudske spoznaje, u principu prihvatam koncept priče kao osnovnog dijela našeg bazičnog programa. Međutim, mislim da teškoće koje se pojavljuju u procesima narativne memorije imaju svoj uzrok u međugri kulturalno naučenih narativnih modela i traume. Prije nego što ovo detaljnije objasnim, želim se prvo osvrnuti na rezultate istraživanja koja se bave konsekvencama veze između narativa i memorije.

U onim disciplinama (kao što su, na primjer, historiografija, psihobiografija, psihoanaliza i psihoterapija, razvojna i kognitivna psihologija) koje se bave memorijskim procesima i istražuju reprezentaciju prošlih događaja, sve jasnija veza između memorije i priče je donijela i specifičnu problematiku. Jedan od najočiglednijih primjera za ovo je usmena historija, čiji je susret sa narativnim mehanizmima u procesu stvaranja pamćenja, artikulacije sjećanja i interpretacije prošlosti doveo do radikalnog preispitivanja osnovnih postavki te discipline same. Od njenih početaka kao ljevičarskog programa sedamdesetih godina, koji je historijskim "gubitnicima" (onim iz nižih slojeva, nepriviligovanim, tradicionalno bez moći i bez sopstvenog historijskog glasa) davao mogućnost da ispričaju sopstvenu priču, a historičaru da kroz nju stekne autentičniju sliku o prošlosti, neumrljanu diskursima moći i njihovim semantičkim distorcijama (Thompson, 1988: 6), usmena historija je već kroz prvih deset godina svog rada došla do zaključka da i gubitnici imaju sopstvene mitove i sopstvene narativne modele koji, možda jednako koliko i narativni modeli pobjednika, oblikuju prošlost i sjećanje na

nju po nekim unutrašnjim pravilima samog modela i po psihološkim potrebama onoga ko se tim modelom služi. Koje god bile permutacije metodoloških i institucionalnih odnosa između historije i memorije od kraja osamdesetih godina (Samuel, 1996; Radstone, 2000a), u proučavanjima i tradicionalne i usmene historije, mit, samoopravdavanje i želja da priča ima smisla i da posjeduje narativnu koherentnost ulaze u diskusiju kao izuzetno važni faktori u procesu konstrukcije priče o prošlosti. Raphael Samuel za memoriju tvrdi da je ona "daleko od toga da bude pasivna posuda ili skladišni sistem, neka vrsta banke slika prošlosti"; naprotiv, ona je "dinamična, oblikujuća sila" čiji je simptomatički zaborav značajan koliko i ono što pamti, i koja je "u dijalektičkom odnosu sa historijskom mišlju, a ne neka vrsta njene negacije." "Memorija je," naglašava on, "historijski oblikovana, mijenjajući boju i oblik u zavisnosti od potreba datog trenutka" (Samuel, 1996: x; svi prijevodi su moji). Pored toga, Feuchtwang smatra da se interpersonalno prenošenje sjećanja odvija "situaciono, i u žanrovima od onih koji su se razvili u porodičnoj mitologiji do standardnih repertoara za bilježenje i transmisiju sjećanja, obraćajući pažnju na to šta se cijeni a šta osuđuje. Ma koliko formulaično bilo, svako novo ispisivanje mijenja ono što ispisuje" (Feuchtwang, 2000: 65). Ovakvo shvatanje memorijskog teksta kao žanrovski omeđenog i određenog (uz napomenu da i situacija pričanja oblikuje nešto od onog ispričanog), dodatno pojašnjava Radstone kada primjećuje da je proučavanje memorije "određeno akutnom sviješću o statusu memorije kao reprezentacije", što prisiljava usmene historičare da analiziraju "strukturu zapleta, žanrove i trope specifičnih sjećanja, proizvodeći analize koje stoje nasuprot tvrdnji da bilo historija bilo memorija može prenijeti "istinu", i umjesto toga stavljaju u prvi plan analitičke metode koje se fokusiraju na proces kojim memorija proizvodi svoje reprezentacije prošlosti" (Radstone, 2000b: 84-85).

Ovakvo shvatanje statusa memorije kao reprezentacije, mimesisa, i kao žanrovski određene vrste pripovijedanja, neke je proučavaoce memorije navelo da se odreknu vjere u životne priče svojih ispitanika do te mjere da se tim pričama ne daje ni mogućnost da budu ispričane. Frigga Haug, na primjer, navodi svoje ispitanike u kratkom vremenu napišu tekstove na zadatu temu (na primjer: "jedan trenutak anksioznosti"), dozvoljavajući da određena epizoda dođe do svijesti ali ne i da

bude oblikovana u širem kontekstu životne priče, ni u svijesti istraživača, ni u svijesti (bar bi to bio cilj) samog ispitanika. Takvi kratki, epizodni tekstovi se onda analiziraju kao anonimni zapisi izvađeni iz šireg konteksta jednog života, ali shvaćeni kao dio šireg konteksta jedne kulture; Haug ovu metodu objašnjava na sljedeći način:

Pitanje iskustva pretpostavlja da se bavimo stvarima koje su ideološki determinisane, proizvodima koji su se integrisali u dominantne strukture, procesom kojemu je pridato značenje, koji je zagađen, oslobođen protivurječnosti i osposobljen za život. Slijedi, dakle, da su kao izvor znanja iskustva krajnje deceptivna. Ona sama su proizvod, nedovršen posao, ništa “autentično” ili “validno” samo po sebi. Sa druge strane, ne postoji alternativni pouzdani izvor tog procesa proizvodnje koji konstituiše historijsko “ja” i njegov identitet, osim iskustava samog pojedinca. Iskustva su i živi pijesak na kome ne možemo ništa izgraditi i materijal kojim se služimo u gradnji. (Haug, 2000, 156; prijevod je moj)

U svom uvodu u knjigu simptomatičnog naslova *The Myths We Live By* (“Mitovi po kojima živimo”), Paul Thompson i Raphael Samuel se odmiču od koncepta usmene historije kao pristupa razumijevanju iskustva historijskih gubitnika i utemeljuju koncept usmene historije kao proučavanja mitskog mišljenja i njegovog uticaja na životne priče i reprezentaciju iskustva (Samuel i Thompson, 1990, 4-5). Ovo je također značilo da su se usmeni historičari našli u istom polju istraživanja sa folkloristima i antropolozima:

Svaka životna priča, usmena ili pisana, manje ili više dramtizovana, u jednom je smislu lična mitologija i samoopravljanje. I sve one prihvataju i ilustruju određene idealne ljudske karaktere. [...] U usmenom narativu pogotovo dolazimo u dodir sa tradicionalnom popularnom mitologijom u izražavanju moralnih vrijednosti kroz pripovijedanje događaja. [...] Mi stalno slušamo istu priču – ili njene prepoznatljive lokalne varijante – koje pričaju različiti ljudi u različitim dijelovima zemlje, govoreći o različitim trenucima: stereotipni incidenti koji se mogu bolje razumjeti u odnosu prema narativitetu nego u odnosu na neku empiricističku ideju istine. (Samuel i Thompson, 1990, 10)

Ako pri tome uzmemo u obzir argument Tonkinove za narativistički pristup proučavanju i memorije i historije, koji podrazumijeva da su i jedna i druga “reprezentacija prošlosti”, “nizovi riječi, pisani ili usmeni, složeni u diskurzivne sheme koje predstavljaju događaje” (Tonkin, 1990, 27), onda dobijamo sliku jednog radikalnog metodološkog preokreta, koji se odrekao vjere u autentičnost sjećanja (nasuprot distorzijama zvanične pisane historije) u ime problematiziranja vjerodostojnosti i historije i sjećanja, i njihovog zajedničkog postavljanja u kontekst mita i shematizirane narativnosti. Primjer usmene historije pokazuje koliko fenomen narativne memorije, kao vjerovatno najvažniji oblik organizovanja prošlosti, radikalno problematizuje tvrdnju o apsolutnoj autentičnosti takve vrste sjećanja.

Priče destrukcije i priče distorcije

Međutim, primjer usmene historije pokazuje još jedan vrlo važan segment odnosa između memorije i traume, a to je da po svoj prilici postoji veza između koherentnosti koju posjeduju narativna sjećanja i procesa liječenja i zacjeljivanja u najširem smislu, od stvarnog fizičkog oporavka bolesnog tijela, do psihološkog izlječenja, i do političkog oporavka i postizanja neke historijske pravde. Kako su ova dva problema, autentičnost i oporavak od traume, povezana, problem narativne memorije raste, a mi se nalazimo pred pitanjem kako da razriješimo ovaj izuzetno kompleksni čvor.

Postmodernistički odgovor se u suštini sastojao od odbacivanja problema autentičnosti kao irelevantnog, i od izjednačavanja fikcije i stvarnosti na zajedničkom nivou simulakruma. Pored toga, strukturalističko, poststrukturalističko i postmoderno raščlanjivanje i odbacivanje ideje subjekta, i nepovjerljivost prema ideji ličnog iskustva, u praktičnom smislu je značilo nedostatak stvarnog interesa za patnju koju bi subjekat mogao osjećati (o ovome, vidjeti: Frie, 2003). Ali takvo rješenje nam ne pomaže kod pristupa tekstovima (i književnim i neknjiževnim, ali i likovnim djelima, kao što su Kovačevićeve fotografije) koji se eksplicitno bave problemom autentičnosti sjećanja i koji ispituju vezu između sjećanja i traume, i bola koji donosi suočavanje i sa istinom i sa lažima.

Naime, šta je to dovelo do tako radikalne promjene osnovnih postavki usmene historije? U početku, usmena historija je namjeravala da iskoristi priče historijskih “statista” i gubitnika kako bi stvorila složeniju i puniju sliku neke historijske epohe, ali je uskoro zatim otkrila da “živote priče” imaju više veze sa drugim terminom koji čini ovu sintagmu, nego sa prvim (odnosno, više sa pričama a manje sa životom). U velikoj mjeri ovo ima veze sa ponovnim otkrićem narativa kao neke vrste temporalnog Gestalta (kažem “ponovnim”, jer su za ovo znali mnogi teoretičari, od Aristotela do strukturalista), i tu se svakako osjeća veliko intelektualno uzbuđenje zbog ovako praktično i konkretno utemeljenog otkrića. Međutim, ono što je izuzetno važan aspekt izučavanja koja provode usmeni historičari je to da se oni bave subjektima koji su, onako kako ih sam projekat primarno definiše (“niži slojevi, neprivilogovani, i pobijedeni”) historijsko iskustvo doživjeli prvenstveno kao traumom. Rekla bih da se usmena historija, u susretu sa tolikim ličnim pričama o traumatskim iskustvima, odmakla od želje da sazna više o historijskoj istini i primakla potrebi da spozna kako ljudska bića mogu podnijeti bol koji im je ta historija zadala. Zato nije previše iznenađujuće što Samuel i Thompson u svoju zbirku eseja uključuju i razgovor sa porodičnim psihoterapeutom, koji uvodi, za ovu raspravu ključni, pojam “onemogućavajuće legende” (“disabling legend”) (Byng-Hall, 1990: 224). Byng-Hall taj pojam definiše kroz kontrast između priča koje pacijenti artikuliraju na početku terapije i na njenom kraju. Za razliku od početnih priča, ove završne su “manje moralizatorske, manje rigidne, manje sklone da ljude dijele na dobre i loše. [Umjesto toga dobivamo] realniju sliku ljudi i sa vrlinama i sa slabostima. U neku ruku, legenda postaje manje mitološka” (Byng-Hall, 1990: 224) Po ovome, ono što je potrebno za prevazilaženje traume i dalje je koherentna priča, ali ona koja dopušta složeniju sliku svijeta i ljudskih odnosa. Ovaj stav se poklapa sa Bernsteinovim kada opisuje terapiju kao proces kojim se “uopštena biografija pretvara u specifičnu autobiografsku priču” (Bernstein, 1990: 56), koja pretpostavlja spremnost da se stvori integrisana cjelina ne samo događaja u sopstvenom životu, nego i ciljeva, želja i vrijednosti, stavljenih u aktivan odnos prema zahtjevima vanjskog svijeta (Bernstein 1990: 68).

Ovdje dakle postoje dvije ključne stvari koje su međusobno povezane, ali koje često znaju doći u međusobni sukob. Jedna je naša ljudska potreba za smislom i koherentnošću u

životu, i ako traumatska iskustva naruše cjelovitost naše životne priče, mi ćemo težiti tome da pronađemo novu ravnotežu i nove priče. Po nekim proučavaocima, traumatske memorije su često nejezičke prirode (Scott, 1996); kako ih je teško verbalno artikulirati, teško ih je i razumjeti, ali se taj otpor razumijevanju može savladati ako se prave riječi pronađu i priča ispriča (Klein, 2003, Kirmayer, 2000, Haidt, 2006). Sam proces pričanja priče o prošlosti i stvaranja koherentne cjeline između osjećaja samog sebe i svog života može biti od terapijske koristi.

Druga stvar je to da kada uspijemo da postignemo narativnu koherenciju u kontekstu historijske traume, taj uspjeh je često rezultat primjene autobiografskih narativnih shema koje nam nudi naša kultura. To je ono što čini veliki broj ispitanika usmene historije: priča, možda po prvi put, priče o sebi kao o žrtvi, o svom razočarenju i zbunjenosti historijskim nepravdama, uobličene kao lako prepoznatljivi mitovi i legende. Sam bi proces pričanja za mnoge od njih trebao biti blagotvoran; međutim, kao što pokazuju neki drastičniji primjeri koje nudi usmena historija, nisu sve kulturalno određene narativne sheme pozitivne, a neke mogu donijeti i direktnu štetu.

Dat ću samo jedan primjer (neutralan, jer se ne odnosi na nas, ali, kako to pokazuju eseji Dubavke Ugrešić u njenoj knjizi *Kultura laži*, moguće je navesti i primjere iz mnogo bližeg konteksta): primjer stanovnika grada Vladimir, koje su intervjuisali Hubova, Ivankieva i Šarova u svojoj studiji o životnim pričama u Rusiji poslije *glasnosti*. Hubova i njene kolege su, naime, razgovarali sa istim ljudima u vremenu i prije i poslije promjena koje je donijela Gorbačovljeva *glasnost*, fokusirajući se na zloglasni sovjetski politički zatvor koji je postojao u njihovom gradu. I razlika između ova dva perioda bila je toliko da su je troje historičara opisali kao "promjenu kompletne historijske svijesti". Naime, "veliki broj [ispitanika] – mada su na sreću neki bili pouzdaniji – sada su u svoje priče uključivali ne samo sjećanja na stvarna lična iskustva nego i "sjećanja" koja su očito pokupili iz medija [...]. Tako su neki, koji prethodno navodno nisu ni znali za postojanje zatvora, sada govorili o sebi kao o žrtvama represije." Iako su Hubova i njene kolege ovo protumačili kao potrebu ispitanika da osmisle živote koje su političke promjene učinile nekoherentnim (Khubova, Ivankiev i Sha-

³ Na primjer, Wiersma, 1988. o "izvitoperenom jeziku" i "slomljenim simbolima" ženskih priča o karijeri, i Ochberg, 1988. o muškim pričama o karijeri; o narativnim modelima životnih priča vidjeti: Carlson. 1988.

rova, 1992: 95-96), teško je vjerovati da ikakvo dobro, bilo kognitivno, bilo političko, takva vrsta imaginarnog statusa žrtve može donijeti. Ključna je primjedba ovo troje historičara da su priče došle preko medija, i da su one zapravo dio jedne nove kulturalne sheme životnih priča. Kao što su ukazali i drugi,³ nisu sve kulturom sankcionisane priče korisne: one koje pružaju previše rigidnu vrstu koherencije i previše pojednostavljujuće jedinstvo, mogu donijeti čak više štete od jednostavnog nedostatka smisla, jer nude glatku semantičku fasadu koja skriva mnogo dublji reljef neriješenog unutrašnjeg sukoba i moralne kompleksnosti.

Povratak Sarajevu u srcu Pariza

⁴ Na taj način, i u kontekstu diskusije o sjećanjima vezanim za holokaust, Hirsch (1996) govori o mogućnosti koje fotografija pruža za rekonstrukciju nestalog svijeta i širenje kruga postmemorije (odnosno sjećanja na holokaust onih koji ga nisu lično iskusili, ali koji su imali pristup direktnim sjećanjima preživjelih kroz porodične priče).

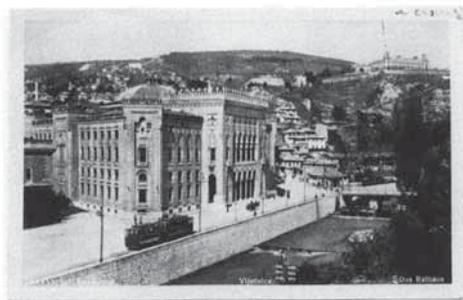
Nasuprot problematičnosti i potencijalnoj (i vjerovatnoj) neautentičnosti koju nude narativna sjećanja, čovjek bi očekivao da fotografija pruža daleko direktniji pristup prošlosti. U tom smislu, Kovačevićeve fotografije bi se mogle na prvi pogled razumjeti kao izvor autentičnih punih sjećanja i mogućnost rekonstrukcije životnih priča.⁴

Međutim, od 138 fotografija koliko je skupljeno u monografiji *Sarajevo dans le coeur de Paris*, njih 27 su zapravo fotografije fotografija (a ja ovdje nisam uračunala fotografije koje bilježe drugu vrstu slika ili predmeta koji na fotografiji djeluju kao da im je suštinska informacija sadržana na dvodimenzionalnoj površini, kao što su korice albuma i knjiga, poster, crteži i umjetničke slike). Ovakva vrsta dvostrukog fotografskog kodiranja, koje za ključ sjećanja na prošlost uzima baš fotografiju, tu, kako je vjerovao Walter Benjamin (a *apropos* Prousta), navodno mehaničku posudu za prošlost koja može provocirati samo informacijsko, potpuno artikulirano te zato neautentično (odnosno lažno) sjećanje (Benjamin, 1992: 182-183), zapravo pokazuje koliko i potencijalnu problematičnost sjećanja koja se ovim fotografijama evociraju toliko i problematičnost Benjaminovog stava o prirodi fotografije. Benjamin, kako to jasno sumira Kincaid (2005: 20-21):

... dijeli savremeni život na dva dijela: onaj lažni koji sve više živimo, i onaj potencijalno autentični, koji je teško postići. Lažna sjećanja su voljna sjećanja, prošlost koja se može prizvati tehnološkim sredstvima kao što je fotografija, novine, i film. [Voljno sjećanje] nam nudi informaciju bez iskustva i dubine. Nevoljna se sjećanja, s druge strane, sastoje od "često nesvjesnih podataka" koji se akumuliraju i sklapaju u sjećanju. Ali zbog njegove duboke i mutne prirode, samo ga rijetko možemo prizvati. Nevoljna sjećanja su nekad bila pristupačna kroz rituale i festivale ruralne Evrope, miješajući individualno sjećanje sa kolektivnom prošlašću, ali kako je moderno društvo eruptiralo u nizu prekida i dislokacija, nevoljno nam je sjećanje sve manje i manje dostupno. (Kincaid, 2005: 20-21).

Kako to formuliše Haverkamp (1993: 258), fotografija, upravo svojom sposobnošću da sačuva pojedine trenutke jednog života kao najrealističnija moguća reprezentacija prošlosti koja nam je dostupna, omogućava i nadomjestak sjećanja, pa i samog stvarnog života nečim što možda nikad nije ni bilo, osim kao dio fotografije same. Mnogih prijateljskih zagrljaja koje vidimo na fotografijama ne bi bilo, i ne takvih, niti u tom trenutku, da nije bilo fotoaparata da ih snimi; svaka pozirana fotografija (a većina fotografija koje služe kao dio arhiva jednog privatnog života su takve), zapravo fiksira trenutak koji je kao takav postojao samo zbog fotografije same. Kako je veliki broj fotografija koje se pojavljuju na Kovačevićevim fotografijama upravo te vrste (pozirane porodične fotografije), njihovo uključivanje u skup predmeta koji čuvaju sjećanje na prošlost zapravo je u neku ruku ironično, jer je trenutak koji je njima sačuvan zapravo neka vrsta benigno neautentičnog trenutka, premda ipak dirljivo prepoznatljivog u onoj vrsti nelagode koja prati poziranje pred amaterskim objektivom porodičnog fotografa. Lažna prošlost sa fotografije postala je zamjena za stvarno sjećanje na prošli život, a Kovačevićeva fotografija te vrste fotografije samo ukazuje na procjep koji postoji između prošlog života i sjećanja na njega.

Međutim, jedna od fotografija koje Kovačević fotografiše igra i nešto drugačiju ulogu.



VIJEĆNICA

J'ai quitté Sarajevo en plein siège, sans bagages, les mains vides. Il ne restait qu'à oublier le passé et tout refaire. Mais quelque temps après, je commençais à flâner sur les marchés aux puces de Paris, pour fouiller dans les vieilles cartes postales - le passé ?
Un jour, je suis tombé sur une photo de Vijećnica en noir et blanc, du début de l'autre siècle : un soldat autrichien envoyait à son amie en France, une me de Sarajevo et au loin, celle de sa" raserne ; moi, j'y ai vu, au premier plan "ma" bibliothèque, celle où, jeune homme je préparais mes examens. Cette carte postale, comme un morceau de ma jeunesse, est accrochée aujourd'hui au mur de ma chambre. *Heba Šarićević*

Ova fotografija Vijećnice je, kako objašnjava prpratni tekst njenog vlasnika, zapravo razglednica s početka dva-desetog vijeka, dio, po svoj prilici, ljubavne korespondencije između jednog austrijskog vojnika i jedne Parižanke (ali ovo je samo moja pretpostavka, i u tom smislu ilustracija onoga o čemu sam govorila: potrebe za koherentnom pričom). Ona je, u suštini, dio nečije tuđe, zaboravljene prošlosti i intimne historije. Njen ju je sadašnji vlasnik našao na jednoj od pariških buvljih pijaca, i ona sad predstavlja prošlost koju on s dolaskom u Pariz u toku rata nije imao drugog izbora nego da ostavi iza sebe, jer je stigao praznih ruku u novi grad i novi

se život morao početi graditi ni iz čega. Međutim, ova fotografija Vijećnice, slučajno nađena na mjestu gdje bi to čovjek najmanje očekivao, i u kontekstu koji predstavlja nečiju tuđu prošlost (i to, pretpostavljam, upravo trenutak razdvojenosti i čežnje), odjednom ga je podsjetila na vlastite studentske dane i na sate provedene u biblioteci; i tako je razglednica koja je dio tuđeg napuštenog porodičnog arhiva postala simbol jedne sarajevske intimne prošlosti.

Ono što primjer ove fotografije ilustruje je zapravo trenutak u percepciji fotografije koji je Roland Barthes nazvao *punctum*. Prepoznajući u fotografiji potencijalnu moć stvarnog kodiranja prošlosti koju joj je Benjamin odricao, Barthes recepciju fotografije dijeli na dvije vrste procesa. Prvi naziva *studium*, i definiše ga kao smirenu aplikaciju jednog općeljudskog, u kulturi utemeljenog, interesovanja na fotografiju i informaciju koju ona nosi. A drugi proces zapravo razara prvi; Barthes ga naziva *punctum*, i definiše kao razbijanje, razaranje *studiuma*, kao ranjavanje subjekta koji posmatra fotografiju nekom vrstom neočekivanog novog saznanja ili iznenadnog prepoznavanja (Barthes, 1980: 1126). Kako to primjećuje Haverkamp (1993: 265), Barthesov *punctum* je zapravo latinski prijevod grčkog pojma traume (koji također označava ranu, ili procjep, pukotinu u tijelu).⁵ *Punctum* je trenutak čiste referencijalnosti, prepoznavanja ili spoznaje prošlog trenutka, i u tom smislu on je onaj trenutak nevoljnog dubokog sjećanja koje Benjamin nije vjerovao da je fotografija sposobna izazvati. On je trenutak potpunog povratka prošlosti i uskrснуća mrtvih, trenutak kada fotografija neočekivano prizove prošlost u svojoj punoći. Kovačevićeva fotografija fotografije Vijećnice je zapravo fiksiranje fotografije koja je njenom vlasniku donijela trenutak te vrste potpunog prepoznavanja; ona je fotografija *punctuma*, spoznajne traume, rane koju donosi nevoljno, dubinsko sjećanje na prošlost.

Postoji i dodatni element koji igra važnu ulogu u našoj percepciji ove fotografije, i stvara još jedan procjep u konstrukciji njenog značenja, ovog puta lociranog u odnosu između fotografije, teksta i gledaoca/čitaoca. Vijećnica je, naime, kao što znamo, ikonografski snažno markirana, kao simbol urbanog, kultivisanog Sarajeva naspram brđanskog, primitivnog duha koji ju je razorio. Uz taj simbol je, naravno, vezana i priča o šekspirologu koji uništava biblioteku, koja ima sama po sebi izuzetno duboku narativno-mitološku podlogu snažne binarne

⁵ Ova dva termina su ekvivalentna onoj distinkciji koju je Barthes stvorio dijeleći književne tekstove na tekstove zadovoljstva i tekstove naslade u *Le plaisir du texte*.

strukture i unutrašnje protivurječnosti. Slika Vijećnice u onome ko zna šta se desilo, automatski priziva sliku biblioteke u plamenu (sa svojim simboličkim značenjem namjernog uništavanja jedne gradske kulture i njenog kolektivnog pamćenja na kompleksnu višedimenzionalnu historiju i identitet) i ironijsko-tragičnu priču o tom uništenju. Međutim, prpratni tekst ove fotografije razglednice tu priču ne priča (iako to onaj ko je zna automatski očekuje da ta priča bude ispričana, pogotovo u kontekstu koji je, kao ove fotografije, namijenjen djelimično i ne-Sarajlijama), i naša percepcija onoga što jeste prikazano i ispričano je snažno određena onim što nije prikazano (plamenovi na Vijećnici) i nije ispričano (priča o biblioteci i šekspirologu). Tako se odnos ove fotografije i njenog prpratnog teksta konstituše preko dva velika procjepa: jedan koji artikulise traumu izgubljenih ličnih sjećanja (prizvanih kroz *punctum* susreta sa tuđom prošlošću zabilježenom kroz razglednicu) i drugi koji evocira narativna očekivanja vezana za ikonografiju jednog urbanog identiteta, a zatim odbija da ih ispuni.

Ovo nije jedina fotografija koja evocira određenu priču, a zatim odbija da ispriča evocirano. Fotografija starinskog telefona također svojom prvobitnom asocijacijom upućuje na jednu snažnu mitološku priču da bi zatim artikulisala nešto sasvim drugo. Telefon je u kontekstu sjećanja na opsadu Sarajeva (i za one koji su u toj opsadi bi, i za one koji nisu) još jedna snažno markirana ikona tog perioda. Nedostatak telefonskih veza između onih koji su u Sarajevu bili za vrijeme opsade i onih koji su otišli ili imali voljene ljude u opsjednutom Sarajevu bio je dio ratne traume (sjetimo se one scene kod radioamatera sa kraja Jergovićevog romana *Mama Leone*); slika telefona evocira to vrijeme i tu traumu, ali priča koja je ispričana prpratnim tekstom iznevjerava to narativno očekivanje. Umjesto toga, imamo priču o telefonu kupljenom u Italiji (a ne o nekom porodičnom nasljedstvu, kako bi narativna logika mogla zahtijevati), o nekome ko je puno putovao i ko se selio, i o zvuku telefonskog zvona koji je jedina stvar, i sada, i u predratnom životu, koja evocira osjećaj doma. Zvuk telefona podsjeća na dom i daje iluziju da ga se nije ni napuštalo; ali taj je dom konstituisan prvenstveno preko tog istog zvuka telefonskog zvona. U cirkularnoj logici ove slike postoji praznina gdje bi dom trebao biti; a opet, ta je slika istovremeno ispunjena, natopljena osjećajem nostalgije i čežnje koji evocira slika starinskog telefona i neispričana priča o prekinutim vezama.



TELEPHONE

J'ai acheté ce téléphone en 1983, En Italie alors que je venais de -'installer dans -'un nouvel appart. -'et Comme je voyageais beaucoup c'est à sa sonnerie unique que je reconnaissais que j'étais chez moi. Aujourd'hui, Bien qu'abîmé il est encore en service à Paris et c'est toujours à sa sonnerie que j'ai l'impression que je reviens le sentiment de votre ignominieux Parti de chez moi.

MISO

Sličan procjep i istovremenu prazninu i punoću tog procjepa struktuiše i fotografija kofera. Još jedan mitski predmet, kofer koji očekujemo da vidimo je kofer koji napušta Sarajevo i nosi sjećanja sa sobom u Paris. Umjesto toga, dobivamo sliku kofera koji nije napustio Sarajevo, već u njemu ostao, čuvajući (donekle misteriozno, na nespecificiranom mjestu i na nespecificirani način) arhiv jedne porodične prošlosti, dok je sve drugo nestalo. Gdje je kofer bio i kako to da je jedino on ostao ako je sve drugo nestalo, nije rečeno. Da li su ljudi čije je predmete kofer sačuvao (muž i djeca), među onim što je nestalo, nije rečeno, ali, sa užasom, slutimo da jesu. Da li su stvari koje je sa-

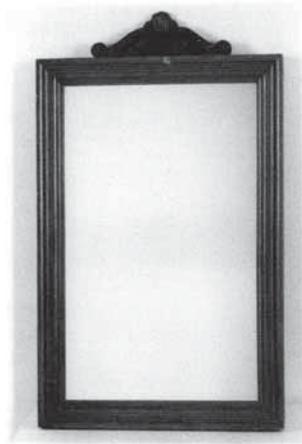


VALISE

J'avais sept ans quand mon père me l'a offerte pour mon premier départ en colonie de vacances à Zelamika.
J'en avais trente-sept quand je l'ai préparée, quelques mois avant que la guerre éclate à Sarajevo, au cas où je devrais quitter ma maison en toute hâte.
J'y ai rassemblé ce que je croyais le plus important : des documents, cinq lettres de mon mari, de petites bobines et mèches de cheveux de mes enfants, un répertoire téléphonique, des antibiotiques... En partant, je ne l'avais pas mise. Plusieurs années après, je l'ai retrouvée à l'endroit même où je l'avais laissée, alors que presque tout ce que je possédais d'autre avait disparu.

čuvao i dalje u njemu, i da li su bile u njemu kad je fotografija nastala, ne znamo, ali slutimo da nisu (jer bi inače kofer vjerovatno bio prikazan položen i otvoren, a ne uspravan i zatvoren). Kroz jedan nepotpun narativ i (vjerovatno prazan) kofer evocirana je jedna neizrecivo tužna intimna priča, koja, upravo nas tjerajući da se interpretativno aktiviramo kao gledaoci fotografije i čitaoci teksta i popunimo narativnu i ikonografsku prazninu, zaziva nestalu prošlost.

Barthesova teorija fotografije je upravo i zasnovana na ideji fotografije kao sredstva koje, fiksirajući svjetlo koje se odbija od subjekta kojeg fotografije, u neku ruku fiksira sam



M I R O I R

... la mémoire floue... dans les ruines de
notre appartement j'ai récupéré ce miroir...
il garde tout ce qu'il a vu... tous ces êtres chers
et objets précieux que j'aime autant...

Nevena Leko

trenutak, i daje apsolutnu potvrdu da se “ovo desilo”, “ovo je bilo”. I u tom smislu je za njega fotografija (barem fotografija *punctuma*) stvar apsolutne referencijalnosti, a ne kulturne kodiranosti; ili stvar “magije, a ne vještine”. (Barthes, 1980: 1170) I dalje: *in potentio*, fotografija ima sposobnost da sačuva duše i uskrsne mrtve, ali ne kroz fotografski portret, već kroz očuvanje predmeta ili situacija koje mogu probuditi duboka sjećanja kroz igru čulnih asocijacija i mašte. (Calhoon, 1998: 614) Barthesova majka, nakon čije smrti je i nastala Barthesova knjiga o fotografiji, ponovo oživljava za njenog sina, u trenutku *punctuma*, na jednoj fotografiji na kojoj ona kao

dijete stoji u zimskom vrtu. To je naravno majka kakvu on nije znao, ali upravo zbog tog procjepa u kome je moguće da mašta aktivira duboko sjećanje, Barthes doživljava trenutak potpunog i direktnog prepoznavanja u kome je moguće reći: da, to je bila ona!

Tu magičnu funkciju fotografije evocira, ponovno kroz dvostruko kodiranje, i igru čulnih sjećanja i mašte, i Kovačevićeva fotografija pod nazivom "Ogledalo".

Ona se pojavljuje se praćena tekstem koji objašnjava da je ogledalo na slici spašeno iz ruševina sarajevskog stana i sačuvano zato što čuva u sebi sve ono što je nekad odražavalo, sve drage ljude i nekad voljene predmete iz jednog intimnog života. Tako predstavljeno, ogledalo se pojavljuje kao magični predmet koji su sebi sadrži kompletan album fotografija svakog trenutka prošlog života. Za razliku od magičnih ogledala iz tradicionalnih mitologija, koja su uglavnom služila za proricanje ili kao prozor u druge svjetove ili alternativne i potencijalne događaje (Cook, 1986: 90-93; Fry, 1980: 53-54), ovo ogledalo zapravo svoju funkciju duguje upravo funkciji kamere, odnosno ideji apsolutno vjernog bilježenja događaja i njihovog trajnog očuvanja. Kao magični predmet, ogledalo u svojoj mitologiji također nosi i reputaciju da ima sposobnost da ukrade ili očuva duše, i u tom smislu je slično fotografskom aparatu i njegovoj magičnoj funkciji kako je koncipira Barthes. Fotografija ogledala bi, prema tome, trebala biti dvostruko magičan predmet, njegova primarna magija očuvanja prošlosti ponovljena i potencijalno duplirana u fotografiji na kojoj se pojavljuje. Naravno, možda nam se može ipak učiniti da je ta magija, u stvari, fotografijom poništena; jer, kao što vidimo, ogledalo koje se nalazi na fotografiji je zapravo prazno, ono u trenutku kada je fotografija nastala nije odražavalo ništa (pa čak ni fotografa i njegov aparat, što bi se, s obzirom na ugao slikanja, moglo očekivati). Kao takvo, ono se čini više kao platno za projekciju, prazan prostor koji dopušta da se sjećanja beskrajno i uvijek iznova obnavljaju i sklapaju u različite konfiguracije; međutim, upravo u tome i jeste suština dubinskog, hermeneutički angažovanog pamćenja, koje ne predstavlja puko mehaničko očuvanje prošlih trenutaka, nego ih uvijek iznova osmišljava u kontekstu sadašnjeg trenutka i budućeg potencijala. Tako se pamćenje održava i njegova veza sa sadašnjošću čuva, možda nauštrb autentične prošlosti, ali zato u korist očuvanja integrisane, aktivne, smisaone ličnosti.

Da apsolutna autentičnost ne mora biti vrлина jednog identiteta ukoliko je uslov kompleksne smisaonosti na druge načine zadovoljen, pokazuje i fotografija sa nazivom "Irish souvenir". Ovaj značajni memorijski predmet Sarajlije u Parizu plastični je irski suvenir za čiji oblik nije jasno šta bi tačno trebao predstavljati (ali je i po djetelini i po otrcanom sloganu jasno da je u pitanju nešto irsko). Objašnjenje ovog predmeta je da je on poklon od prijateljice u vremenu kada je, uglavnom zbog Jamesa Joycea i grupe *The Pogues*, njegov vlasnik u svom predratnom životu bio opsjednut Irskom; a sada je on simbol životnog perioda kada je život bio u Sarajevu, ali su snovi bili o životu negdje drugdje (a sada je život negdje, drugdje, ali snovi su o Sarajevu). Već samo po sebi ovo je dovoljno kompleksna slika jednog podijeljenog identiteta (naročito ako se uzme u obzir da je ovo jedini tekst napisan na engleskom jeziku, dok su svi drugi na – uglavnom izvrsnom - francuskom; ovaj Sarajlija u Parizu ima i dodatnu komplikaciju da mu je poratni identitet konstruisan na engleskom jeziku, te da je njegov pariški život vjerovatno sličniji životu određenog tipa Amerikanca u Parizu, a ne sarajevskog naturaliziranog Parižanina).

Međutim, ova se slika dodatno usložnjava, kada uzme-mo u obzir i prirodu njegovog simbola žudnje za Irskom, kao i povod toj žudnji. Ovaj irski suvenir nije čak ni atraktivnija turistička mamipara, već nešto što eventualno kupuju oni koji pri povratku kući na dablinskom aerodromu, dok čekaju avion, shvate da su nekome zaboravili kupiti poklon, pa od očaja kupe ovakvu neku falšericu. Da je moguće ovoliko smisla unijeti u nešto toliko banalno, dovoljan je dokaz književnih sposobnosti njegovog vlasnika.⁶ A ni njegova inspiracija za opsesiju Irskom nije bitno autentičnija. James Joyce možda i jeste najznačajniji irski pisac, ali on je istovremeno i najznačajniji irski emigrant i sin razbludni, i više simbol ambivalentnosti (ako ne i prezira) prema provincijalnosti i zatucanosti tadašnje Irske, nego nedvosmislene ljubavi prema irskoj nacionalnoj kulturi; on ni u kojem slučaju nije izvor vjere u snagu irskog šarma i šamroka sa plastičnog suvenira. A ni *The Pogues* (mada ih volim i ja) nisu zapravo izvorni irski band; njih čine londonski irski emigranti (za koje je u samoj Irskoj pogrdni naziv, koje li koincidencije, "plastični Padiji"), koji kroz muziku i tekstove koji evociraju irski folklor, iz svog londonskog života tuguju za vrstom Irske koja već odavno ne postoji (ako je ika-

⁶ Radi se, kao što vidimo, o Aleksandru Hemonu.



The Irish Souvenir

Before the war, I was obsessed with Ireland, mainly because of James Joyce and The Pogues. So Sosa Modjar, the sister of my friend Bogdan, brought back this little thing from Ireland and gave it to me. I have had it with me ever since - I took it with me when I went to the United States in 1992. In a strange way it reminds me of Sarajevo, of the times when I was in Sarajevo and dreamt of going somewhere else. Now I am somewhere else and dream of Sarajevo.

Aleksandar Hemon

da i postojala van neke nacionalne mitologije za koju bi irski šarm i šamrok bili relevantna referentna tačka). Ova fotografija naročite vrste žudnje za predratnim Sarajevom zapravo je fotografija čiste identifikacijske praznine; ona ne referencira ni Sarajevo ni sadašnju parišku stvarnost, već žudnju za nekakvom kombinacijom lažne, nepostojeće Irske s plastičnog suvenira i Irske koja je objekat ambivalentne samokritične žudnje irskih emigranata. Ova fotografija za svog referenta ima upravo onaj živi pijesak o kojem je pisala Frigga Haug: i nemogući materijal od kog se sjećanja grade i nemoguće tlo na kom ih je nemoguće izgraditi. I upravo je ta nemogućnost ono što daje ovoj

fotografiji specifičnu auru autentičnog sjećanja: takvo što se ne bi moglo izmisliti, niti bi nam totalizirajuća kultura tu vrstu identifikacije mogla nametnuti i održati. Ovo je autentično lično sjećanje u svojoj punoći, ambivalentnosti i praznini.

Koherentnost, kompleksnost i posttraumatski rast

U psihološkoj literaturi, posttraumatski stresni sindrom se definiše kao nemogućnost subjekta da se suoči sa budućim konfliktnim i stresnim situacijama bez prisustva panike i sa vjerom u sopstvenu sposobnost da savlada prepreke. Nasuprot tome, prilično nov koncept posttraumatskog rasta se definiše kao pozitivna reevaluacija sopstvenih sposobnosti i vjera da "ja mogu ovo nadvladati" (Haidt, 2006: 135-149). Možda bismo mogli povezati ove dvije reakcije sa moje dvije osnovne teze: potrebom za koherentnošću i narativnim smislom sa jedne strane i, sa druge, mogućnošću da kulturalno nametnute smislaone strukture i autobiografski modeli ponekad mogu prijevremeno zatvoriti proces osmišljavanja svojim deceptivnim objašnjenjima koja sprječavaju autentičnu reintegraciju subjektiviteta, u kojem slučaju memorijska ambivalentnost i igra sjećanja i mašte postaju jedini prozor u kakvu-takvu autentičnu prošlost.

Žanrovski i situaciono određena i omeđena, i kulturalno sankcionisana sa jedne strane, a sa druge suočena sa užasnom tišinom historijske i lične traume, naša sjećanja su krhka kao malo šta drugo, i ne samo zato što nalazimo takvu satisfakciju u narativnoj koherentnosti. Još je krhkiji subjekat koji se sjeća, rastrzan između historije koja ga ranjava i kulture koja zavija nezaliječene rane u lažni smisao, a mučen žudnjom za smislom i koherentnošću i cjelinom da bi mogao da živi dalje.

Jer "ja" traži smisao, i u vremenu mira, u vremenu svakidašnjice i obične svakidašnje sreće ili nesreće, koherentnost je lako stvoriti i sačuvati, a kulturalni modeli koji nam za to služe, barem naizgled, odgovaraju svojoj svrsi. U vremenu traume i patnje, bilo intimne bilo historijske, ne samo da je osjećaj sopstvenog "ja" narušen, nego često, kao što je to slučaj u vremenima historijskih i kulturnih promjena, ni kulturalni modeli identiteta i životnih priča više ne funkcionišu kako treba; i tada subjekt reaguje tako što ih ili pogrešno primjenjuje na svoju trenutnu situaciju, ili tako što ih se oslobađa da bi mo-

gao da stvori novi osjećaj sopstvenog identiteta. Ovo radikalno napuštanje lake utjehe kulturalnih identifikacijskih modela i konstrukcija novih, zbog svoje kompleksnosti bolje integrisanih i konstantno hermeneutički angažovanih koncepcija života i sopstvenog “ja”, slično je ideji *ostranenia* Viktora Šklovskog (1990/1917), a još sličnije njegovoj kasnijoj ideji “energije zablude”, definisanoj kao neprestano promjenjiva potraga za istinom u kretanju života (2007/1985). U svom zadnjem djelu upravo tog naslova, Šklovski je pisao o “uobičajenim stazama, stazama neizbježnosti,” na kojima se “obični ljudi” često izgube; a zatim je rekao, onim svojim prepoznatljivim, fragmentarnim, aforističnim stilom:

Neophodno je otkinuti se od doma, od očekivanja sutrašnjeg dana i dana nakon njega, i odletjeti, za sebe, tjeran nekom unutrašnjom potrebom, ne kao ptica, one lete starim putevima, već kao što samo čovjek koji radi zna letjeti, kao neko ko poznaje ritam mogućnosti. (Shklovsky, 2007: 64)

Koncept umjetnosti i književnosti kao sredstava traženja smisla kod Šklovskog je određen njegovim ubjeđenjem da su one gotovo jedinstvene po svojoj sposobnosti da nam misao oslobode okova stereotipa i klišeja, ograničenja koje uobičajeni kulturalni kognitivni modeli nameću našem razumijevanju samih sebe, drugih, i svijeta koji nam je zajednički. Ono što nudi primjer umjetničkog djela, kakve su ove fotografije Milomira Kovačevića, model je puno otvorenije i kompleksnije značenjske strukture, koja priziva autentična sjećanja pokazujući upravo njihovu ambivalentnost i problematičnost, koja angažira i gledaoca i čitaoca i autora i subjekta fotografije u zajedničkom procesu stvaranja kompleksnog, fleksibilnog smisla, u zajedničkom činu žala za prošlim i zajedničkom građenju novih identiteta i vjere u budućnost.

Bibliografija

- Abbott, H. Porter. (2000). “The Evolutionary Origins of the Storied Mind: Modelling the Prehistory of Narrative Consciousness and Its Discontents”. *Narrative* 8.3: 247-25
- Barthes, Roland. (1973). *Le plaisir du texte, Oeuvres complètes* (3 toma). Tom II, 1966-1973 (Paris: Seuil, 1994). 1493-1534
- Barthes, Roland. (1980). *La Chambre claire. Oeuvres complètes* (3 toma). Tom III, 1973-1980 (Paris: Seuil, 1995). 1103-1200

- Benjamin, Walter. (1992). *Illuminations*. London: Fontana Press
- Bernstein, J.M. (1990). "Self-knowledge as Praxis: Narrative and Narration in Psychoanalysis". *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature.*, ed. by Christopher Nash. London and New York: Routledge, 51-77
- Byng-Hall, John, interviewed by Paul Thompson. (1990). "The Power of Family Myths". *The Myths We Live By*, ed. by Raphael Samuel and Paul Thompson. London: Routledge 216-224
- Calhoon, Kenneth S.. (1998). "Personal Effects: Rilke, Barthes, and the Matter of Photography". *MLN*. 113: 612-634
- Carlson, Rae. (1988). "Exemplary Lives: The Uses of Psychobiography for Theory Development". *Psychobiography and Life Narratives*. Ed. by Dan P. McAdams and Richard L. Ochberg. Durham: Duke University Press, 105-138
- Cook, Albert . (1986). "The Wilderness of Mirror". *The Kenyon Review*, New Series. 8: 90-111
- Feuchtwang, Stephan. (2000). "Reinscriptions: Commemoration, Restoration and the International Transmission of Histories and Memories under Modern States in Asia and Europe". *Memory and Methodology*, ed. by Susannah Radstone. Oxford: Berg, 59-77
- Fireman, Cory and Owen Flanagan. (2003). "Introduction". *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology, and the Brain*, ed. by Gary D. Fireman, Ted E. McVay, Jr., Owen J. Flanagan. Oxford: Oxford University Press, 3-13
- Freeman, Mark. (1998). "Mythical Time, Historical Time and the Narrative Fabric of The Self". *Narrative Inquiry*. 8: 27-50
- Freeman, Mark. (2003). "Rethinking the Fictive, Reclaiming the Real: Autobiography, Narrative Time, and the Burden of Truth". *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology, and the Brain*, ed. by Gary D. Fireman, Ted E. McVay, Jr., Owen J. Flanagan. Oxford: Oxford University Press, 115-128
- Frie, Roger, ed. (2003). *Understanding Experience: Psychotherapy and Postmodernism*. London: Routledge
- Fry, William F., Jr.. (1980). "A Gift of Mirrors: An Essay in Psychologic Evolution". *The North American Review*. 265: 52-58
- Haidt, Jonathan. (2006) *The Happiness Hypothesis : Putting Ancient Wisdom and Philosophy to the Test of Modern Science*. London : Arrow Books
- Haug, Frigga. (2000). "Memory Work: the Key to Women's Anxiety". *Memory and Methodology*, ed. by Susannah Radstone. Oxford: Berg, 155-178
- Haverkamp, Anselm. (1993). "The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography". *Comparative Literature*. 45: 258-279
- Herman, David. (2003a). "Introduction". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, ed. by David Herman. Stanford: CSLI Publications, 1-30
- Herman, David. (2003b). "Stories as a Tool for Thinking". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, ed. by David Herman. Stanford: CSLI Publications, 163-192
- Hirsch, Marianne. (1996). "Past Lives: Postmemories in Exile". *Poetics Today*. 17: 659-686
- Khubova, Daria, Andrei Ivankiev and Tonia Sharova. (1992). "After Glasnost: Oral History in the Soviet Union". *Memory and Totalitarianism*, ed. by Luisa Passerini. Oxford: Oxford University Press, 89-101.
- Kincaid, Andrew. (2005). "Memory and the City: Urban Renewal and Literary Memoirs in Contemporary Dublin". *College Literature*. 32: 16-42
- King, Nicola. (2000). *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh: Edinburgh University Press

- Kovačević, Milimir. (2008). *Sarajevo dans le coeur de Paris*. Paris: Qupé
- Kreiswirth, Martin. (2000). "Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences". *Poetics Today*. 21: 293-318
- Mattingly, Cheryl and Linda C. Garro, eds. (2000). *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*. Berkeley: University of California Press
- Nelson, Katherine. (1998). "Meaning in Memory". *Narrative Inquiry*. 8: 409-418
- Nelson, Katherine. (2003). "Narrative and the Emergence of a Consciousness of Self". *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology, and the Brain*, ed. by Gary D. Fireman, Ted E. McVay, Jr., Owen J. Flanagan. Oxford: Oxford University Press, 17-36
- Ochberg, Richard L. (1988). "Life Stories and the Psychosocial Construction of Careers". *Psychobiography and Life Narratives*. Edited by Dan P. McAdams and Richard L. Ochberg. Durham: Duke University Press, 173-204
- Olney, James. (1998). *Memory and Narrative: The Weave of Life Writing*. Chicago: University of Chicago Press
- Radstone, Susannah. (2000a). "Working with Memory: an Introduction". *Memory and Methodology*, ed. by Susannah Radstone. Oxford: Berg, 1- 22
- Radstone, Susannah. (2000b). "Screening Trauma: *Forrest Gump*, Film and Memory". *Memory and Methodology*, ed. by Susannah Radstone. Oxford: Berg, 79-107
- Ricoeur, Paul. (1984). *Time and Narrative, Volume 1*. Trans. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press
- Samuel, Raphael. (1996). *Theatres of Memory, Vol. I: Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso
- Samuel, Raphael and Paul Thompson. (1990). Introduction. *The Myths We Live By*, ed. by Raphael Samuel and Paul Thompson. London: Routledge 1-22
- Scott, Ann. (1996). *Real Events Revisited: Fantasy, Memory and Psychoanalysis*. London: Virago
- Shklovsky, Victor. (1990). "Art as Device". *Theory of Prose*. Trans. by Benjamin Sher. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1-14.
- Shklovsky, Viktor. (2007). *Energy of Delusion: A Book On Plot*. Trans. by Shushan Avagyan. Champaign, IL: Dalkey Archive Press
- Toliver, Harold. (1974). *Animate Illusions: Explorations of Narrative Structure*. Lincoln: University of Nebraska Press
- Thompson, Paul. (1988). *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford: Oxford University Press
- Tonkin, Elizabeth. (1990). "History and the Myth of Realism". *The Myths We Live By*, ed. by Raphael Samuel and Paul Thompson. London: Routledge, 25-35
- Turner, Mark. (1996). *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University Press
- White, Hayden. 1996 (1980). The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Narratology: An Introduction*, ed. by Susana Omega and Jose Angel Garcia Landa. London: Longman, 273-285
- Wiersma, Jacquelyn. (1988). "The Press Release: Symbolic Communication In Life History Interviewing". *Psychobiography and Life Narratives*, ed. by Dan P. McAdams and Richard L. Ochberg. Durham: Duke University Press, 205-238



Sinan Gudžević

LJUBAVNA MELANHOLIJA KAO BOLEST NA BOLEST (rasuta građa o melanholiji)

MELANHOLIJA U TOSKANI

O melanholiji je još prije dvije i po hiljade godina zapisano da je bolest, i zapisano je da je teška i da može biti smrtonosna. Zapisano je i da može biti izazvana ljubavlju i da tada može imati najstrašniji tok. Spisak onih koji su potvrđivali ozbiljnost bolesti i neizvjesnost u pogledu izlječenja dug je, i na njemu je dosta imena s kojima se teško može sporiti. Samu riječ *melanholija* naprije bilježi medicina, pa onda filozofija, potom je

SARAJEVSKJE ПИСМЕ
SARAJEVSKJE - ПИСМЕ
САРАЈЕВСКЕ ПИСМЕ
SARAJEVSKI ПИСМА
САРАЈЕВСКИ ПИСМА
SARAJEVO ПИСМА

preuzima proza, a najkasnije ulazi u stihove. Primjer za prozodijsku i metričku podesnost *melanholije* dao je i toskanski pjesnik iz Siene, Cecco Angiolieri (oko 1260. – oko 1312.) u sonetu koji u nevelikoj pjesnikovoj ostavštini, zavisno od izdavača, nosi broj 7 ili 10:

*La mia malinconia è tanta e tale,
ch'i' non discredo che, s'egli 'l sapesse
un che mi fosse nemico mortale,
che di me di pietade non piangesse.
Quella, per cu' m'avven, poco ne cale;
che mi potrebbe, sed ella volesse,
guarir 'n un punto di tutto 'l mie male,
sed ella pur: – I' t'odio – mi dicesse.
Ma quest'è la risposta c'ho da lei:
ched ella non mi vol né mal né bene,
e ched i' vad'a far li fatti mei;
ch'ella non cura s'i' ho gioi' o pene,
men ch'una paglia che le va tra' piei:
Mal grado n'abbi Amor, ch'a le' mi diène.*

Jedva dva prevodioca su načinila metričku verziju ovog soneta na naš jezik i oba su “melanholiju” prevela “tugom”, što je svakako nedostatno. Neka za ovu priliku prozni prevod ima prednost nad metričkim:

Moja je melanholija takva i tolika / da ja ne sumjam u to da, kad bi je samo znao, / i moj smrtni dušmanin/ iz sažaljenja za mnom ne bi zaplakao. / Ona, zbog koje mi je (melanholija) došla, i ne briga se/ što bi mogla, kad bi samo htjela, / u jednom trenu lišiti me svih muka, / čak i kad bi mi samo “mrzim te” rekla; / No ovo je odgovor koji od nje imam: / da me niti voli niti mrzi, / i da se nosim kamo me noge nose; / da je nije briga da l se radujem ili se mučim, / manji sam za nju no slama što je nogom gazi: / Proklet neka je Amor, koji me predao njoj.

Cecco Angiolieri nikad nije bio miljenik italijanskog književnog kanona. Ni danas ne zauzima neko visoko mjesto među pjesnicima trinaestoga stoljeća. Filološki seminari ga broje u satirično-realistične pjesnike, u zaigrane vickaste preteče novovjekovnih boema. Za života je više spiskao no stekao, a ni sa književnom slavom ne stoji bolje. Zna se da je imao oca koji ga je zlostavljao, iako je s njime išao i u ratne pohode, zna se da je imao i ženu u koju je bio opsesivno zaljubljen, ime joj je bilo Bechina, i zna se da je zbog njene ravnodušnosti ili svojeglavosti padao u stanja o kojima svjedoči i sonet o melanholiji. O svojoj patnji i očajanju zbog te žene napisao je dva-

desetak soneta, što čini šestinu njegove pjesničkog ostavštine. Cecco nije stilnovista, njegov *amor* nije *cortese*, već je, za svoje vrijeme, malo izvan svijeta, i još više izvan mode. U sonetu s melanholijom u prvom stihu, ne vidimo ni historiju bolesti ni simptome, vidimo samo da se pjesnik muči, kao što vidimo da se muči Katul kad čitamo čuveni distih:

*Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio, et excrucior.*

*(Mrzim a volim. A kako i zašto upitaćeš možda.
Ne znam, a tako da jest osećam i raspet sam sav.)*

Za našu temu, međutim, Cecco je zanimljiv ne samo zato što je jedan od prvih koji melanholiju uvodi u stihove, već i radi toga, što je jedan od posljednjih koji melanholiju smatra *samo* bolešću. Ima još: pjesnik proklinje i Amora koji ga je izručio takvoj ženi. Pjesnikova je melanholija teška, jer joj je uzrok ljubav, a taj uzrok ne jamči dobru prognozu za izlječenje.

Već Ceccov savremenik Guido Cavalcanti u jednom satiričnom sonetu poziva svoga prijatelja Manetta, brata Danteove Beatrice, koji je inače "involto di malinconia", da baci pogled na ružnu grbavu ženu, te da je zamisli kako se sva ulickana pojavljuje u društvu ljupke neke dame: to bi ga, veli, toliko nasmejalo da bi ili umro ili pobjegao. Cavalcantijeva je *malinconia* više "raspoloženje" nego bolest. Ono što je grčka medicina nazvala i stoljećima zvala *bolešću*, čini se da na italskom tlu, možda baš između Angiolierija i Cavalcantija, presudno "labavi" u *stanje* koje nije nužno i samo bolesno. Podrobnije istraživanje te bifurkacije neka ostane za drugu priliku. Moglo bi se reći da je Cavalcanti začetnik proširenja značenja riječi melanholije u italijanskom pjesništvu.

I sam "vulgarni" lik *malinconia* latiniziranoga grčkog lika *melancholia* već pokazuje semantičko udaljavanje od "crne žuči": u *malinconia* prevlast ima *mal* (bol, boljka, zlo) a ne *melan* (crno). U trinaestom stoljeću u Italiji su u opticaju i likovi *melanconia* te *melenconia*, *maninconia* i *menconia*.

Ovaj posljednji upotrebljavaju Nicolò de' Rossi, parodijski imitator Danteova soneta *Un dì si venne a me Malinconia* (broj 25 iz zbirke *Rime*), i nepoznati autor tzv. *Canzone del fi' Aldobrandino*. U ovim dvijema pjesmama, kao i u Danteovu sonetu, melanholija je personificirana, i razgovara s pjesnicima. De' Rossijev sonet je još i invocacija gospe Melanholije: *Melenco-*

nia, tu se' la ben venuta. Na pitanje, gdje je dosad bila, odgovara da upravo dolazi od žene koju je pjesnik izgubio, te ga izvještava da ona ima drugog ljubavnika. Pjesnik ne skriva da mu vijest zadaje bol, no kaže i da mu ona dokida svako poštovanje prema izgubljenoj dragoj. Gospa Melanholija mu onda odgovara da je on bio taj koji je ženu ostavio i da nema ničega novog u tome što se “*donna lassata*” ponijela tako. Pjesnika oslovljava danteovskim *dolce fratello*, sintagmom preuzetom iz *Čistilišta*, IX, 3.

Parodijski predložak De' Rossijev, Danteov sonet, naravno, mnogo je dramatičniji. U pratnji gospe Melanholije su Bol i Srdžba (*Dolore e Ira*), a pojavljuje se još i Amor, obučen u korotno, crno ruho i s kapom na glavi. Dok su dvije pratilje šutljive, na Danteovo pitanje, zašto je tako obučen, Amor odgovara da donosi žalosnu vijest o skoroj smrti ljubljene žene, oslovljavajući pjesnika sa “*slatki brate*” (*ché nostra donna mor, dolce fratello*). Dante, osim u ovom sonetu, o svojoj melanholiji govori i u 23. poglavlju knjige *Vita nova*, no tamo nema susreta ni razgovora s gospom od crne žuči: on pada u postelju, leži devet dana, slomljen mislima o lomnosti i prolaznosti ljudskog življenja. U četvrtom paragrafu opisuje svoj delirij: ukazuju mu se žene bez glava, uz njih i različita strahotna lica ljudska, a za njima apokaliptična predskazanja koja kao da su preuzeta iz biblijskog repertoara uoči Isusove smrti: sunce tamni, zvijezde plaču i s plača mijenjaju boju, ptice umiru u letu, a zemlju pogađaju veliki potresi. Sve je to uvod u vijest koju mu donosi prijatelj, a i ovaj je jedno od priviđenja u frenetičkom stanju pjesnikovu: Beatrice je otišla s ovoga svijeta. Na taj glas pjesniku se ukazuje mnoštvo anđela kako se diže u nebo i pred tim mnoštvom jedan bijeli oblačić u kojem je duša ljubljene žene. Pjesnikov plač upotpunjuje žudnja za vlastitom preslatkom smrću, *dolcissima morte*. Ovo poglavlje, sastavljeno od proze i od kancone *Donna pietosa e di novella etate*, skupa sa gore spomenutim sonetom, daje kompleksnu sliku statusa melanholije kod Dantea. Njegova gospa Melanholija nije ona mučaljiva žena sa šestarom u ruci i svežnjem ključeva oko pojasa s Dürerova bakroreza, ova je govorljiva i saosjeća s pjesnikom u bolu gubitka. Danteova je melanholija kao uzeta iz traktata *O snovima* (*De somniis*) Boecija Danca: nepomičnost vodi u snove ili u priviđenja, koje bolesnik doživljava kao nesumnjivo istinite. Po Aviceni, (koji o melanholicima piše i da ih ima i takvih koji se boje da im nebo ne padne na glavu ili da ih ne proguta zemlja) Danteova bi me-

lanholija bila čista melanholiija, jer je prati plač: “ *qui plorant, et proprie quorum melancholia est melancholia pura*”.

Boccaccio neće imati priviđenja niti čuti glasove *cantantes et psallentes*, ali će melanholiiju imati i u latinskim i u italijanskim djelima. Ljubavne melanholiije ima u ranim stihovima, ima je i *Ninfale fiesolano* i *Filocolo* i *Fiammetta*. Boccacciova je melanholiija i teška ali i svedena samo na *gravezza di pensieri* kao pratiteljica kakva drugog bola, koja se, u pravilu, daje odagnati, nekada pjevanjem ili čitanjem neke novele, kako stoji u proemiju *Dekameron*. Kompleksnost melanholiije Boccacciove je u pravilu negativna, kod njega je Saturn “mrska i okaljana zvijezda”, zbog njegove hladne, suhe, gorke, crne mučne, nasilne i opore prirode. Klíbansky, Panofsky i Saxl u nenadmašenoj melanholijskoj studiji *Saturn i melanholiija* pokazuju da Saturnove epitete Boccaccio preuzima od Arapina Abû Ma’šara, koji je živio u 9. stoljeću.

Petrarca nema nigdje riječ *malinconia*, a latinsku *melancholia* bilježi samo dvaput, oba puta u latinskim djelima, jednom u *De remediis utriusque fortunae*, drugi put u dvadesetoj knjizi *Familiars*. Uprkos ovoj leksičkoj oskudici, Petrarca se može smatrati pretečom pa i profetom one vrste evropskog literata koga se određuje kao *homo melancholicus*. Melanholiija se kod njega po italijanski zove *accidia*, ona “zlokobna kuga duha” (*funesta pestis animi*) ista koju su pjesnikovi savremenici teolozi smatrali jednim od sedam smrtnih grijehova. Njen je latinski sinonim *tristitia*. To je ona *aegritudo animi*, čijega se i spominjanja pjesnik stravi i čiji podroban opis podastire svetom Augustinu u latinskom djelu *Secretum*. To je ona potištenost koja pjesniku odaljava i ne čini dragim ništa što je njegovo, a i ništa što je tuđe, jer ga je, ne sa jednog, već sa bezbrojnih uzroka (*non unam quidem sed innumeras*) Fortuna kaznila da i najskromnije svoje želje mora ostvarivati uz najveće napore i tegobe. Kako je god Petrarca zvao, njegova je *accidia* ništa drugo do sama melanholiija. U pozadini stanja, u kojem se pjesnik hrani suzama i bolom, nalazi se neka “mračna požuda” od koje se ne može odvojiti. Ta *atra voluptas* i jeste Petrarkina junktura za “crnu žuč”, onu koju je klasični i srednjovjekovni latinitet zvao *atra bilis*.

U jednom od dužih i kompleksnijih dijaloga nekada slavne (tridesetak izdanja i preko pedeset prevoda u tri stoljeća nakon objavljivanja) latinske knjige *De remediis utriusque fortunae* (O lijekovima za sreću i zlosreću) personificirani Bol (*Dolor*) žali se

Razumu (*Ratio*) da je tužan i da ga takvim čini grešni postanak čovjeka, lomnost ljudske prirode, nezasitost ljudska, nedostatnosti, huda sreća ljudska, kratkoća življenja i neizvjesnost o kraju života. Na to mu Razum prigovara da je sve te razloge sabrao e da bi mu tuga bila deblja. I napominje da u čovjeku ima “jedna vrsta radovanja bolu” (*dolendi voluptas quaedam*) koja dušu vodi u potištenost (*quae moestam animam facit*). Onda iznosi Bolu razne čudesne stvari koje je čovjek, iako je stvoren go, uz pomoć svoga duha, stvorio sebi za ruho i nakit kako bi umakao nevoljama koje ga snalaze: ako izgubi nogu, smislio je nogu od drveta, ako ruku izgubi, načiniće ruku od gvožđa, za izgubljeni nos ima nos od voska. Priroda, nastavlja svoju utjehu Razum, zapodijeva s čovjekom čudnovatu igru u kojoj je slična majci kad svom sinčiću jednom rukom nešto uzme, a drugom mu daje nešto u naknadu za ono što mu je uzela, te ga tako tješi za žalost koju mu nanosi.

S Petrarcom započinje onaj kompleksni životni nespokoj koji će u Toskani 15. stoljeća mistički hrišćanski neoplatoničar Marsilio Ficino dovesti do filozofske doktrine. U djelu *De vita* ovaj će “melanholičar i Saturnov sin” (Klibansky/Panofsky/Saxl) elaborirati teoriju zdravlja pisaca pošavši od Aristotelove (ili Teofrastove) tvrdnje da su svi ingeniozni ljudi melanholičari. Ficino preporučuje književnicima da se klone svih ograničenja u pogledu najveće pažnje koju treba da posvećuju mozgu, srcu, stomaku i naročito duhu (koji je “para čiste krvi, one najfinije, tople i svijetle”, one koja prolazi kroz srce, gdje se stvaraju pare koje se penju u mozak). Neka književnici, dalje, nemaju ograničenja u njegovanju triju moći kojima su podvrgnuti: prirodnoj, vitalnoj i animalnoj. Odatle su i tri razloga zbog kojih književnici bivaju melanholični: prvi je nebeski poredak, drugi je prirodni poredak, a treći je poredak ljudski. Nebeski je poredak vezan za Saturna (koji je je odgovoran za našu ustrajnost u traganju za znanjem i za čuvanjem stečenog znanja) i vezan je za Merkurija (koji daje impuls za istraživanje). Obje su planete hladne i nekoliko suhe, naročito je suh Merkur jer je bliz Suncu. A hladni su i suhi i melanholici, a među njima posebno književnici. Njima Merkurije daje oštroomnost, kreativnost, rječitost, a Saturn im daje postojanost duha, dubinu misli, strogost, ali i pohlepnost, osvetoljubivost, nasilnost. Prirodni je poredak uzrok melanholije zato što je čovjekov duh prisiljen da se u naukovanju udaljava od vanjskoga a približava unutrašnjem, kao od kružnice kruga da ide prema središtu, te da se u ovome zadržava sve dok svoju

misaonost ne dovede do izraza. U središtu toga udaljavanja i približavanja je zemlja, a crna žuč je nalična zemlji. Saturn je bog koji bdi nad kontemplativnim duhovima, nad prirodama sličnim crnoj žuči. Drugim riječima, melanholija vodi u misaonost, misaonost vodi u melanholiju. Ljudski uzrok melanholije je ovakav: budući da česta i jaka misaona aktivnost jako isušuje mozak, a kako je vlaga izvor prirodne toplote, onda dolazi do hlađenja i sušenja moždane tvari, što je suštinska zemna i melanholična osobina.

Neoplatoničar Ficino će potpuno preuzeti aristotelovsku tezu o crnoj žuči. Ova postaje patološka ako se neumereno ugrije. Grijanje može biti uzrokovano kretanjem ili tijela ili duha, a posljedica može biti i da se tjelesni sok žuč usija kao što se zlato usija kad se grijanjem dovede u stanje da mijenja boju u crvenkastu i purpurnu, i da se onda iz središta usijanog komada krenu pojavljivati boje kao kod duge. Dakle, pregrijana žuč počinje da isparava kao što isparava voda ili, bolje kazano "voda života" ili "žežena voda", ona koja se dobiva destilacijom vina s pomoću propisanog postupka. A grijanje isušuje, te se firentinski filozof prisjeća Heraklita i njegove izreke "suha duša je najmudrija i najbolja", tako što je navodi u Plutarhovo verziji: "Suha svjetlost – duša najmudrija". Isparenja duha, *spiritus spiriti*, posve su u skladu s Merkurijem i Saturnom: ovaj drugi, budući da je planeta na najvišoj visini, uzdiže melanholične duhove do najuzvišenijih i najdubljih (latinski *altus*, "visok" i "dubok") čula i osjećaja. Ficino podsjeća da je crni sok melanholije poželjan kad je "optimiran", dakle, kad nije pretjerano ugrijan, a da je nepoželjan kad jeste. Tada može uzrokovati strašne stvari, te je u pravu, Jovan iz Damaska (a Avicena se s njime slaže) kad kaže da je melanholija nešto demonsko, *aliquid ex demonio*.

U pjesništvu će dogmatika Ficina svojim *Canzoniere* slijediti njegov prijatelj i poštovalac Lorenzo de' Medici. Lorenzo će Amora smatrati opasnim lažovom, a petrarkistička ljubav je za njega bestijalna, *amor ferinus*, te će njegov krik *Destati, pigro ingegno da quel sonno* (Trgni se, lijena misli, iz tog sna) postati programatski zov za bijeg iz opasnosti pada na bolest. (Je li prezir ljubavi, *amor contemnendus*, iskreno uvjerenje velikoga pjesnika Lorenza posve je odvojeno pitanje, na kojem su se najbolji komentatori okušali, a okušavanje još traje).

Iz Toskane će se melanholija proširiti na jug i na sjever. Tamo će, s juga na sjever (Sorrento, Sicilija, Padova, Bologna,

Ferrara, Bisaccia kod Avellina, Rim) spopadati u jedinstveno teškoj formi Torquata Tassa, koji će ne samo stradati od nje, već će joj se i teorijski posvetiti, kao u tekstu *Jedna melanholična sumnja* (*Un dubbio melanconico*). Tasso će melanholičnom niti vezati Demokrita, Belerofonta i Ajanta, te Dantea i Petrarku, ne zaboravljajući da u primjere ljubavne melanholije spomene Vergilijevu zaljubljenju Didonu koja vidi i čuje Eneju, iako je ovaj daleko od nje: *Illum absens absentem auditque videtque*.

O težini i jedinstvenosti Tassove melanholije, manije i frenesije mjerodavne rasprave napisali su Montaigne i De Sanctis. U Ferrari, u bolnici Sant'Anna, i danas ima ćelija pod imenom "Tassova", u njoj je pjesnik bio zatočen sedam godina.

Ovdje zaslužuje da bude spomenut i jedan autor koji je, možda se smije reći, začetnik književne vrste *melanholične priče*. To je Napolitanac Tommaso Costo, koji je krajem 16. i početkom 17. stoljeća sastavio zbirku *Novellette di melanconici* i umetnuo je u svoju knjigu *Il fuggilozio* (*Razbidosada*). Neka ovdje bude prevedena ova s naslovom "Kako je jedan ljekar otmjeno odgovorio jednoj gospođi":

Jednu je gospođu mučilo melanholično raspoloženje, te je upitala svoga ljekara, e da nisu možda zelene žabe, koje je često i rado jela, zapravo melanholična hrana.

"Nisu, gospođo", reče joj ljekar, "zato što zelene žabe, gdje god da žive, čuju se kako u svako doba pjevaju."

Ovim odgovorom ljekar je nasmijao gospođu, zato što je *oštrouman a dopadljiv odgovor lijek za melanholiju*.

Presudnu građu za ono što će Robert Burton u svojoj čudesnoj trotomnoj knjizi *Anatomy of Melancholy* nazvati bolešću stoljeća daje Italija južna i sjeverna, a naročita ona središnja. Onaj nespokoj koji 16. i 17. stoljeće pripisuju rođenju u znaku Saturna, svoga će poklonika dobiti i u Goetheu, koji će reći da se nježna pjesma, poput duge, može izviti samo iz tamnog tla, te da pjesničkom geniju pristaje element melanholije, rimujući toga genija s tom melanholijom:

*Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklem Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.*

Medicinska potraga za fiziološkom tvari po imenu "crna žuč" nikada nije dala potvrđan rezultat. Pa iako su "literarnu" dijagnozu *melancholicus* imali i neki od najslavnijih likova naše kulture,

kao Hamlet ili Werther, pobjedu je, čini se, odnijela struja koju zastupa ne tragičar već komediograf Shakespeare, i to njegov Jacques, iz prve godine 17. stoljeća, a iz četvrtog čina *Kako vam drago*:

Nema u meni učenjačke melanholije, koja je puna zavisti; nema ni muzičarske, ona je bajkovita; ni dvorjanske, ta je otmjena; ni vojničke, koja je častohlepna; ni advokatske, koja je sračunata; ni ženske, koja je sitničava; ni ljubavničke, koja je sve ovo skupa; no je moja melanholija skockana od mnogo sastojaka, od mnogo koje stvari; ona je zapravo svakovrsna predanost mojim putovanjima, na kojima me česta promjena misli umotava u najnepredvidljivije vrste tuge.

Taj je Jacques, moglo bi biti, preteča onoga što će se učvrstiti u devetnaestom stoljeću kao "melanholik u izgnanstvu", naime kao *dandy*, onaj kome su moda i otvoreni gradski trg melanholijska pozornica. U istom stoljeću će krenuti i hajka na "nezasitog melanholika" *don juana*, nad kojim će pobjedu odnijeti lažna monogamija, koja je zapravo dijahronijska poligamija, u naše doba proglašena za dobru, a sinhronijska će biti ozloglašena. U hajci će sudjelovati i katolici i protestanti i pape i kardinali i arhiepiskopi i pravnici i policajci. Don juanismo će biti prokazan kao satanska aktivnost usmjerena protiv samog Boga, a Don Juan Tenorio iz Seville prokazan za prvog predstavnika u krajini seksualno poremećenih muškaraca, onih koji su ludi za ženama i u neprestanom lovu na njih. Kraj zavodjenja. Tačka. I Baudelaire će (prevod je Marka Vešovića) ispratiti Don Juana do Haronova čamca u Donjem svijetu:

*Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.*

*Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.*

*Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui railla son front blanc.*

*Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.*

*Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.*

(Kad Don Žuan side u podzemne vale
I obol Haronu dade, prosjak šepav –
Antistenski gordo oči su mu sjale –
Osvetnom i jakom rukom vesla ščepa.

Pod crnim su svodom svijale se žene,
S grudima što vise, otvorenih halja;
Ko golem krd žrtvi što su prinesene,
Dugo mukanje se iza njega valja.

Zganarel je plaću tražio, uz smijeh,
Don Luis – pred mrtvim što po žalu gredu,
Uzdrhtalim prstom u sina uprije,
Drskog, što naruži kosu mu sijedu.

Nevina Elvira, u crnom, smršala,
Ko da od nevjernog muža, što joj bješe
Ljubavnik, zadnji je osmijeh iskala,
Blagim sjajem prve zakletve urešen.

Prav u svom oklopu, velikan kameni
Crn val sjekao je, uz krmu stojeći,
Miran, nad mač nagnut, s očima na pjeni
Iza broda, drugo ništa ne videći.)

OD CRNE ŽUČI DO BRISANJA IZ SPISKA BOLESTI

Melanholija, umijeće podupiranja pokunjene glave rukom, već je stoljećima u modi, dakako, kako to s modom biva, ne kao neizlječiva boljka, već kao ona laka depresivnost duha, ona slatkasta sjeta, začinjena blagom potonulošću, plodotvorna sanjivost. Svako zna šta je, i svaka su je puna usta. Koga krilom takne, toga lice odmah poprimi sanjalački izraz, a iz ograde mu zubne odmah krenu izlijetati neobičnosti. Svi bi da budu melanholični, jakako i umjetnički produktivni, da takvi hodaju svijetom, jakako bez težih posljedica. *Melanholija* postoji dvije i po hiljade godina, a od toga je barem hiljadu i po godina bila riječ koja zadaje i strah i brigu, da bi danas bila među najpoželjnijim elementima duha, onih bez kojih su nezamisliva i genijalnost i šarm genija. Teško bi se u kulturnoj historiji čovječanstva mogla naći riječ da se s *melanholijom* može mjeriti bilo po upotrebi, bilo po nestabilnosti statusa.

Danas joj je značenje uže nego u antici, a pogotovu od onoga u srednjem vijeku. Melanholija je u naše vrijeme oznaka za više-manje neodređeno stanje, čas za kakve teške misli, čas za neku blagu i čak poželjnu potonulost duhom, za neko stanje u kojem– uvjerenje je takvo – stvaralački dio bića najbolje radi. Nemali broj pjesnika smatra je božjim darom, drugima je sinonim za elegičnu sklonost bića, trećima za nostalgiju, četvrtima za prolaznu i šarmantnu resignaciju.

Stara humoralna medicina ju je tematizirala u patološku odrednicu, jedinu u učenju o četiri soka: kolerici, flegmatici, sangvinici nisu patološki slučajevi, melanholicci jesu. Ne postoje antologije flegmatične poezije, nema ni onih sangvinične, niti ima koleričnih pjesama ni pjesnika. (U slučaju princa melanholije, Demokrita iz Abdere, dopuštena je upotreba junktura “sangvinični melanholicci”). Ali ima antologija melanholicčne poezije, ima u svim jezicima, jedna od njih ima naslov *Dođi, o slatka melanholijo*, naslovljena po invokaciji mladog Johanna Jakoba Guttha, koja je je, po nekim mišljenjima, dala moto poeziji doba Goethea i Schillera. U Slavena melanholija je legitimna pratilja pjesničke duše, do programa ju je uzdigao Ljermontov:

*И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья! ... что пользы напрасно и вечно желать? ...
А годы проходят - все лучшие годы!
Любить... но кого же? ... на время - не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? -- Там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и всё там ничтожно...
Что страсти? -- ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как помотришь с холодным вниманьем вокруг --
Такая пустая и глупая шутка...*

(I čamno i tužno, i ruku nikom da pružiš
U času duševnih nevolja...
Želje? Zalud i vječno željet - čemu to služi?
A ljeta idu – ljeta najbolja!
Voljeti... al koga?... nakratko.... truda ne vrijedi...
A vječno - zar iko volio je?
U se zagledaš? Tamo od prošlog – ni trag blijedi:
Ništa su radost i muke tvoje.
A strasti? Tu slatku bolest, prije il kasnije,
Riječ je uma razagnala;
I život, s hladnom pažnjom kad gledaš ukруг, nije
Do prazna i glupa šala...

Prev. Marko Vešović)

Za ljubavnu melanholiju u slavenskih pjesnika bilo bi umjesno osnovati istraživački institut. Puškinova je ljubavna melanholija *тоска любви*. Čudesna fonemska sličnost ruskog fonema *тоска* s italijanskom riječju *toscana*, slučajna je, jer je prva srodna s glagolom *теснить*, “stiskati”, “stijesniti”, odakle je izvedeno *тѣска*, koja je svojta i s našom riječju “tjeskoba” i “tišnja”. Neka se ovdje podsjetimo Tatjanine ljubavne melanholije iz treće glave *Jevgenija Onjegina*, u prevodu Ivana Slamniga:

*Тоска любви Татьяну гонит,
И в сад идет она грустить,
И вдруг недвижны очи клонит,
И лень ей далее ступить.
Приподнялася грудь, ланиты
Мгновенным пламенем покрыты,
Дыханье замерло в устах,
И в слухе шум, и блеск в очах...
Настанет ночь; луна обходит
Дозором дальный свод небес,
И соловей во мгле древес
Напевы звучные заводит.
Татьяна в темноте не спит
И тихо с няней говорит:*

(Ljubavni jadi Tanju gone,
I odlazi u vrt tugovat,
Kad pogled ukočeno klone,
Iznemoglost je neka skova.
Grudi se nadimlju, a lice
Obuze plamen strelimice,
Ne može ni do daha doći,
Uši joj gluhe, slijepe oči...
Noć pade; mjesec već se mače
Ophodit svod ko stražar strog,
Slavuj iz gaja maglenog
Napjeve zvučne svoje začē.
U mrklom mraku Tanja bdi
I njanji tiho govori...)

Instituti za književnu melanholiju ne bi bili suvišni ni na prostorima njemačkoga jezika. Ondje je broj pjesama s melanholijom u naslovu ili u tijelu pjesme možda i najveći u svijetu. Gottfried August Bürger će u baladi *Heloise Abelardu* reći da “svuda lebdi melanholija” (*so schwebt überall Melancholie*), a Karl Salomo Zachariae von Lingenthal, pjesnik koji pećinu smatra prikladnim boravištem usmaljenika i melanholika, a kleku zove melanholičnim žbunom, opominje “Ne pokrivaš se melanholijom” (*Hülle dich nicht in Melancholey!*).

Valja reći da je i niko manji no Friedrich Nietzsche spjevao melanholiji pohvalnu pjesmu, čija prva četiri stiha vrijedi navesti:

*Verarge mir es nicht, Melancholie,
Daß ich die Feder, dich zu preisen, spitze,
Und daß ich nicht, den Kopf gebeugt zum Knie,
Einsiedlerisch auf einem Baumstumpf sitze...*

Nije lako naredati pjesnike zabavljene melanholijom. Iz golemog spiska evo još trojice: Nikolas Lenau (*An die Melancholie*), Georg Trakl (*Melancholie des Abends*), Reiner Maria Rilke (*Mädchenmelancholie*, i u njoj stih: *Auch starben viele an der Melancholie*).

Dvadeseto stoljeće će se obračunati s dijagnostičkim statusom melanholije i, čini se, konačno je preselitu u stanja a izbaci iz bolesti. Periodične poplave knjige i antologija s naslovima tipa *O sreći da se bude nesretan* ili *Umijeće potištenosti* uspjele su da istrgnu melanholiju čak i iz jedne knjige u kojoj je imala status ozbiljne dijagnoze: od 1987. čuveni *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM)* koju izdaje American Psychiatric Association više ne sadrži *Melancholy*. Oni rijetki među nama koji su poznavali nekoga s tom dijagnozom moraju se pomiriti s činjenicom da takav neko više neće dobivati novo društvo.

BOLEST ILI ZDRAVLJE

Na melanholiji su se razišle medicina i *artes liberales*. Prva ju je opisala kao ozbiljnu muku, kao boljku, koja oboljeloga može odvesti u tromost bića, u neproduktivnost, u maniju, u ludilo, u smrt, a druge su joj dopisale božanske osobine, stvaralačku štedrost i proglasile je za obavezan sastojak genijalnog duha.

Razlaz se desio na istom imenu, na Hipokratu sa ostrva Kosa. On i danas važi za otjelotvorenje idealnog ljekara, stručnog u svom umijeću, a etički savršenog u svom pozivu. U sedmoj knjizi *Palatinske antologije*, pod brojem 135, nalazi se epitaf nepoznatoga pjesnika Hipokratu. Ta dva elegijska distiha zaslužuju da budu prevedena:

Ovde Tesáljija krije Hipòkrata s Kosa poreklom,
Predak mu bio je Fojb, onaj vekovečni bog.
Higijskim oruđem on je nebrojive tukao boljke:
Svetski nije mu glas donela sreća, već rad.

Hipokrat je, u posljednjoj trećini petog stoljeća prije naše ere, prvi upotrebio riječ *melanholija* (μελαγχολία) u spisu *O vazduhu, vodi i mjestima*. Tačno rečeno, upotrebio je riječ u množini μελαγχολίαι, i napisao da su to bolesti koje mogu zadesiti takozvani “žučni tip” ljudi. Na grčkom se ovi posljednji zovu *cholodes* (χολώδης) i u imenu nemaju ni traga od “crnožučja” niti od “crne žuči” (μέλαινα χολή). Sintagmu Hipokrat ne poznaje, a ni za *melanholiju* nema opisa. Jedino što nudi jeste uzrok bolesti: zadebljanje žuči i isušenje njenih vodnjavih i vlažnih sastojaka. Iz opisa Hipokratova nema sumnje u to da boljka melanholija spopada tijelo, no se ne vidi se da li uzrokuje i duševne smetnje. Filologija je razjasnila da “crna žuč” u Hipokratovim spisima *ne postoji*, već žuč jetrena, u okolnostima koje prethode patološkom stanju, *postaje* crna, te se crnilo žučne tvari vidi u urinu, stolici ili u onome što se bolesnik povraća. Da crna žuč kao stalan sastojak tjelesne tvari ne postoji, jasno je i iz 30. glave Aristotelovih *Problemata* (a ovoj je, najvjerojatnije autor Aristotelov učenik Teofrast). U tome tekstu je i čuvena rečenica: “Zašto su svi izvanredni ljudi, filozofi, političari, umjetnici ili književnici – melanholici?”. Od primjera koji se potom navode ističu se dvije grupe od po tri: Belerofont, Ajant i Agamemnon među mitskim herojima, te Empedokle, Platon i Sokrat, među misliocima, no ni u njihovu slučaju, niti u slučaju “mnogih drugih” (kako u spisu stoji) nema nikakva detaljnijeg opisa simptoma bolesti. I inače Aristotel ne piše o bolestima, već samo o bolesnicima. Tek će Lukijan, u *Razgovorima mrtvaca*, kao razlog za Empedoklov skok u ždrijelo vulkana Etne navesti “nekakvu melanholiju” (τις μελαγχολία).

U Aristotelovu (ili Teofrastovu) *problemu* broj 30 prvi put je spomenuta veza melanholije s genijalnošću, i ta će ideja u kasnijim stoljećima, a posebno u Renesansi biti elaborirana do takozvane plemenite melanholije, *melancholia generosa*.

Četiri stoljeća nakon Hipokrata, u drugoj polovini prvoga stoljeća prije naše ere, već je u optičaju književni dokument koji se pripisuje Hipokratu, a nije njegov. Radi se o tzv. *Hipokratovim pismima*, skupini od 26 numerisanih tekstova (nazvanih i roman u pismima) u čijem središnjem dijelu se pripovijeda o teškoćama koje stanovnici grada Abdere imaju sa svojim sugrađaninom, filozofom Demokritom, na koga se žale da se osamljuje, odbija da učestvuje u javnim poslovima te zapostavlja svoju porodicu, zbog čega ga proglašavaju bolesnim od melanholije i zovu u pomoć Hipokrata da pomogne u njegovu

ozdravljenju. Hipokrat, već u odgovor na poziv, izražava oprez u pogledu procjene Abderićana o Demokritovoj bolesti. Taj se oprez pokazuje opravdan, nakon što Hipokrat dođe u Abderu, te ondje nađe Demokrita kako se, čitajući i praveći bilješke pri seciranju životinja, priprema za pisanje spisa o ludilu (μῦνία). Demokrit je u razgovoru s Hipokratom stalno nasmijan, što ljekar razumije kao znak stoičko-kiničkog svjetonazora nesuđenog pacijenta, pa, nakon što se s njime izrazgovara, osvoji ga uvjerenje da pred sobom ima mudraca, te Abderićane proglasi za bolesne, zato što mudrost smatraju ludilom.

Ova anegdota, u kojoj nije nesporan ni "dijagnostički postupak" ljekara s Kosa, imala je presudnu ulogu kao polazište za razna tumačenja melanholije kao stanja oscilacije između mudrosti i ludila. Stvar ide dotle da se recepcijsko naslijeđe kvazi-hipokratske epistolarne kompilacije tako etabliralo da je sama književna vrsta "roman u pismima" dugo smatrana po definiciji za melanholičan spis, nezavisno od mjesta i vremena radnje.

Da je melanholija bolest privilegiranih smatra i Aulo Gelije u *Atičkim noćima*: "Melanholije nema u sitnih i niskih duhova, ona je štaviše i zapravo herojska patnja; oni koje ona zadesi u pravilu govore istinu hrabro, ali i nemajući obzira za vrijeme i za mjeru".

MELANCHOLIA AMOROSA

Melanholija ide podruku s ljubavlju kao što pentametar s heksametrom čini elegijski distih. Bilo da se ljubav razumije kao zdravlje, bilo kao bolest (i tu je svijet na pola) melanholija je njena najpristalija pratilja, pa joj slič i po statusu i kroz svijet i kroz vijek. Pjesnici, i lirski i epski i dramatičari, pa pripovjedači, historičari i memoaristi, ostavili su najčudesniju građu o ljubavnoj patnji koja prelazi u melanholiju i razara pogođene na načine tipične i na jedinstvene.

Da se ljubav može vrgnuti na bolest tvrdnja je antička, srednjovjekovna, renesansna, barokna, romantičarska, neoklasična, moderna, istočna i zapadna, bjelačka i crnačka, plemenska i usamljenička, monaška i manastirska. Platon u *Gozbi* razlikuje pozitivnog od negativnog Erota i to polazeći od razlike između zdravlja i bolesti. U trećem govoru, onome koji kazuje Eriksimah, saznajemo da i u prirodi samog tijela postoji dvostruki Erot, te da su težnje zdravoga Erota različite od onih

bolesnoga. Odavde će proizaći tvrdnja da je tjelesna ljubav bolesna, a nebeska da je zdrava; a razlika između njih dvije ne počiva na moralu, već na nauci. Stvar će do doktrine dovesti Aristotel svojim aksiomom o *osjećaju* kao zajedničkom podražaju duše i tijela. Po njemu su strasti osjetilni afekti putem kojih um pokreće tijela. Ljubav je za Aristotela želja za reprodukcijom, a fiziološki ona se, kao i srdžba, sastoji u vrenju krvi oko srca.

Pjesnici su složni u tome da je ljubav neizlječiva boljka. Sekst Aurelije Propertije je u Rimu među prvima doveo do izraza ono što su u Grčkoj kroz stoljeća prije učinili elegija, drama i epigram:

*Omnes humanos sanat medicina dolores;
Solut amor morbi non amat artificem.*

(Svakoje bolove ljudske lekarije taže i leče:
Jedino ljubavna bol ne voli nikakav lek.)

Propertijev savremenik Publije Ovidije Nason sastavio je, u 407 elegijskih distiha, udžbenik terapije za ljubavne patnje, poznat u filologiji kao *Lijek od ljubavi* (*Remedia Amoris*). U toj čudesnoj pjesmi stradalnicima ljubavi savjetuju se i najrazličitije ljekarije i zanimacije, kao lov mrežama na ptice (odvraća ih se od lova na krupne zvijeri), propisuje im se rad i pokret, a zabranjuje dokolica (*Da vacuae menti, quo teneatur, opus*).

Latinski prethodnik i Propertijev i Ovidijev, Tit Lukretije Kar, vjerovatno je najslavnija pjesnička žrtva ljubavi. O njemu je stvorena legenda da je poludio nakon što je popio ljubavni napitak (*pocula amatoria*), a ludilo ga je dovelo do samoubistva. U vrijeme kad je živio, u prvoj polovini prvog stoljeća prije naše ere, upotreba ljubavnih napitaka nije bila nepoznata. U četvrtom pjevanju svoje velike pjesme *O prirodi stvari* (*De rerum natura*) on u preko dvije stotine heksametara sastavlja veliku dijatribu protiv ljubavi kao patnje i kao bolesti:

*Sed fugitare decet simulacra et pabula amoris
Absterrere sibi atque alio convertere mentem
Et iacere umorem coniectum in corpora quaeque
Nec retinere semel conversum unius amore
Et servare sibi curam certumque dolorem.*

(No izbegavati valja i privid i ljubav šta hrani
Gnati od sebe što dalje i drugde okrenuti misli
Pa nagomilanu vlagu u druga uputiti tela
Nipošto čuvajuć ovu za jedinu ljubav da služi,
Čime se mučenja sebi priskrbuju samo i brige.)

Srednji vijek ima posebno ime za ljubavno ludilo: *amor hereos*. Junktura se po prvi put sreće u spisu (zapravo prevodilačkoj preradi) Konstantina Afrikanca (1020-1087) pod naslovom *Viaticus*. To je latinska verzija arapskoga kratkog priručnika sa savjetima za liječenje na putovanjima, autora Ibn al Džazara. U njemu se ljubavno ludilo na arapskom naziva "al-'isq" i prevodi: "amor qui dicitur hereos".

Ovdje se valja prisjetiti latinskog traktata *De amore* s kraja 12. stoljeća, čiji je autor Andrea Kapelan. Taj je tekst bio mjerodavna rasprava o ljubavi: s jedne strane je smatran opomenom na suzdržavanje od seksualne ljubavi, a s druge (ovo naročito u narodnoj književnosti) je bio jako poštovan savjetnik za pitajna časne erotske ljubavi. Ovako se tu opisuje ljubav:

Ljubav je jedna vrsta urođene patnje. Ova nastaje putem gledanja i pretjerane misaone zaokupljenosti osobom suprotnog spola, a obadvoje vodi dotle da se više od svega žudi da se ta osoba zagrlite da se onda s njome u tom zagrljaju ispune propisi ljubavi. Da je ljubav patnja, lako se može vidjeti. Jer, prije no što se ostvari ta ljubav udvoje, nema ništa veće no što je strepnja onoga koji voli da njegova ljubav može ostati nenagrađena i da on uzalud nastoji da je ostvari.

Još su jasnije riječi Paladija, ljekara iz Aleksandrije (6. stoljeće):

Ljubav je bolest, koja nastane u mozgu i to od zbrke misli, od čestih misli na voljenu osobu i od čestog gledanja u nju.

Kad se nekome ko je već u vlasti Kapelanove *passio innata* uskrati pristup žuđenoj osobi, onda nastaje patnja na patnju, *passio passionis*, nastaje *morbus morbi amoris*. O njoj je Andaluzijac Ibn Hazm zapisao ovo:

Svako onaj ko istinski voli, a kome sjedinjenje s voljenom osobom bude uskraćeno (bilo zbog rastanka, bilo zbog izbjegavanja, bilo zbog sprečavanja iz bilo kakva razloga) svako takav nužno biva doveden na rub bolesti, pomračenja pameti i mršavljenja, pa čak i u bolesnički šator. To se događa neprekidno i vrlo često. Znači ljubavne bolesti se razlikuju od napadaja drugih boljki: no spretan ljekar i strof fiziognomičar znaju ih prepoznati i razlikovati.

Ljubavna je boljka neizlječiva, za nju nigdje ne raste ljevakovita trava, te onaj koji voli umire stalno, a nikako ne umre, tako podučava Enea Silvio Piccolomini, s latinskim imenom Aeneas Sylvius, pjesnik, historičar, humanista, koji je u 14. stoljeću cijelih šest godina bio i rimski papa.

U moru najčudesnijih primjera ljubavne melanholije kao posljedice duševnog stanja koje Arapi zovu *al-'isq*, a evropski latinitet *amor hereos*, neka bude dopušteno da se ovdje, za kraj ovoga raštrkanog popisa građe o ljubavnoj melanholiji, prisjetimo dvaju, koji su u našem jeziku manje poznati od drugih. Prvi je slučaj neproduktivne a izlječive melanholije, a drugi je primjer za onu produktivnu, a neizlječivu, koja vodi u smrt.

Prvi slučaj ima nekoliko obrada, bolje reći dorada, a svi su nastali na osnovu najranije verzije koja potiče od Valerija Maksima, autora slavne knjige *Primjeri čuvenih djela i riječi (Factorum et dictorum memorabilium exempla)* iz prvog stoljeća naše ere. U petoj knjizi pripovijeda se kako se Antioh, sin kralja Seleuka, zaljubio u svoju maćehu Stratoniku i to toliko da je pomutio pameću. Bivajući, međutim, svjestan sramotnosti takve strasti, činio je sve da je nekako prikrije od drugih. Dugo, dakle, lomljen strahovitom ljubavlju i jakim sramom, padne Antioh na postelju, nesposoban za bilo kakav rad ili razgovor, i svima oko njega bude jasno da mu se smrt bliži. Oči su mladiću upale, glas jedva čujan, u licu je blijed, a ima napade plača bez jasna razloga. Dvorjani svi u strepnji za kraljeva sina jedinca, otac razoren misljuje o strašnom gubitku koji će ga zadesiti. Neko se prisjeti da potraži pomoć od matematičara Leptina (drugi kažu da se radi o ljekaru Erasistratu). Ovaj (ili onaj, svedjedno) dođe bolesniku, sjedne kraj njegove postelje i motri njegovo ponašanje. I vidi da se mladićevo lice zarumeni i da mu disanje biva brže kad god u prostoriju gdje leži uđe njegova maćeha, a da preblijedi i počne uzdisati čim ona iziđe. Potom uzme mladićevo ruku i opipa mu bilo. Vidi da ono tuče jače kad je Stratonika pred njegovim očima, a slabije kad nije. Prisustvo ili odsustvo drugih osoba u dvoru nema uticaja na bolesnikovo stanje. Lukijan iz Samosate pripovijest ukrašava "razgovorom istine" između ljekara i kralja. Prvi izvještava drugoga da mu sin ne boluje ni od kakve "organske" boljke, već da je sve njegovo zlo u tome što je zaljubljen i što se prepustio bezumnoj strasti da žudi za nečim što neće nikada dobiti. Ljekar tu krene da iskuša kralja, te mu rekne da mu je sin zaljubljen u njegovu, ne kraljevu, već ljekarevu ženu! Tada kralj krene da moli ljekara e da, za spas sina jedinca, učini junačko djelo i prepusti mu svoju ženu. Na to ga ljekar upita, a da li bi on, kralj, ustupio sinu svoju ženu, kad bi, kojim slučajem, ovaj bio tako sablasno u nju zaljubljen. Kralj odgovori potvrdno. "E vidiš", rekne mu ljekar, "tvoj je Antioh zaljubljen upravo u tvoju a ne u moju

ženu, prestani moliti mene za njegov spas, već mu ustupi svoju ženu!" Trezveni kralj Seleuk, izabere da izgubi suprugu a spasi sina, preda mu i kraljevstvo, pa se povuče u Babiloniju, te ondje sagradi grad Seleukeju, u kojem ostane do kraja života. Njegov sin Antioh, nakon ženidbe maćehom, ozdravi i cijeli život provede u zdravlju i vladajući kraljevstvom.

Drugi je slučaj tragična ljubav dvoje Arapa, Lejle i Medžnuna. Tu su ljubav opjevali najbolji persijski i turski pjesnici. Persijski naučnik Ali Asghar Hikmet nabrojio je samo epova o Lejli i Madžnunu četrdeset persijskih, a trinaest turskih. Najslavnija pjesma o djevojci Lejli i mladiću Kaisu (kasnije nazvanom *medžnun*, "mahniti") svakako je ona Nizamijeva. Da li su ikada svijetom hodali ta djevojka i taj mladić iz sjeveroarabijskog plemena Amera, ne zna se, no nije malo razloga koji bi mogli ići u potvrdu da jesu, i to pola hiljade godina prije no što će im Nizami iz Gandže (1188. godine) podići najtrajniji spomenik na ovome svijetu.

Zaljube se, dakle, dječak Kais i djevojčica Lejla jedno u drugo, i zaljube se tako kako se niko nikada nije zaljubio. Nizami veli: "u grudima njih dvoje izrasla je ljubav". Ljubav je njihova tolika da u školi (a idu u školu) dok se njihovi vršnjaci predaju učenju, njih dvoje, slijepi za ovaj svijet i njegova naukovanja i uredbe, predaju se nježnostima, i dok

drugi daci u rečenice smještaju riječi
njih dvoje pišu sasvim druge riječi;
drugi daci udišu znanje s lista papira,
njih dvoje dišu samo dihove ljubavi...

Ali njihov *svijet mimosavsvijet* će ubrzo pogoditi potres koji će ih oboje izgnati iz džennetske nevinosti i njihovoj ljubavi dati tragičan tok: Lejlin otac će svoju kćerku mimo njene volje udati za drugoga, za Ibn Salama, čovjeka koji će je voljeti duboko no nesretno, jer ona njega neće voljeti. Na vijest o Lejlinoj udaji Kaisovo srce "najednom ostane bez ravnoteže", i od Kaisa postane Medžnun. Sama riječ *medžnun* jeste particip pasiva od *jinn* (džinn), onaj koji je u vlasti demona po imenu *džinn*, dakle "džinnut". (Moglo bi biti da je s njime u srodstvu i naš particip "šinut", u značenju "ćaknut", "pomaknut"). Otac Lejlu ("svoj mjesec mladi") tako makne s neba iznad mladića pomahnitaloga za njome. Tada, "potoke planinske suza lijući u svom bolesnom srcu", Madžnun počinje da sastavlja stihove. Dan za danom Medžnun pjeva potresne pjesme, dok mu sa svih strana

Ljudi dovikuju “medžnun, medžnun!”. Dok je bio Kais, nije spjevao ništa, kad je pomedžnunio iz njega su potekle suze i stihovi. Stari arapski književnici i filolozi nisu se upuštali u obradu tragične ljubavne povijesti o Medžnunu i Lejli, već su nastojali da skupe i izdaju autentične Medžnunove stihove. U Nizamijevoj poemi od preko četiri hiljade distiha, nekoliko stotina stihova izgovara Medžnun. U pjesništvo je ušao kad se morao razdvojiti s Lejлом, od pjesništva će se rastati kad se rastavi i s dušom.

Medžnunova je ljubav najbolji primjer onoga što Ibn al Džazari zove *al isq*, a srednjovjekovni latinski *amor hereos*. Sve započinje odbijanjem Lejlina oca da kćer uda za Kaisa. Nesretni Said, otac Kaisov, nakon uzaludnih pokušaja da razgovorom povрати sina u zdravlje, odlučuje da ga povede u Mekku, u samu Kaabu, e da ondje sin njegov prouči molitvu za odljubljenje od Lejle. U Kaabi, naime, ima jedan mihrab, i taj se mihrab zove “mihrab za odljublivanje”. Otac i sin kreću s malim karavanom na hadž, a kad ondje stignu, pred onim mihrabom, otac rekne sinu da se ovako pomoli: “Izbavi me, o veliki Allahu, izbavi me iz ove puste zanesenosti! Budi milostiv prema meni, podari mi kakvo utočište, a uzmi iz mene ludilo i vrati me na pravi put! Pomogni mi, pogledni me kakva sam nesretna žrtva ljubavi. Oslobodi me zla moje ljubavi!”.

Kad čuje riječi očeve, Medžnun najprije zaplače, pa ga potom obuzme smijeh. Onda priđe vratima mihraba, podigne ruke prema njima i dodirnuvši ih, rekne: “Da, ja sam onaj što danas kuca na ova vrata! Ja, onaj te je život prodao ljubavi. Neka nikad ne prestanem biti rob ljubavi. Svi mi govore da se rastanem s mojom ljubavlju, jer je, vele, to staza što vodi u ozdravljenje. Ali ja snagu dobivam samo kroz ljubav. Ako u meni umre ljubav, i ja ću umrijeti. Moja je priroda šticećenica ljubavi, moja sudbina je ništavna bez ljubavi. Jadno je ono srce koje je lišeno ljubavi...Zato te, veliki i milostivi Allahu, molim: tako Ti uzvišenosti Tvoga imena i savršenstva Tvoje moći, učini da moja ljubav stalno raste, učini da traje i da živi i onda kad mene više ne bude!... Govore mi da ugasim u srcu žudnju za Lejłom. A ja Tebe, Milostivi, molim da učiniš da moja žudnja za Lejłom raste iz trena u tren! Uzmi od dana moga života, koliko ih je da ih je, pa ih dadni Lejli. A meni nemoj dati da ikada od nje zahtijevam ama ni vlat kose, čak i da me moja patnja učini tankim kao vlat kose...Podari mi, o Bože, da volim i da ljubim samo radi ljubavi i učini moju ljubav stoput većom no što je bila i no što sad jeste!...”

Na povratku kući Said (koji je sinovljevu zaljubljenost već nazvao bolešću) rođacima će kazati kako je sve učinio da sina vrati na pravi put, ali da je ovaj “slijedio sebe i svoju narav, te da je “sebe prokleo, a Lejlu blagoslovio”.

Medžnunov *'isq* je toliki da će ga odaljiti od svijeta ljudi. Utočište će naći u pustinji, u zajednici sa životinjama, umotan u šutnju, a bez ikakve odjeće. Jedino će se javljati na spomen imena Lejla. Ondje će i saznati za smrt Lejlina muža, ondje će ga zateći i vijest o Lejlinoj smrti. Ovdje nije mjesto da se izlaže sadržaj čudesnoga djela Nizamijeva i njegovi mistični aspekti. Život neutješnog ljubavnika i božanski nadahnutoga pjesnika Medžnuna među gavranovima, antilopama, jelenima evo već hiljadu godina čeka stručnjake, Da o njemu i njegovoj patnji napišu oni zapadni *De melancholia*, a oni arapski *Maqāla fī l-mālīhūliyā*. Takva je knjiga neophodna, jer je melanholija Medžnunova jedinstvena i za nosologiju i za transcendentnu filozofiju.

(I povijest srednjovjekovnih bolnica za *medžnune* i *mahbule* u Isfahanu i Širazu, u Jerusalemu, Damasku i Antiohiji, u Bagdadu, Mekki, Medini, u Fezu i u Kairu čeka da bude napisana. O njima znamo samo iz zapisa putnika kao onih rabina Benjamina za njegova boravka u Bagdadu, negdje u vrijeme kad je Nizami sastavljao svoj genijalni ep. Ovako veli putopisac, godine 1173: “Dar al-Maristan je bolnica na rukavcu Eufrata, s mnogo prostorija za zbrinjavanje i liječenje bolesnika povjerenih šezdesetorici ljekara. To je golema zgrada opremljena da prima osobe koje su poludjele od velike vrućine i u toj zgradi borave svezane lancima sve dok ne povrate razum; tada ih otpuštaju. Kalif ne pravi nikakvu razliku među njima, ni u pogledu njihova porijekla ni zemlje otkuda su, niti u pogledu bolesti od koje boluju”. Najčuveniji turski putopisac Evlija Čelebija posjetio je, početkom 17. stoljeća, čuvenu bolnicu Mansuri u Kairu: “Ovakve bolnice nema ni u Anadoliji ni u Arabiji ni u Persiji...ludaci su vezani kao lavovi, lancima oko vratova... mnogu urlaju kao gromovi, a nalaze se u mračnim ćelijama, drugi su mirni i imaju slobodu da se mogu kretati... Kad neko poludi od vremena, narod za takvoga zahtijeva od namjesnika smještaj u bolnici. To može samo un učiniti, jer je smještaj za obične ljude jako skup, jedan pijaster. Za moga boravka bilo je u bolnici oko 300 što bolesnika što poludjelih”).)

A knjiga o žuči koja upravlja Medžnunom pred Mihrabom za odljublivanje u Kaabi bila bi ključ i za razumijevanje i go-

lemog broja drugih medžnuna po svijetu i njihovih pjesama. Kao, primjera radi, za pjesmicu onoga neznanog baroknog Španca, koji je načinio jedinstvenu igru sa žuči i ljubavnom slašću. Pjesma je neprevodiva, jer se u prevodu ne može ostvariti igra s imenom Isabel (ime voljene osobe, za potrebe poante napisane Ysabel) a niti igra sa dvostrukim značenjem glagola *saber* ("znati" i "imati okus"). Ime Ysabel je razdijeljeno na tri dijela koji, tako u tri riječi, znače "i on to zna" (na španskom je "on", zato što je "amor" muškog roda). Ingeniozna igra riječi "sabe" (zna) i "sabor" (slast) čini poantu katrena: da se u središtu pjesnikova srca, to jest života, nalazi njegova ljubav Isabel – i ona zna, Y sabe él – da ona tome središtu daje i znači slast, a da rubovima srca, to jest života pjesnikova daje gorčinu i žuč (*iel*), pratilju mnoge neuzvrćene (a mnogoput proizvod i one uzvrćene) ljubavi:

En un medio está mi amor
Y-sabe-él
Que si en medio está el sabor,
En los extremos la I-el

I ovih devetnaest (ili dvadeset i dvije) riječi i cijeli Nizamijev ep opominju da ljubav i žuč idu i češće i duže zajedno no što zajedno idu mnogi što se vole pa budu rastavljeni, bilo smrću bilo životom.

Smrt melankolika

Austrijski pisac Hermann Broch je, ispitujući mogućnosti i granice koje nudi moderni roman, napisao dva romana koja nesumnjivo spadaju među najzanimljivije eksperimente na tom polju u 20. stoljeću. Riječ je o trilogiji *Mjesečari*, njegovom prvijencu objavljenom između 1930. i 1932. godine, te o romanu *Vergilijeva smrt*, objavljenom 1945. godine, romanu o kojem će u ovom tekstu prvenstveno biti riječ.

Povodom 43. rođendana Cezara Augustusa, njegovog prijatelja iz djetinjstva i čovjeka u čiju čast je napisao svoj veliki ep *Eneida*, Vergilije na jednom od brodova carske flote uplovljava u Brundisium, a “znak smrti mu je bio ispisan na čelu”. Vergilijeva sudbina je zapečaćena, teško bolesni pjesnik više neće živ napustiti Brundisium. Na brodu je usamljen, unatoč masi drugih ljudi koji se nalaze oko njega i iz kojih izbija “proždrljiva pohlepa”, ljudi koji su posvećeni isključivo jelu i piću. “On, Publius Vergilius Maro, on nije imao ništa zajedničko s njima.” Vergilijeva izdvojenost od ostalih naglašena je ne samo njegovim gađenjem prema svemu što se oko njega dešava nego i njegovim položajem: on je iznad svih ostalih budući da se nalazi na nosilima. Ta njegova nepremostiva izdvojenost od ostalih ljudi, posljedica je dakle i njegove bolesti, ali ta bolest ostaje nejasna, ona tokom čitavog romana ne dobiva ime. Čak ni Cezarov ljekar Charondas je ne imenuje, ali daje savjete kako tu bolest izliječiti. On Vergiliju predlaže dijetu, predlaže mu da putuje u brda, tvrdi kako je Vergilije mogao ostati zdrav da je vodio umjeren život, i zabranjuje mu kupanje. Uporedimo li te savjete sa onima koje u svojoj knjizi *De vita triplici* nudi Marsilio Ficino, gotovo da se sam od sebe nameće zaključak da Vergilije boluje od – melankolije. Ficino, naime, melankolicima, između ostalog, savjetuje sve ono što Charondas savjetuje svom bolesniku, sve to kako bi se izliječila bolest izazvana “crnom žuči” koja se nalazi pod nadležnošću Saturna, te “hladne i suhe” planete. Pod utjecajem Saturna se, tvrdi Ficino, nalaze ljudi “koji su izdvojeni od ostalih, božanski ili životinjski, sretni ili oni pogođeni najcrnijim čemerom”. Zato Charondas Vergiliju na jednom mjestu kaže: “U biti, tebi i nije potrebno

smirenje već mnogo više osvježene životnih duhova.” (Čak je i način Vergilijevog dolaska u Brundisium usko povezan sa Saturnom. Uska povezanost tog boga sa vodom vidljiva je, na primjer, na djelu *Saturn* Giulia Campagnole iz 15. vijeka.)

Tu “bolest” je 1514. godine u svom slavnom drvorezu *Melencolia I* prikazao i Albrecht Dürer, umjetnik kojeg je Broch veoma cijenio, stavljajući ga u isti niz sa Kafkom i Van Goghom, ističući pritom naročito njegove eksperimentiranje u vezi sa perspektivom, njegovo uvođenje “prirodne” perspektive u slikarstvo, odnosno primjenu geometrijskih spoznaja u njegovoj umjetnosti, što je svoj odraz našlo i u Dürerovom djelu *Melencolia I*. Melankolija se dakle nalazi i na samom početku i na samom kraju moderne, a Brochov Vergilije je potomak Don Quijotea i Hamleta. Ovdje je nužno naglasiti da u moderni nakon Dürera ne vlada više shvatanje melankolije isključivo kao bolesti već kao stanja duha, kao stvaralačke snage, nešto što je bilo prepoznato već u 4. stoljeću p.n.e., i to u djelu *Problem XXX*,₁ (nazivanog i “Monografija crne žuči”) koje se prvobitno pripisivalo Aristotelu, no kasnije i Teofrastu, za kojeg je poznato da je prvi napisao raspravu o melankoliji. To djelo počinje riječima “Zašto su svi izvanredni ljudi, bilo filozofi, državnici, pjesnici ili umjetnici, očito bili melankolici?”

U svom velikom djelu *Saturn i melankolija* Raymond Kliban-sky, Erwin Panofsky i Fritz Saxl iznose vrlo uvjerljivu tvrdnju da se broj *I* u naslovu Dürerovog drvoreza zapravo da shvatiti isključivo iz djela *De occulta philosophia* Agrippe iz Nettessheima, maga koji je bio Dürerov suvremenik i čije je djelo Dürer poznao. Naime, Agrippa uči da “humor melancholicus” posjeduje takvu snagu da u tijelo uvlači određene demone koji čovjeku, u ovisnosti od polja svog djelovanja, omogućavaju čudesne stvari. Tako donji demoni djeluju na “imaginatio”, omogućujući čovjeku posebne sposobnosti na području tehničkih umjetnosti poput arhitekture ili slikarstva. Srednji demoni utiču na “ratio” i dodjeljuju mu znanje o prirodnim i ljudskim stvarima te sposobnosti u prirodnim naukama. Gornji demoni, pak, uvode u znanje o božjim tajnama i u poznavanje angelologije i moralne teologije te, što je posebno bitno, daju čovjeku sposobnost da predvidi religijske događaje, naročito pojavljivanje novih proroka ili nastajanje novih religija. Postoji dakle imaginativna, racionalna i mentalna melankolija, a sasvim je jasna hijerarhija koja vlada među njima. Agrippin sistem “vodi od zemaljskih stvari ka svijetu zvijezda, a od

svijeta zvijezda u carstvo religijske istine i mističnog viđenja.” Tri autora su mišljenja da je *Melencolia I* prikaz prvog stupnja melankolije, poznate kao “melancholia imaginativa”, što je, uzevši u obzir predmete koji se nalaze oko ženske figure prikazane na drvorezu, sasvim logično. Naime, svi predmeti koji ne simboliziraju Saturna ili melankoliju (kao naprimjer vrećica, ključ, pas ili šišmiš) pripadaju polju geometrije, usko povezane sa arhitekturom. Istovremeno, *Melencolia I* predstavlja prvi stupanj uspona koji bi trebao da vodi do djela *Melencolia III* (“melancholia mentalis”). *Melencolia I* bi dakle bila “imaginativna melankolija čije se mišljenje i djelovanje odvija unutar sfere prostorno-slikovite predodžbe, od čisto geometrijske refleksije sve do djelovanja nižeg zanata; i ako igdje, onda ovdje stičemo utisak jednog bića kojem se njemu dodijeljeno područje čini nesnošljivo ograničeno – bića čije je mišljenje “došlo do granice””, kaže se u *Saturnu i melankoliji*.

Melencolia I bi se dakle mogla protumačiti kao umjetnica svjesna granica svoje umjetnosti, odnosno kao umjetnica koja sumnja u smisao svoje umjetnosti budući da joj je u moderni oduzet onaj smisao koji je imala u srednjem vijeku ili antici, gdje je ispunjavala tačno određenu društvenu funkciju tako da u tim epohama melankolija nikako nije mogla biti poželjna jer je dovodila u pitanje temeljne pretpostavke datog svjetonazora. Naravno da je stoga bila okarakterizirana kao bolest koju treba liječiti. Tek humanizam je omogućio da čovjek – u najboljem slučaju, to jest ukoliko je melankolik – može bez ikakvih stega razmišljati o svojoj sudbini i svom mjestu u svijetu koje mu nije unaprijed predodređeno. Iz navedenog je sasvim jasno zašto Hermann Broch za *Vergilijevu smrt* kao način pripovijedanja bira upravo unutarnji monolog koji se nameće sam od sebe, pri čemu je Broch mišljenja da je pronašao “novu metodu” koja se ne svodi na puki psihološki, dakle racionalistički unutarnji monolog. On svoj roman označava kao “jednu jedinu lirsku pjesmu”, pri čemu je lirsko po njemu kadro da izađe na kraj kako sa kontradikcijama u ljudskoj duši tako i sa onim iracionalnim koje se riječima nikako ne da izraziti, pa tako mora biti izraženo formom: “Pisati znači putem forme nastojati stići do spoznaje, a nova spoznaja se može crpiti samo iz nove forme. [...] No, nova forma je uvijek strana za publiku”. Vjerovatno je to razlog zbog kojeg je *Vergilijeva smrt* još uvijek gotovo nepoznat roman, čak i među takozvanim stručnjacima. Takva forma nije uspjela pronaći svoj put do publike.

Može se pretpostaviti da ni Brochov put do takve forme nije bio nimalo jednostavan. Već u svom prvom romanu *Mjesečari* Broch žanr romana dovodi do njegovih granica, on te granice čak ruši. Počevši u prvom dijelu trilogije sa tobožnjim tradicionalnim sveznajućim pripovjedačem, (ne baš slučajno, prvi dio trilogije nosi podnaslov *Pasenow ili romantizam*), u drugom dijelu Broch prelazi na isključivo unutarnju perspektivu glavnog lika Escha. Dva prva dijela imaju po četiri poglavlja što bi trebalo simbolizirati cjelinu i jedinstvo, ali Broch istovremeno sve to ironizira tako što se oba četvrta poglavlje sastoje od svega par rečenica. Moglo bi se reći da oba dijela samo čekaju da popucaju po svim šavovima, do čega zaista dolazi u trećem dijelu koji se sastoji od nekolicine priča ubačenih jedna pored druge, isripovijedanih od strane različitih pripovjedača, od dramskih, lirskih i esejističkih dijelova, sve to raspoređeno na 88 poglavlja. Treba li uopće naglašavati da je Broch središtem i osnovnom temom romana smatrao u treći dio integrirane eseje pod naslovom *Raspad vrijednosti?* Raspad svih vrijednosti nužno je morao pratiti i raspad forme. A ta fragmentacija je sama po sebi melankolična, naročito ako se uzme u obzir nasilno održavanje cjeline u prva dva dijela. Fragmenti su zapravo ništa drugo do artikulirana svijest o tome da cjeline više nema i da je ne može biti, da je jednostavno čak ne vrijedi ni pokušavati pretvoriti u djelo, da je ona jednostavno lažna. Jedino što ostaje jeste čovjek i njegova svijest o nedovršenosti svijeta.

Za svoj drugi roman, objavljen neposredno nakon *Mjesečara*, sam Broch je jednom prilikom rekao da je to jedan “za mnogo novca napisan, promašen roman – nikada misliti na njega, nikada pričati o njemu”. Glavni lik je matematičar Richard Hieck, asketa koji sasvim odudara od onih ljudi oko njega koji sa životom nemaju nikakvih problema, poput njegovog kolege Kapperbrunna, sportiste i zavodnika “koji je svemu svjetovnome bio tako otvoreno naklonjen” i koji Hiecku na jednom mjestu kaže: “Vi niste moderan čovjek, Hieck.” Koliko tačna, ta je tvrdnja i pogrešna. Egon Vietta je primijetio da je, unatoč njegovoj nedovršenosti koju je i sam Broch naglašavao, upravo u tom romanu učinjen “suštinski korak u prevazilaženju *Mjesečara*”, da se Broch tu nalazi u potrazi za nekom novom objavom “koja čovjeka može spopasti u prirodnoj jasnoći kao milost platonovskog prosvjetljenja... To je zastrašujuća sigurnost u neki drugi poredak koji se u ljudskom bitku ne može shvatiti, jedva naslutiti”. Da li je Broch poznao Agrippu ili

ne, to se sa sigurnošću ne može utvrditi. Ono što se međutim sasvim sigurno može utvrditi jeste da je Richard Hieck upravo sličan onome ono što bi Dürer naslikao da je ikada naslikao planirano djelo *Melencolia II*, naime matematičaru – ili bilo kojem drugom naučniku – koji naslućuje da mu spoznaja što mu je nudi njegova nauka nije dovoljna, da mu ona ne nudi cjelinu, da mu ne nudi nikakve vrijednosti. Hieck na taj način spoznaje granice nauke kojom se bavi, što u njemu budi želju da ih prevaziđe, no on je bez mogućnosti da to doista i učini. To bi se, rečeno riječima Hartmuta Böhmea, moglo nazvati “kompleksija novovjekovnog intelektualca: biti rascjepkani subjekt, neko ko zna, ali sa nesretnom sviješću, otuđen, ‘dalek’ na ekscentričnom putu, neko ko nije izbalansiran u mirnoj sredini nego je u stalnom pokretu do ludila, između najtmurnijeg mozganja i najsvjetlije vizije”. Broch taj roman vjerovatno nije podnosio upravo zato što u njemu nova spoznaja do koje dolazi Richard Hieck nije izražena novom formom nego prilično tradicionalnim načinom pripovijedanja. Stoga bi se moglo reći da je taj roman završen, ali da nije dovršen. Vjerovatno je to istovremeno i razlog zbog kojeg je Broch upravo na njemu zadržao najviše novca.

Nakon izlaska *Nepoznate veličine* prolazi dvanaest godina do objavljivanja Brochovog trećeg romana, prolazi Drugi svjetski rat, Broch 1938. godine biva nakratko zatvoren od strane nacista, uspijeva se spasiti i odlazi u egzil u Sjedinjene Američke Države, odakle se više ne vraća. U tom periodu Broch piše prvu i fragment druge verzije jednog romana koji je pod naslovom *Nečastivi* izašao tek posthumno. Radi se, dakle, o romanu koji se na neki način vrti oko prvog melankolika uopće, prvog bića koje gubi sve i mora da se nosi s tom sviješću o gubitku. Tek 1945. godine dolazi treći Brochov roman *Vergilijeva smrt*, roman koji je po mnogo čemu jedinstven. Toliko jedinstven da je Broch jedno vrijeme, unatoč svojoj sumnji u bilo kakav smisao “pripovijedanja pričica”, koja ga je stalno nagrizala, planirao da se ta knjiga dijeli besplatno po Njemačkoj kako bi pozitivno utjecala na duševno i duhovno srozani njemački narod. Ali, pitanje je kako bi melankolik Vergilije mogao pomoći njemačkom narodu? I tu bi nam možda Charondas mogao biti od pomoći. Osim već navedenih stvari, on nalaže da se Vergilije očisti, da mu se opere glava i ošiša kosa, daje mu i da pije mlijeko. Na samom početku, dok je Vergilije još na brodu, okružen masom ljudi koji žderu, piju i slave, on čuje pjesmu nekog

roba koja ga privlači, koja mu pokazuje put i kojoj se ne može oduprijeti, ta “pjesma je pokazivala put”. Ipak, “s vremena na vrijeme žudio je za tim da se ipak okrene za bučnom ljudskom hordom tamo pozadi, gotovo radoznao da sazna šta će ona sve još raditi; no, on to nije učinio, i bilo je bolje da to ne učini, čak mu se sve više i više činilo da je takvo okretanje štaviše zabranjeno.” Svi ovi motivi usko su vezani za Orfeja. Orfej se ne smije okrenuti u Hadu, inače će izgubiti Euridiku i neće je moći izvesti iz Hada, što on unatoč zabrani čini, gubeći svoju dragu sve do svoje sopstvene smrti. Orfej svojim pjevanjem privlači sve oko sebe, čak i nakon smrti njegova glava nastavlja pjevati. I Vergilije, naravno, pjeva još dugo nakon svoje smrti, sve do danas. I mlijeko koje se u Brochovom romanu pojavljuje ima veliki značaj kod orfičara, poznatim po tome da su imali stroga pravila za čistoću. “Onaj ko je posvećen Orfeju i ko je primio čišćenje u mlijeku, taj je istupio iz područja onečišćenja čula i uspeo se u sferu vječnog božanskog života”, tvrdi Ernesto Bou-naiuti u svom eseju *Spasenje u orfičkim misterijama*.

No, koji je zapravo značaj Orfeja, kako u antici tako i u ovom romanu? Značenje imena Orfej nije sasvim jasno, no kao neka od mogućih značenja navode se “Usamljeni”, “Tamni”, njegov otac zove se Oiairos, “Onaj koji lovi sam”. Orfej je usko povezan sa pisanom riječju tako da on, kao i Dioniz, važi i za donosioca kulture. Ali ono što je u ovom kontekstu doista od posebnog značaja jeste to što orfičari u helensku kulturu unose dualizam. Korijen tog dualizma nalazi se u mitu o Titanima i dječaku Dionizu. Titani su ljubomorni na Dioniza jer mu je Zevs dao da vlada gornjim i donjim svijetom. Oni napadaju Dioniza, rastrgavaju ga i proždiru. Zevs ih spaljuje, a iz njihovog pepela nastaje ljudski rod. Walter Wili u *Orfičkim misterijama i grčkom duhu* piše: “Lahko možemo prepoznati kako orfika negativno vrednuje titansku prirodu, gotovo sasvim suprotno u odnosu na dotadašnje grčko vrednovanje”. No, ljudski rod nije naslijedio samo titansku prirodu. U pepelu se nalazi i božanski djelić Dioniza, koji dopijeva i u čovjeka. “Vrednovanje čovjeka kao zlog i dobrog bića, titanskog i dionizijskog porijekla: to dualističko vrednovanje ključno je u orfici i upravo se tu po prvi put pronalazi i u Grčkoj.” Orfici su stoga mišljenja “da se čovjek mora spasiti tako što će pobjeći od svog titanskog dijela i spasiti dionizijsko u sebi.” Čovjek treba, dakle, prevazići ono titansko u sebi kako bi se uspeo do dionizijskog. I Orfej je doživio sudbinu Dioniza, i njega su naime rastrgale

divlje Traćanke. Naravno, i Brochov Vergilije ima svoj susret sa divljim ženama, tokom prolaska kroz uski, prljavi, smrdljivi sokak kroz koji ga vodi njegov mali vodič Lysanias. To je nešto kroz što Vergilije mora proći jer je “neizbježna ljudska sudbina boga da mora sići, sići u zemaljske tamnice, u zlo, u grešno [...] kako bi se prvo u zemaljskom dovršio kružni tok”. A dualizam, dakle svijest čovjeka o njegovom nematerijalnom, višem porijeklu, i nada u kružni tok, dakle čežnja da se čovjek nekada vrati tom svom izvoru, melankolični su sami po sebi. Čak bi se moglo reći da je orfika uz dualizam u helensku kulturu uvela i melankoliju koju su smatrali bolešću, iz prostog razloga što takva melankolija koja odbija ono što jeste zbog nečega što bi moglo biti, prema Böhmeu predstavlja “pukotinu u sistemu moći”. A budući da se “svaki poredak održava isključivanjem onoga što vrijedi kao nered”, melankoličar u poretku ima poziciju nekoga ko stoji izvan, ko uopće nije dio tog poretka. I on to u suštini i ne želi biti. Zbog toga je svaki melankolik po svojoj tendenciji “heretik ili disident. Njegovo mišljenje i njegova osjećanja lutaju po zonama tabua, grijeha, nemorala”, jer melankolik traži nešto što ne spada u onu sreću koju nameće vladajući poredak. I kao hereza, ili prije kao heretičan pogled na svijet, melankolija se opet približava jednom fenomenu koji je svoj najveći procvat imao kratko nakon smrti Vergilija. Taj fenomen je gnoza ili gnosticizam. Upravo dualizam i kružni tok su ključni elementi svakog gnostičkog mita, što ukazuje i na neposrednu vezu između orfike i gnoze.

Teško je tačno reći u kojem se odnosu zapravo nalaze gnoza i orfika budući da je geneza kako jednog tako i drugog fenomena dosta nejasna i da se oni u velikoj mjeri međusobno prožimaju. No, ukoliko pažnju obratimo samo na gnosticizam, dakle na kršćansku herezu, prvu pravu herezu protiv koje su se Crkveni oci žestoko borili, onda možemo reći da je utjecaj orfike na gnosticizam doista bio od presudnog značaja. Najveća ironija u tome jeste činjenica da su spisi Crkvenih otaca u kojima su ovi dosta iscrpno citirali apokrifna gnostička jevanđelja, zadugo bili jedini izvor tih gnostičkih spisa, sve do druge polovine 19. vijeka kada su po prvi put pronađena izvorna gnostička jevanđelja. Uz dosta ironije bi se tako biblioteka Crkvenih otaca mogla nazvati apokrifnom bibliotekom gnostika. S druge strane, vjerovatno nismo daleko od istine ukoliko gnozu i orfiku u velikoj mjeri i poistovjetimo, pri čemu je odnos između gnoze i orfike takav da gnoza obuhvata i orfiku, dakle u sva-

kom slučaju predstavlja širi pojam. Osim toga, ako uzmemo u obzir riječi Jacoba Burckhardta koji Orfeja na jednom mjestu označava kao "praoca svih posvećenja i mistike uopće", onda bi se orfika mogla smatrati i začetnicom gnoze.

Karl Kerényi u eseju *Mitologija i gnoza* piše kako sama riječ γνῶσις (znanje, spoznaja) na grčkom jeziku nužno mora biti povezana sa nekim genitivom, a to je "gotovo kao lična moć zamišljena veza: γνῶσις θεού. Znanje, dakle, čiji je predmet bog." Na istom mjestu Kerényi još dodaje kako gnoza nije samo spoznaja nego i put ka toj spoznaji, "znanje o putu", čak iako se na koncu i ne dostigne cilj. Tako je gnostik prije svega neko ko traži. Teško da se može pronaći ljepša i tačnija definicija melankolije. Gotovo da je suvišno uopće i napominjati da Agrippa iz Nettessheima nije mogao misliti ništa drugo kada je govorio o trećem stupnju melankolije koju on naziva "melancholia mentis". A upravo *Vergilijeva smrt* je roman koji na fascinantan način od svih tih, međusobno tako sličnih i povezanih iako vremenski prilično udaljenih fenomena, stvara jednu doista jedinstvenu sintezu. Po tom insistiranju na unutrašnjim povezanostima među stvarima, na stalnom pokušaju stvaranja sinteze iz unutrašnjeg, Broch je platonista onoliko koliko se to uopće može biti.

Na to da Broch nije samo platonista već i gnostik – što se međusobno nipošto ne isključuje, čak štaviše – ukazuje jedan rad Josepha Strelke koji nosi naslov *Gnostik Hermann Broch*. On se u tom radu prije svega bavi već spomenutim romanom *Nečastivi*. Također, jedna monografija o Brochu autorice Anje Grabowsky-Hotamanidis *Mjesečare* između ostalog nastoji tumačiti pomoću gnostičkih motiva i simbola. *Vergilijeva smrt* je po tom pitanju ostala do sada nezamijećena iako sam roman vrvi od gnostičke simbolike, štaviše on je strukturiran gotovo kao neki gnostički mit i pritom imitira gnostičku kosmogoniju. Već sam Vergilijev položaj u odnosu na sve ostale oko njega karakterizira ga kao stranca, nekoga ko ne pripada tu. On na brodu leži "umanjene svijesti", dok brod uplovljava u luku, sluteći da mu tu nije mjesto. Sve dok ne čuje pjesmu roba koja u njemu budi "slutnju znanja, slutnju o ulasku, slutnju o putu, nejasnu slutnju nejasne ploidbe", u njemu je "zaboravljeno bilo porijeklo glasa", no ipak je to bio "glas dječaka-roba koji ga je vodio; pjesma je pokazivala put." Ovo je slika koju u sebi sadrži gotovo svaki gnostički mit. Dio božanskog prabitka nije svjestan samog sebe, sve dok ne čuje poziv od strane samog prabitka. Taj "poziv izvana" koji

je “zapravo bezglaslan” jeste taj koji je “fundamentalan za gnozu”, kako to u svom epohalnom djelu *Gnoza i kasnoantički duh* tvrdi Hans Jonas, jer upravo taj poziv osvještava gnostika, osvještava mu njegovu poziciju stranca i njegovu izdvojenost, omogućujući mu da dosegne najviši stupanj koji je čovjeku moguć, omogućuje mu naime da postane pneumatik, neko u koga je ušla “pneuma”, neko ko više nije tjelesan. On postaje unutrašnji, pneumatički čovjek. A taj poziv se, tvrdi Kerényi, “pojavljuje i kao najčišće svjetlo ili najjednostavniji ton.” U *Pjesmi o biseru*, jednom od najljepših gnostičkih mitova, stoji: “I kako me je svojim glasom probudio iz sna, tako me je vodio svojim svjetlom kojim mi je osvjetljavao put, vodio me je svojim glasom.” Samo pneumatik može da čuje taj glas, što ga suštinski razdvaja od drugih ljudi. Kako kaže Hans Leisegang: “Zato istinski, duhovni smisao svetih spisa može otkriti samo pneumatik koji je i sam sposoban da boravi u carstvu duha. [...] On spise čita očima drugačijim od očiju tjelesnog čovjeka; iz njih mu se otvara viši smisao koji drugi i ne naslućuju. [...] Sami spisi su tajne koje se otkrivaju samo upućenima.” Značenje grčke riječi “pneuma” je vjetar, topli zrak koji se kreće, a s tim je usko povezano i “orfičko vjerovanje u porijeklo duše koju su “vjetrovi” iz svemira donijeli u ljudsko tijelo.” U već spomenutom djelu *Problem XXX*, i crna žuč je opisana kao πνευματική, što znači da je vazdušne prirode. Opet, dakle, nailazimo na tu bliskost između gnoze i melankolije. Tako da se Vergilije ukazuje ne samo kao gnostik, nego i kao melankolik.

No, kakva je to spoznaja do koje Vergilije dolazi, i kao gnostik i kao melankolik? Na kraju svog života, neposredno pred samu smrt, Vergilije dolazi do spoznaje da je on neko ko “bez spoznaje donosi spoznaju onima koji tu spoznaju ne žele, brbljivac koji će jezikom probuditi nijeme, čovjek koji je zaboravio svoju obavezu a obavezuje one koji tu obavezu ne poznaju, hromi učitelj teturavih”. On dolazi do spoznaje da je sve bilo uzalud, da njegova umjetnost nije ispunjavala obavezu koju bi svaka umjetnost trebala ispunjavati, a to je “obaveza da spoznaje”, “obaveza pronalaska samospoznajuće istine i iskazivanja istine”, obaveza da “nepremostive, najdublje i najdalje granice bitka ipak raširi do novih stvarnosti”, “do novih sadržaja stvarnosti”, “probijajući se do neistraženog božanskog u svemiru, u svijetu, u duši sučovjeka”. Slobodno se može reći da je ono što Vergilije spoznaje kao neispunjeni zadatak svoje umjetnosti, zapravo isto ono što i sam Broch očekuje od svoje.

Osnovna sličnost između vremena u kojem je živio Vergilije i onog u kojem je živio Broch jeste to da se u oba slučaja radi o prelaznim epohama u kojima se trebaju konstituirati nove vrijednosti, neki novi “centralni sistem vrijednosti” koji će nuditi zajednički temelj za razgovor, a upravo to je ono što Broch na neki način pokušava u ovom svom romanu. Pokazujući “koliko je duboko u čovjeku nagonski ukorijenjena metafizička potraga za vjerom”, on istovremeno nastoji da prikaže nešto čega ustvari još nema, ali nešto što se može naslutiti jer se nalazi duboko u samom čovjeku. Lajtmotiv romana glasi “*Noch nicht und doch schon*”, dakle *Još ne ali ipak već*. Posezanje za unutarnjim monologom koji često prelazi u tok svijesti te lirizacijom romana ili “lirskim komentarom”, kako ga još naziva Broch, u ovom slučaju sasvim je razumljivo.

Za liriku Broch kaže: “U čudo lirike spada to da ona ono alogično između riječi i redova može ostaviti da lebdi neizrečeno, a time ga upregnuti u logično i razumljivo.” Osim toga: “Lirsko obuhvata najdublje duševne realnosti. [...] Ovdje se, dakle, radi o jedinstvu racionalnog i iracionalnog čija se – tobožnja – proturječnost ukida upravo u toj najdubljoj duševnoj realnosti”. Tako lirsko nastoji prevazići ono pripovjedačko “Ja” i seže dublje, u područja koja se ne mogu racionalno prikazati, jednako kao i u slučaju tehnike toka svijesti. Ipak, ovaj roman je ispričovijedan u trećem, a ne u prvom licu, što bi za unutarnji monolog i roman toka svijesti bilo uobičajeno. Broch to objašnjava time da bi u prvom licu umiranje bilo nemoguće prikazati. To naravno djeluje pomalo naivno, što zasigurno i jeste bila Brochova namjera. Ono što se stvarno postiže pripovijedanjem u er-formi jeste tračak objektivnosti u naviranju subjektivne spoznaje, nada da ta subjektivna spoznaja koja je samo Vergilijeva ipak nije samo njegova, nego bi mogla biti zajednička svima jer dolazi iz zajedničkih slojeva nesvjesnog. (Broch je itekako poznavao C. G. Junga.) Vjerovatno je zbog toga Broch tvrdio da mu je *Vergilijeva smrt* zapravo navirala u vidu vizija, sama od sebe, svjestan da mit nikada ne može biti ispričovijedan od strane jednog čovjeka. Treće lice, dakle, jeste izraz nade da bi njegova melankolija nekako mogla biti prevaziđena.

Međutim, koliko je uopće jedna takva nada opravdana u vremenu kada svi teže samo ka “prividnoj bezvremenosti koja je suština svake opijenosti”? Upravo one opijenosti koja je tako česta slika u gnostičkim mitovima i koju Hans Jonas

opisuje kao “sliku orgijastičkog i nevjerovatno bučnog slavlja koje čovjeka treba povući u svoj besvjesni vir”, kako bi čovjeka onemogućila da čuje bilo šta osim buke, kako bi čovjeka učinila doslovno gluhim? To slavlje je u gnostičkim pripovijetkama trik Demijurga pomoću kojeg on uspavljuje iskre božanskog, držeći ih zarobljenim u materijalnom svijetu, jer mu tek tako one daju stvarnu vrijednost. U Brochovom romanu to je Cezar koji je naložio da se u svim hramovima objese njegove slike i koji čitavom gradu daje da slavi njegov rođendan, stvarajući tako “zbijeni, uzavreli ljudski humus koji je formiran i koji postaje forma, poplavu užarenih očiju i užarenih pogleda” koji ne prihvata ništa što “nejasnoj požudi ne obećava neposredan užitak”. I “bez obzira da li su ti dolje tražili brašno i češnjak i vino, ili su neki drugi zahtijevali cirkusne igre”, tako da su “cirkusne igre, vino i brašno jednostavno bili cijena koju je on (Cezar) morao platiti za njihovu poslušnost”. Naravno da Cezar ne shvata ono što mu Vergilije nastoji objasniti i ne shvata zašto on želi spaliti svoje životno djelo. Kao političar, Cezar je čovjek djelovanja, a “svako djelovanje za sobom povlači zaborav”, kako to kaže Nietzsche.

Zaborav, opet, za sobom povlači nestanak vremena. Vrijeme neprekidnog djelovanja jeste vrijeme bez vremena, odnosno bez svijesti o vremenu. Možda bi bolje bilo reći da je to jedno vrijeme koje neprestano i uporno nastoji ignorirati samo sebe, zaboraviti se. Jer vrijeme nužno vodi ka smrti. Dževad Karahasan na jednom mjestu kaže kako je kultura “prije svega i više od svega oblikovanje vremena, sistem predodžbi i rituala koji daju oblik danu i godini”. Šta jedna kultura koja vrijeme oblikuje jedino hirurškim zahvatima uopće može započeti sa jednim djelom koje očajno nastoji prikazati umiranje, koje se očajno želi približiti smrti?

Četvrto poglavlje *Vergilijeve smrti* predstavlja trenutak umiranja velikog pjesnika. To poglavlje je istovremeno i unatrag ispričovijedana gnostička kozmogonija, dakle priča o povratku duše ka svom izvoru. Vergilije zapravo ne umire, on se utapa u svjetlosti. Neprevodiva njemačka riječ za to glasi *Entwertung*. Tako Vergilije dolazi do one spoznaje koju je Agrippa bio namijenio melankolicima trećeg stupnja, do one vrste spoznaje koju uzrokuje “melancholia mentis”. Na tom stupnju melankolije, kako je to tvrdio Agrippa, čovjek uspijeva da predvidi i novog proroka i novu religiju. Dok umire, Vergilije naime vidi majku i dijete, simbole kršćanstva koje je na pomolu.

Dürerova se *Melencholia I*, dakle, nalazi na početku moderne, Brochova *Vergilijeva smrt* je, možemo reći, dovršava. Moglo bi se reći da je i sam Broch svjestan toga. Godine 1950. godine izlazi njegov treći roman, *Nedužni*, roman koji je samo silom prilika postao roman, a nastao je od nekolicine prerađenih novela koje je Broch bio napisao tokom prethodne dvije decenije, te od nekoliko poglavlja koja su nastala tim povodom. Ne može se baš reći da je *Nedužni* baš dovršen roman, sama geneza upućuje na to da se radi o ne sasvim koherentnom romanu.

Hermann Broch umire u egzilu u New Havenu, SAD, 30. maja 1951. godine. U jednom od svojih posljednjih pisama, napisanom deset dana prije smrti, Broch piše: "Što se tiče pjesničkog, mogućnosti romana kao forme već su iscrpljene, pa čak i prekoračene od strane Joycea, a sociološki gledano 'dobra knjiga' je bila ljetna zabava građanske žene, dakle ona više nema funkcije." Par rečenica kasnije stoji: "Naravno da ću za Knopfa ipak dovršiti ovaj roman (*Nečastivi*)". To, pak, u njemu izaziva užasnu paniku da više neće moći dovršiti svoj "tridesetogodišnji rad na polju matematike, spoznajne teorije i psihologije masa.". Broch doslovno umire onako kako pisac-melankolik kojeg je cijelog života nagrizala sumnja u smisao vlastitog pisanja jedino može i umrijeti. Umire za radnim stolom, radeći na trećoj verziji svog prije više od 25 godina započetog romana *Nečastivi*, romana koji, međutim, nakon *Vergilijeve smrti* teško da bi uopće mogao i biti dovršen.



Ljiljana Šop

NOSTALGIJA I KNJIŽEVNOST

Gotovo je nemoguće razmišljati o nostalgiji ako se ne zapitate da li ste i sami, u kojoj meri i na koji način, skloni ovom obliku emotivne regresije. Ako nostalgiju razumevamo kao bolest, a klasična psihologija ju jeste smatrala uzročnikom depresije (usled čega su poduzimana nesigurna pa i smešna lečenja), onda bi moderno vreme već moralo smučkati nekakvu pilulu protiv ove psihopatološke reakcije na sadašnjost, na stvarnost koja nas okružuje. Ako je, pak, nostalgija samo vrsta ili podvrsta čežnje,

jedne od prirodnih ljudskih emocija, onda ljudski rod valja ostaviti da na miru čezne za čim god mu se prohte, jer od čežnje se umire samo u romantičarskoj književnosti, a ova modernom čoveku i onako deluje odveć tugaljivo pa i naivno, te se može prepisivati kao antidepresiv i realna terapija protiv neuverljive patnje. Jer sva je potonja književnost dokazala da se čovek strahovito napatio iz mnoštva objektivnih razloga, pa mu subjektivni dođu kao luksuz duše prijemčive za patnju, gospodstveno otuđene ili izdignute iznad realnih užasa života i sveta.

Svi će rećnici, valjda zato što se retko prave a često prepisuju, pod odrednicom *nostalgija* na prvo (a neretko i jedino) mesto staviti *čežnju za rodnim krajem*, iako je odavno jasno da je nostalgija u modernim vremenima mnogo širi pojam pod kojim se uglavnom podrazumeva *vremenska* a ne *prostorna* čežnja, te da fluidnost nostalgije obuhvata čitav spektar pojmovna, simbola, predmeta, zvukova, mirisa, ukusa koji najavljuju mogućnost nostalgičnog osećanja kakvo može, ali sve češće i ne mora da ima vezu sa rodnom grudom kao takvom. Pojam nostalgije se, po mom osećanju, ne samo pomerio nego u mnogo čemu i sasvim izmestio iz svog prvobitnog značenja, označavajući čežnju za različitim periodima, mestima, duhovnim ili materijalnim činiocima odživljene prošlosti koja je, po sudu nostalgičara, bila intenzivnija, lepša, bolja, srećnija, sadržajnija, ili barem podnošljivija od sadašnjosti. A verovatno nije bila, samo što je tada nostalgičar bio mlađi, neiskusniji, naivniji i neviniji, snažniji i energičniji, te sada više čezne za sobom nekadašnjim nego za konkretnim vremenom (istorijskim i društvenim) i prostorom u kojem se život za kojim žali i čezne odvijao. Nostalgija je potreba za zaustavljanjem vremena, stoga je može osećati i mlad čovek koji živi u mestu gde je rođen, već samo stoga što se minimalni prostor iz najranijih sećanja prebrzo promenio (park za igru ume da osvane kao bezbojni stambeni blok u kojem nikoga ne poznajete).

Merna jedinica za nostalgiju ne postoji, jer je ona emocija koja se može a ne mora pojaviti, čije se pojavljivanje može a ne mora nadvladati, koja se može iracionalno bolovati ali i svesno prizvati kao "umetnički dojam" koji potom ulančava tuđe nostalgije, čak i ako je nastao iz iskrene potrebe da se objasni sopstvena i tako raskrsti sa "vremenskom bolešću", ne samo u sebi nego i u drugima. Pravi problem sa nostalgijom takoreći i ne postoji kada se ona manifestuje na individualnom nivou: tada je ona ili izvor kreativnosti ili zanemarljiva lična

boljka ma koliko mučila vlasnika. Problem sa nostalgijom koja zahvati grupe, masu, narod, postaje ozbiljan, jer potreba za zaustavljanjem vremena ili povratkom u prošlost na tom nivou nema šanse za boljitak ili kreaciju. Većinska anahronost može da vodi samo u kolektivnu stagnaciju, a potom u propast. U istoriji su se ovoga mnogi nagledali, a mi u takav scenario upravo bespomoćno zurimo, sve se nadajući da će ga nedefinirani kolektivni razum izbeći, kao da je reč o refleksu vozača na smrtonosnoj krivini.

U velikoj, ili pak "samo" dobroj književnosti nostalgijom se ne manipuliše, ona je individualni čin nadržavanja bola od vremena i njegove prolaznosti. U dobroj književnosti se "preuzima odgovornost za svoje nostalgične priče", kako je to formulisala u svojoj izuzetnoj knjizi *Budućnost nostalgije* Svetlana Bojm, pri tome veoma malo govoreći o nostalgiji u književnosti, ili nostalgiji i književnosti, temi koju ja imam na umu. Kada ustvrdim da su svi ozbiljni pisci pomalo nostalgičari, nipošto ne tvrdim da bi svi ozbiljni pisci zaustavili vreme, niti da čeznu za prošlošću kao za kvalitetnijim vremenom, već da proniču u različita vremena sa posebnom odgovornošću i sposobnošću paralelnih viđenja različitih vremena, sa strašću i kritičnošću u odnosu na svako od njih. Ozbiljan pisac je retko nostalgičar, a neretko melanholik.

Da se vratim prvoj rečenici ovog teksta. Naravno da se s vremena na vreme pitam i preispitujem jesam li nostalgičar. Restaurativni svakako nisam, a refleksivni ponekad – mada veoma retko – jesam, ako se poslužim tipologijom Bojmove. I u životu i u odnosu prema književnosti. S tim što u hijerarhiji vrednosti književno iskustvo stavljam iznad životnog. Nota bene, nipošto ne marim restaurativne nostalgičare u književnosti, dok refleksivnim skidam kapu – sumnja u svako vreme, a ne idealizacija bilo kojeg, rezultira autentičnim i relevantnim umetničkim istinama.

2.

Nostalgiju kao reč prvi je upotrebio švajcarski lekar Johanes Hofer, što je još samo jedan od pokazatelja da je ovo osećanje prvo primećeno i shvaćeno kao bolest. Ali pošto su netelesne, nematerijalne bolesti uvek pomalo obavijene velom tajne, nerazumevanja i neverice u njihovu prirodu i realno postojanje,

prostor za manipulaciju njima uvek je otvoren. Nostalgijom se najčešće manipuliše u društvenom smislu tako što se o ovom osećanju govori pojednostavljeno, šablonski i neretko primitivno kako bi se fenomen doveo u vezu sa poželjnim oblikom patriotizma ili restauracije kakvog ideološkog, političkog, istorijskog koncepta društvenog (nacionalnog, verskog) života. Stoga, shvatim li nostalgiju kao anahronost, neprilagodljivost, slabost, ili kao individualno, pačeničko treperenje duše kojoj je tesno u svakoj novoj koži, u oba slučaja neću biti prihvatljiv tumač nostalgičnih osećanja u patrijarhalnim društvima koja zagovaraju “svetle tradicije” i “povratak na staro” (sa otrcanim repertoarom ognjišta, kandila, gusala ili nekog drugog instrumenta, tradicionalnog jelovnika, idilične prirode, starovremenskog odnosa između polova, generacijskih odnosa itd.), i koja u promenama sveta, granica, ukusa, ponašanja i u osvajanju različitih individualnih sloboda i ljudskih prava vide “đavolju rabotu”. Na žalost, banalizacija nostalgije, ma kako je shvatili, naglašeno je prisutna u savremenom svetu i suprotstavljena je tzv. globalizaciji kao svetonazor ukorenjenosti “svojea na svome”. Tako je negda romantična bolest postala izvor realnih nacionalnih politika koje slave samosvojnost, posebnost, nepromenljivost i dabome, svako svoju prednost i izuzetnost nad ostalima, drugima, drugačijima.

Stoga nostalgija, za razliku od obične čežnje, koja se doživljava kao univerzalna, može da bude i biva u zaostalim sredinama izvor razdora. U devedesetim godinama prošlog veka na ovim prostorima su se između ostalog sukobile i različite nostalgije zbog kojih se ginulo, ubijalo, proterivalo sa teritorija, zbog kojih su poduzimana, odobravana i kao patriotizam slavljena bezumna zlodela. Vrhunac raspirivane ili povampirene nostalgije ogledao se, recimo, u dolasku mladih ljudi iz belog sveta, rođenih i stasalih u drugačijem miljeu i vrednosnom sistemu, da oružjem brane svoj narod, veru, relativne i mutne granice od drugih naroda, vera i crtača drugačijih granica.

Nostalgija započinje kao naivna i nevina bolest. Smešna i simpatična u svojim manifestacijama. Odu ljudi sa sela u grad, iz države u drugu (svojom voljom, pod pritiskom, pobegnu, odvedu ih metežna vremena), u potrazi za poslom, boljim životnim šansama, srećom u ma kojem obliku je očekivali, načine manje ili više nužan izbor, a onda stanu sa sobom i sebi sličnima raspredati o patnji: traže namirnice za “bakine recepte”, ne mogu bez kiselog kupusa, prebranca i ajvara (u našem slučaju)

ili bogtepita čega u drugim slučajevima, jure kasete s nepodnošljivom muzikom uz koju će piti i plakati, teškoće sa stranim jezicima pretvore u slavljenje svog iako ga, u većini slučajeva, ne znaju dobro a kamoli savršeno, tuđe navike i običaje shvate kao atak na svoje navike i običaje, i kola po inerciji krenu nizbrdo. Sve više im se čini da su napustili raj a dospeli u pakao. Sve dok je fenomen zbir pojedinačnih pojava koje svako rešava sam sa sobom ili porodicom, tako što će ostati ili se vratiti, načiniti konačan izbor i prihvatiti odgovornost za njega pred sobom i bliskima, nostalgija je bezazlena i individualna, a priče o njoj smešne, setne, tužne, zavodljive, banalne, lične i bezopasne, "romanse sa sopstvenom uobraziljom". Završavaju tako što nostalgičar konačno shvati ili nikad ne shvati da se zapravo bori sa "utopijom koja nije usmerena prema budućnosti". Sa fantomima prošlosti, jer i napušteni raj se u međuvremenu kako-tako menja, brže ili sporije, na bolje ili na gore, tek nije više onaj iz okamenjenog nostalgičarevog sna. Opisujući ovakav, klasični i najčešći oblik i primer nostalgije, zapravo govorim o vidu nostalgije koji me najmanje interesuje, i koji u književnost dovodi uglavnom laike, svesne ili nesvesne patetičare skromnog dara i znanja, srceparateljne lirike i dosadne epike, nacionalne očeve i braću po peru ograničenih dometa i slabašnih, bledunjavih moći. Ma koliko se uznosili ili samosažaljevali, pisci ovog tipa nostalgičnih osećanja i ideja, svejedno da li stvaraju u svojoj zemlji ili tzv. emigrantsku ("zagraničnu") književnost, uzalud troše hartiju, svoje i naše vreme. Epoha nacionalnih romantizama naprosto je prošla, a njeni bardovi su predmet istorije književnosti baš kao što su to antički, srednjovekovni, renesansni, klasicistički, barokni i ini stvaraoci iz prošlosti.

3.

Nije uvek lako, ali nije ni nemoguće vrednovati književnost i sa stanovišta restaurativne ili refleksivne nostalgije tamo gde se nostalgija uopšte javlja kao izvor ili element mišljenja i pripovedanja. A javlja se češće nego što bismo to očekivali i u složenijem obliku nego što na prvi pogled izgleda. U prozi je njeno prisustvo očiglednije, slojevitije i fluidnije, dominantnije nego u poeziji u kojoj se neprihvatanje sadašnjosti pre izražava melanholičnim pogledom na svet. Poezija restaurativnu nostalgiju jednostavno odbacuje kao strano telo, kao *zadato*

pevanje. Groblje restaurativno nostalgичnih pesama najlakše se udomljuje u staromodnim udžbenicima i čitankama, u udvoričkim antologijama, kamo po svojoj manje ili više izraženoj prirodi zapravo i pripada. Međutim, refleksivno nostalgичna pesma (koju melanholija prožima do poslednjeg zvuka a kamoli značenja) može biti velika pesma. Ja takvima doživljavaš, racimo, *Santa Mariu della Salute* ili *Lament nad Beogradom*, klasične poetske i neklasično nostalgичarske vrhunce na ovom jeziku.

U prozi se pitanje suptilno komplikuje. Da li je, recimo, Borisav Stanković restaurativno nostalgичan, da li je takav u svom pripovedanju Laza Lazarević? Mislim da su ih takvima tumačili ideološki opterećeni kritičari, tragajući za vrednostima iz prošlosti koje mogu “progutati” pod uslovom da ih prilagode svojim, i pri tome properu kroz svoje programirane mašine istorijskih čitanki. U vremenima kada je melanholija bila ideološki prokazana kao neoptimističko i dekadentno osećanje koje kvari sliku o novom čoveku u novom vremenu, spremnom za svetlu budućnost, i kada se refleksivna nostalgija doživljavala kao klip u točkovima progresa i antirevolucionarni čin, širenje defetizma i slično, svećom je trebalo tražiti pisca iz prošlosti koji i u čemu odgovara propozicijama “novog vremena”. Ali kako se baš sve prethodno nije moglo ukinuti i izbrisati, moglo se tumačiti u duhu novog doba. I na savremenike koji se u pripovedanju otisnu u davnu prošlost gledano je s podozrenjem. Šta traže u tom mraku, ne zagovaraju li neke sumnjive ideje, kako razumeti njihovo ćutanje o netom ustolićenom poretku i pobjedničkom entuzijazmu, nego kao bekstvo od stvarnosti i neprihvatanje najboljeg od svih svetova i sistema koji se upravo vaspostavlja (i udarnički gradi) bez obzira na žrtve.

Da povratak u prošlost ne mora značiti nikakvu nostalgiju, već način mišljenja koji do neslućenih granica produbljuje razumevanje sveta i čoveka, istorije, tragičnih zabluda, nužnosti i slučajnosti (magijski realizam, kritičko preispitivanje, lirska evokacija, esejističko pripovedanje, melanholični bruj), te da u ovakvom ključu i stvaralačkom postupku mogu nastati vrhunska dela nacionalnih i svetske književnosti, pokazala su i dokazala mnoga velika pera dvadesetog veka. Od Jursenarove do Saramaga, od Bulgakova do Ulicke, od Singera do Pamuka, od Houpa do Ejmisa, od Andrića i Crnjanskog do Kiša, Pekića, Kovača, Bore Ćosića, Albaharija, Gorana Petrovića, od Selimovića do Karahasana i Kulenovića, od Dubravke Ugrešić do Jergovića.

Međutim, u okvirima svake književnosti postoje i tvrdo-glavi restaurativni nostalgičari. One nedvosmislene lako je i popisati a još lakše, barem što se mene tiče, opisati. U srpskoj književnosti neki od njih još uvek se dobro drže i visoko kotiraju, kao i u svim dezorijentisanim društvima koja tavore u sadašnjosti i ne naziru bolju budućnost, a prema raznim periodima prošlosti imaju idolopoklonički, sentimentalni, ideološki zagrižen ili maglovito popustljiv odnos, olako prihvaćen usled nepoznavanja ili selektivnog polupoznavanja istorije, ili naprosto zbog zagovaranja unatražnog koncepta boljeg života i idiličnih vrednosti. U takvim okolnostima nostalgija miriše na cveće zla, reciklira se do nepodnošljive patetike i ispraznog ponavljanja izlizanih matrica (slavni srednji vek i pripadajuće mu kolevke, ognjišta, najskuplje reči i otrcani simboli; potom seoske i brđanske idile u netaknutoj prirodi i patrijarhalnom porodičnom i bratstveničkom poretku; potom ideologizovane pravedničke slavopojke i žalopojke na, čini se, neizbežnoj putanji od komunističke utopije do hrišćanskog, dabome pravoslavnog ideala, gde se skoro sve izuzev veznika, priloga, predloga i reči misli i piše velikim slovima; potom ne sasvim odlučna, u različita sećanja i argumente uvijena jugo-nostalgija). U praksi doživljavamo apsurd: jedan vid nostalgičara proglašava drugačije nostalgičare pogrešnim, anahronim, zabludelim, i tako u krug. I niko za sebe ne misli da je takođe anahron, već da je vlasnik recepta za lečenje i spas, da je pronašao izlaz iz savremenog lavirinta, da mesijanski hoda po velikoj vodi.

4.

Kada bi svaki povratak u prošlost imao nostalgiju za razlog i restauraciju kao cilj, valjane književnosti ovakvog opredeljenja ne bi zapravo ni bilo. Druga je stvar što neuki i bahati pojedinci i razularene mase u turbulentnim vremenima mogu i vrhunske pisce da pročitaju i protumače u svetlu vlastitih nostalgija, strahova, kompleksa, nauma i opredeljenja. Tada obično lete biste sa trgova i iz parkova, ulice i ustanove menjaju imena, a čitanke se kroje po novim parametrima podobnosti i vrednosti. Eto jednog, ako ne i jedinog, dokaza da svet ne menjaju samo revolucionari, političari, avanturisti, naučnici, već da ga menjaju i pisci, umetnici, zbog čega im sleduje uspon ili pad kada se silom ili, vrlo retko, milom menjaju društveni sistemi, političke i kul-

turne elite, nacionalni i državni programi, ideali i ideje, kao i postojeće granice. Nipošto ne tvrdim da protok vremena obavezno donosi suštinski boljitak niti da je svaki progres bogomdani razlog za kvalitetni pomak u ljudskom životu, ali tvrdim da u zazivanju prošlosti ljudi olako zaboravljaju da je svako prošlo vreme nosilo svoje breme i posedovalo svoje mane, zla, nepravde, zločinstva, gluposti koje nostalgičar svesno potiskuje u zaborav ili pravda čuvenom krilaticom "šta ćeš, bila su takva vremena". Idealizovanje bilo koje prošlosti možda jeste oblik bolesti, ali je i izraz nemoći, neznanja, gluposti, površnosti. Takođe, nostalgija neretko u sebi nosi i egoizam, naglašenu samoživost i ravnodušnost prema drugima. Postoje, naime, i nostalgičari koji pate za najogavnijim vremenima u istoriji čovečanstva jer je tada njima bilo "dobro", imali su moć i privilegije, bili su u nomenklaturi, mogli su nekažnjeno da se izivljavaju nad drugima i otimaju tuđe. A kako se ljudske ideje ciklično ponavljaju, dolaze nove generacije samoživaca indirektno "nostalgičnih" za vremenima mračnih ideologija, lakog i brzog bogaćenja, bezakonja ili ko zna sve kakvih mogućnosti na koje ih inspiriše istorija. Izreka da je *istorija učiteljica života* podrazumeva, na žalost, da istorija uči i ponavljanju najsrमतnijih njenih stranica, i to u situaciji umnogostručnih tehnoloških i inih mogućnosti da se one ponove brže, efikasnije i katastrofičnije.

Može mi se zameriti da odveć pesimistički sagledavam oblike nostalgije. Šta je sa nostalgičarima koji pate za romantičnom ljubavlju umesto seksa na brzaka, netaknutom prirodom, mirnim gradovima umesto savremenih džungli na asfaltu, kućicama u cveću umesto betonskih blokova, konjima umesto automobila, odbeglim mirisima i bojama, za zlatnim presekom i drugim harmoničnim pravilima u umetnosti pogubljenim u apstrakcijama, instalacijama i već davnim Dišanovim pisoarima, i tako dalje do u beskraj. Ne čitam li i sama neretko radije ponovo Mana, Hakslija, Čehova, Dostojevskog, Prusta, Bulgakova, Vajlda, Crnjanskog, Jursenarovu, Vulfovnu, Sekulićevu (spisak, naravno, nepotpun i trenutačan), nego većinu autora tzv. tekuće produkcije? Odgovor je, barem se meni čini, jednostavan: reč je o bezopasnim, pojedinačnim, povremenim "nostalgijama" kojima se ne može manipulirati, o individualnim bekstvima u mirnije vode, o izletima ili odlukama da se deo sadašnjeg vremena boravi u svetu drugačijih vrednosti, drugačije estetike, stila, pa i morala. Jedinka preuzima odgovornost za svoj način mišljenja i života: čeka pravu ljubav rizikujući da je

ne nađe, seli se iz velegrada u manja mesta ili neku zabit, ide u muzeje umesto pred televizor ili internet, isključuje se iz buke i besa, trendova i kuliranja, blejanja i gluvarenja, moda i historije bivanja u “centru događanja”, gradi svoj ukus i bira svoj svet mimo agresivnih reklama, tendencioznih vesti, medijskog ispiranja mozga i sl. Ako je nostalgija “utopija koja nije usmerena ka budućnosti” onda ovakvo izolovanje i nije nostalgija: prvo zato što nije utopija već izvodiv i moguć način života, a potom i zato što jeste usmeren ka budućnosti, makar ličnoj ako ne većinskoj. U pitanju je “unutrašnja emigracija” koja nema veze ni s otadžbinom ni s precizno određenim vremenom, izbor veltanšaunga a ne realne ili zvanične politike.

5.

U slučajevima kada se nostalgija prihvata, tumači pa i podržava kao nacionalna politika bezbroj je zamki i pitanja na koja nema logičnog odgovora. Do koje tačke u prošlom vremenu bi trebalo da dosegne nostalgičarska težnja, potreba, čežnja? Zašto baš do te, a ne do neke druge? Kako se, i s kojim pravom jedno autentično unutrašnje ljudsko osećanje može diktirati, menjati, čas rasplamsavati a čas suzbijati, nagrađivati i kažnjavati? S obzirom na čudi i zaokrete istorije, što zalazi dublje u prošlost nostalgija nailazi na nečuvene prepreke, pa ako neko diktira nostalgičaru istorijski okvir on mu samim tim nameće da “poludi u sadašnjosti” i da postane svetski reprezentativac u preskakanju veleslalomskih prečki ne samo u vis i u dalj, nego i u stranu i u ambis. Tako postaje moguć sulud obrt koji ljudi s ovih prostora danas žive: do juče ih je u istrebljenje odvodila “srednjovekovna nostalgija”, ili neka nedefinisana i maglovito zacrtana koja joj prethodi, kao krajnja tačka na čijem je putu bilo još mnoštvo drugih, istorijski vrlo konkretnih i krvavih, a već danas im može zagorčati život obična “jugonostalgija”, koja je prema onom Metuzalemu naivno nedonošče iz inkubatora. Kako se može postati nostalgičar vremena o kojima nauka nije rekla ni sigurnu ni dokazivu reč (pa dokazivati nacionalno poreklo i starost, dabome kao navodno preimućstvo nad drugima), nikada mi neće biti jasno; verovatno na isti način kao i biti nostalgičar za istorijskim periodom o kojem dotični ništa ne zna ili kobajagi ponešto zna. Svesna sam da je ovo pitanje ravno onom zašto neki ljudi postaju robovi a drugi vladari s

božanskim poreklom i insignijama, ali ako. Tada se zapravo i začinjala ova neverovatna i tužna istorija koju danas živimo u veoma sofisticiranom obliku, a sva je prilika da će je naši potomci živeti u još sofisticiranijem.

Slava i hvala Ernestu Renanu koji, bogohulno po ovdašnje i njima slične pametnjakoviće, napisa da su “zaboravljanje... i pogrešno razumevanje sopstvene istorije ključni faktori u stvaranju nacije”, te da “stoga razvoj istorijske nauke predstavlja opasnost za nacionalna osećanja”. Amin.

U prostoru ovako sagledane, diktirane nostalgije, osećanje se grana u dva pravca: u lažnu nostalgiju iz koristoljublja (čitaj: lažni patriotizam), koja može a ne mora biti prepoznata, i u tragičnu nostalgiju kao bukvalno predvorje ili poligon smrti u ratnim vremenima, i mogućnost otrežnjenja i ozdravljenja, potom. Ako mene pitate, (pre)kasnu mogućnost.

Zanimljivo je da su svi lažni nostalgičari u najnovijem ratu na jugo-prostorima među piscima živi ako ih prirodna smrt nije (s)našla u bolnicama ili u svojim krevetima, što se za potencijalne pisce među tragičnim nostalgičarima ne bi moglo reći. Kao i da su svi politički kreatori lažne nostalgije umrli prirodnom smrću (doma ili u zatvoru), kao krivci za smrt tragičnih nostalgičara i ostalog, nenostalgičarskog, polunostalgičarskog ili prema nostalgiji neodređenog naroda. Zanimljivo je i da se posle svega pojavila generacija izvrsnih pisaca koju bih mogla krstiti svakojako i raznorodno, samo ne nostalgičarima u bilo kojem od pređašnjih smislova ovog ambivalentnog pojma.

Saopštavanju nostalgičnih osećanja u poeziji i prozi preti, gotovo neizbežno, trivijalnost, sentimentalnost, patetika, romantičarsko ushićenje, a istovremeno nestaje mogućnost humora, ironije, kritičnosti kao bitnih elemenata moderne književnosti.

6.

I konačno, tema koja me opsega. Nostalgija putnika i putopisaca za razliku od nostalgije onih koji gotovo nikamo ne putuju. Kada bi nostalgija bila samo čežnja za rodnim krajem, onda onaj ko nikamo ne ide jednostavno ne bi poznavao ovo osećanje. Otkuda onda nostalgija kod već pomenutog Bore Stankovića, ili u Šantićevim stihovima, recimo, ili kod tolikih

savremenih pisaca koji žive u svom rodnom gradu, ili kod onih koje ništa ne sprečava da sednu u prvi avion za zavičaj? Zašto se toliki izuzetni stvaraoci, nakon što su se stekli uslovi za povratak, čak i kada su tvrdili da to žele, nikada nisu vratili u svoje otadžbine? I zašto i iz dela povratnika provejava neki novi nostalglični ton ili nezadovoljstvo upravo mestom ili predmetom dotadašnje čežnje? Nije li to dokaz da nostalgličar svesno čezne za fatamorganom, ili da nostalgiju bira kao stvaralački postupak, kao emotivnu prečicu, kao oblik kazivanja o patnji, kao opšte mesto koje seže do Odisejeve avanture u kojoj se u nedogled odlaže ideja o povratku u zavičaj? I nije li pomalo naivno verovati u iskrenost baš svake nostalgije o kojoj slušamo ili čitamo?

Neuporedivo je uverljivija vremenska nostalgija iz koje onda proizlaze prostorne tačke kao čvrsti i konkretni obrisi kojima se čovek može ili barem želi vratiti kad već u vremenu ne može nikamo do napred, što u krajnjoj liniji znači u smrt. Strah od prolaznosti ipak je u korenu svake prave nostalgije. Potreba da se zaustavi, okameni, ukine vreme, spreče promene, da se zaustavi tad i tamo gde se jedinka osećala najbolje i najsigurnije, bez obzira kakvo je to vreme objektivno bilo i koliko je drugima nevolja donelo.

Poseban oblik nostalgije može da oseti onaj koga općini magija putovanja. S obzirom na sve dosadašnje definicije nostalgije, ta snažna čežnja da se vratite na mnoga, međusobno vrlo različita mesta u kojima ste nakratko bili, a da niste imali ni prilike ni vremena da ih usvojite i osvojite kao *svoja*, ili čak snažna čežnja za mestima u kojima nikada niste bili a onda vas stanu proganjati i u snu i na javi kao tačke u kojima bi vaš život imao smisao, za razliku od onog koji utabano živite, ta čežnja i nije nostalgija u klasičnom smislu. Ali je, opet, po mnogim karakteristikama najbliža nostalgličnom osećanju koje ja, za razliku od "patriotske nostalgije", nazivam "inostranom" ili "svetskom" nostalgijom, u nedostatku kakvog prikladnijeg termina. Niko ovu "nepatriotsku" nostalgiju nije u srpskoj književnosti tako uverljivo dočarao i tako skupo platio kao Isidora Sekulić i Miloš Crnjanski. I nikada se više nije vratila i obnovila u toj istoj književnosti s takvim žarom i nepatvorenošću, iako su kasniji stvaraoci imali mnogo više prilika i uslova da kruže svetom. Valjda su ih ove dve "žrtve" učinile obazrivijim i naučile da obilaze svet pod zaštitničkom zastavom "domaće nostalgije".

“Svetska nostalgija” se razlikuje od zavičajne na sličan način na koji se zebnja razlikuje od straha. Ona ume da bude apstraktna ili da se locira na nepostojeća i rasplinuta mesta (Atlantida, Hiperboreja), baš kao što je zebnja strah koji nema svoje uporište u opipljivim razlozima i povodima. Ona je bezimena čežnja kojoj se izmišljaju imena, oblici i sadržaji, ona je melanholični uzlet mašte, a možda i san o idealnoj otadžbini kakva vlastita (bilo koja) nikad nije, niti može biti. U njoj ima avanturizma, aktiviteta za razliku od statičnosti klasične nostalgije, razumevanja različitosti i suprotnosti i potrebe za njima. Biti na Mediteranu nostalgičan, čežući za ledenom tišinom Hiperboreje ili obrnuto, čini mi se prirodnijim stanjem ljudskog duha, nego iz neke metropole, usred pribavljanja i eksploatisanja najnovijih tehnoloških dostignuća, lamentirati nad kakvom pradedovskom potleušicom bez struje i kupatila kao nad izgubljenim rajem.

Kada sam već kod izgubljenog raja, nostalgija se može posmatrati i kao iskonska ljudska emocija, jedna od najstarijih i najbolnijih, zapravo valjda prva bolna emocija začeta onda kada je prvi ljudski par proteran iz Edenskog vrta zbog zabranjenog kušanja vočke s drveta spoznanja. Sledstveno tome, nostalgiju izaziva svaki pad u stvarnost, ali je ne leči ni jedan izmaštani raj.

Almir Bašović

SATURNOVA DJECA I BÜCHNEROVA KOPILAD

*Ti ljudi nisu umrli mladi, jer su bili pjesnici, nego su
postali pjesnici, jer su imali da umru mladi.*

Tin Ujević



Djeca giljotine

Čini se da postoje izvjesni razlozi zbog kojih bi se moglo tvrditi kako George Büchner svojim dramama *Dantonova smrt*, *Leonce i Lena* i *Woyzeck* napisanim između 1835. i 1837. godine dovršava modernu epohu i najavljuje nešto što nakon te epohe dolazi, nešto što traje i danas a čemu još uvijek ne znamo pravo ime. Srednjovjekovna slika svijeta zasnivala se na centralizaciji koju je garantirala sveprisutnost kršćanskog Dobrog Boga, a moderna epoha počinje centralizacijom slike svijeta koja u središte stavlja čovjeka. O tome jednako svjedoči centralna perspektiva u slikarstvu koja sve svodi na ljudsko oko, Descartesov slavni princip *Cogito ergo sum* koji u centar stavlja ljudski razum, kao i Montaigneova upotreba "Ja" u *Esejima*, formi koja čovjekov svakodnevni život čini predmetom književnosti i istovremeno naglašava skepsu prema mogućnosti sigurnog znanja. U drami, moderna epoha počinje u trenutku kada Boga iz srednjovjekovnih dramskih i pozorišnih formi zamijeni ljudska historija.

Kako je to u svojoj studiji *Hamlet ili Hekuba* uvjerljivo pokazao Carl Schmitt, u Shakespeareovom *Hamletu* objektivna historijska realnost mimo autorove subjektivnosti prodire u komad izvana. Schmitt piše o tome da u *Hamletu* okvir čine historijski događaji koji su bitno doprinijeli rušenju stabilnog i uređenog svijeta elizabetanske epohe, epohe koja je srednjovjekovni sistem vrijednosti bila zamijenila novim sistemom. Komad koji se zasniva na tabuu kraljičine krivnje (a uz tabu se u tragediji uvijek vezivao drugi pol i druga granica ljudskog društva – uzor) i *hamletizaciji osvjetnika*, završava se Hamleto-

vim davanjem *umirućeg glasa* Fortinbrasu. Vrijeme se vratilo u zglob iz kojeg je bilo iskočilo, tako da stražari na kuli Elsinora mogu stražariti neometani od duha koji traži osvetu. Na kraju Büchnerove drame *Dantonova smrt* izostaje ponovno uspostavljanje struktura koje su na početku narušene, što je povezano sa referencijskim okvirom u koji se ova drama upisuje ali i sa nasljeđem koje nam Büchner ostavlja.

Pripremajući se za pisanje *Dantonove smrti*, Büchner u svom slavnom pismu vjerenici govori o tome da je proučavao historiju Revolucije i da je smožden užasnim fatalizmom historije. Ne pada mi na pamet, dodaje Büchner, da se klanjam pred paradnim konjima i kamenovima-međašima historije. Moglo bi se reći da je *Dantonova smrt* posljednja moderna drama, jer ona osim historijskog okvira revolucije kao da uključuje i refleksiju o propasti svih revolucija, to je drama koja kao da upozorava na nemogućnost slobodnog izbora lika u svijetu u kojem *fatalizam historije* funkcionira kao zamjena za srednjovjekovnog Boga, to je drama koja svjedoči o tome da historija više nije u stanju poslužiti kao okvir u kojem bi djelovali heroji – uzori, *međaši*.

Dantonova smrt bi se mogla čitati kao drama sa dva centra, drama čiji je siže građen kao odnos skupine likova okupljenih oko Dantona i skupine likova okupljenih oko Robespierrea. U tom slučaju, to bi bila drama koja se gradi kao suočavanje dvaju različitih perspektiva, dvaju nepomirljivih stavova o stanju u koje je trenutno zapala Francuska buržoaska revolucija, dakle to bi bila drama građena kao dva pogleda na krizu u društvu koja je uvijek potencijalno dramatična. Djelatna energija likova oko Robespierrea pobjeđuje djelatnu energiju likova oko Dantona, a ovi posljednji, uključujući i Dantonovu ženu Julie, na kraju drame uglavnom umiru.

Danton i Robespierre se u drami sretnu samo jednom, u šestoj sceni prvog čina, u sceni koja ništa značajno ne promijeni. Ta scena zapravo naglašava da se odnos Danton – Robespierre u ovom komadu čitavo vrijeme posreduje. Dva pogleda na daljnji tok revolucije, Robespierreov stav o tome da treba nastaviti sa ubistvima jer revolucija još nije završena i Dantonov stav da tamo gdje prestaje nužna samoodbrana počinje umorstvo, pretvaraju se postepeno u malo manje apstraktan i malo više ličan dijalog. Najvažnijoj opoziciji porok – vrlina, Robespierreovom smrtno ozbiljnom shvatanju ideala, Danton suprotstavlja poricanje i jednog i drugog člana te opozicije, govoreći o tome da postoje samo užici.

Ovaj odnos između užitka i vrline uvodi se već na samom početku komada, kada Hèrault govori o tome da Revolucija mora prestati i mora početi Republika, da užitak mora doći na mjesto vrline (I, 1). Ovaj stav se sve vrijeme varira u grupi likova oko Dantona. Tako, naprimjer, Camille govori o tome da treba udariti po prstima ljude koji nastoje velom časne sestre pokriti gola ramena najdraže grešnice Francuske (I, 1); Lacroix govori o "milosrdnim sestrama koje služe u vlastitom tijelu", o "cvjetovima od žive koji niču iz Adonisove krvi", praveći aluziju na lijek kojim se u to doba liječio sifilis, a u toj sceni spominje se čak i "živino pomazanje" (I, 5). Danton se čini da "sunce isijava blud" (II, 2), on želi iz života otići "kao iz kreveta milosrdne sestre" (IV, 3), za njega su sloboda i kurva najkosmopolitskije stvari pod kapom nebeskom (IV, 5). Žaleći što Revoluciju ostavlja u krajnjoj zbrci, a Francusku ljudima koji ne znaju vladati, Danton govori da bi to možda i išlo kad bi Robespierreu u nasljedstvo ostavio i svoje kurve (IV, 5). S druge strane, Robespierre u svijet drame ulazi obračavajući se "siromašnom, vrlom narodu" (I, 2), za njega je vrlina snaga tog naroda. Njegov najbliži saradnik St. Just tvrdi da bi Danton, ako ostane živ, mogao silovati slobodu (III, 6). Danton govori da narod mrzi one koji uživaju kao što eunusi mrze muškarce (I, 5), a na jednom mjestu u komadu neko iz naroda Robespierrea naziva impotentnim (III, 6).

Napetost između Dantona i Robespierrea Büchner kao da posreduje odnosom između dvaju predstava Vremena, o kojima je u svojoj ikonološkoj studiji *Starac-Vrijeme* pisao Erwin Panofsky. Na jednoj strani je drevna predstava Vremena koju karakteriziraju simboli neograničene plodnosti, a s druge strane je slika Kronosa-Saturna čiji je srp tradicionalno tumačen i kao instrument za uskopljavanje. Grupa likova okupljenih oko Dantona i grupa likova oko Robespierrea najjasnije se međusobno komentiraju upravo preko slika Saturna i revolucije. Philippeau se pita: koliko još dugo moramo biti prljavi i krvavi kao novorođenčad, imati mrtvačke kovčege za kolijevke i igrati se glavama (I, 1)? Lacroix govori da je narod minotaur kojemu svako sedam dana moraš dati njegove leševe da ne bi pojeo tebe (I, 4). Danton zna jako dobro da je revolucija poput Saturna – ona jede svoju djecu (I, 5). Jednakost, dakle jednu od tri svete riječi Francuske revolucije, Mercier poredi sa Saturnom, govoreći kako ona maše svojim srpom iznad svih glava (III, 3). S druge strane, St. Just nudi obrnutu sliku: Revolucija je kao

Peliasove kćeri, ona raskomada čovječanstvo da bi ga podmladila (II, 7); uostalom isti taj lik Dantonov govor u Tribunalu ironizira, govoreći kako je *Danton parodirao Jupitera i treskao svojim loknama* (III, 6).

U svojoj knjizi o modernoj filozofiji čovjeka, Bogdan Suhodolski upozorava na to da je na svojoj slavnoj grafici Albrecht Dürer melankoliju izrazio kao osnovni doživljaj nemira, zamišljenosti i iščekivanja koji prate napore ljudi što samostalno grade svoj svijet. *S te tačke gledišta*, kaže Suhodolski, *čovjek se prikazuje ne samo kao biće koje djeluje nego i kao biće koje razmišlja o svom djelovanju*. Upravo razmišljanje o smislu djelovanja jeste ono što obilježava i Dantona i Robespierrea. (To razmišljanje o akciji, na to ne treba ni podsjećati, obilježava i najslavnijeg melankolika evropske drame – Hamleta.) Sa malo poetskog zanosa, mogli bi reći da su Dantonove i Robespierreove isuviše ljudske sumnje o smislu Revolucije tehničko sredstvo pomoću kojeg Büchner od kamena-međaša historije ne pravi kipove heroja već prašinu melankolije. Moglo bi se reći da *Dantonova smrt* jeste komad koji se gradi kao odnos između dva različito formulirana pitanja o smislu djelovanja na koja se može dati isti odgovor: smrt. Ova drama završava Lucileinom pjesmom koja je uokvirena slikama Saturna: *Žetelac zvani smrt*. (...) *Sve one hiljade bezbrojne / Što su pod srp dospjele*. (IV, 9)

Ipak, postoji neko ko preživi kraj i ove drame, a to je Narod. Kako je u svom tekstu *Činovník i sudbina* napisao Dževad Karahasan, “digresije” u kojima se pojavljuje narod imaju visok stupanj općosti, djeluju kao ponovljive i utoliko vječne epizode. Na kraju komada, kaže Karahasan, ostaje narod – mi, vječiti pobjednici. Büchner čak kao da upozorava na to da će opstati samo onaj dio naroda koji trenutno pripada Robespierreovoj djelatnoj energiji. Odnos Robespierre – Danton potcrtava se i scenama u kojima njih dvojica borave na ulici, među narodom. Dok Robespierre na ulici govori rulji koja je krenula linčovati čovjeka zato što nosi maramicu (I, 2), Danton je okružen Mladim gospodinom, Damom, njenom kćerkom koja ljubi majci ruku. U toj sceni se pojavljuju i dva gospodina koja razgovaraju o teatru i koji jedan drugom pomažu da preskoče baru. (II, 2) Sve upućuje na to da će ovi likovi među kojima se kreće Danton završiti na banderi, ili u najboljem slučaju na giljotini, ukoliko im Robespierre prethodno obezbijedi pošteno suđenje. Uostalom, “dvoboj” Dantona i Robespierrea rješava narod. Fond zajedništva među njima čini također to što i je-

dan i drugi vjeruju isključivo u strah. (Po tome su njih dvojica ispred svoga vremena, gotovo da su suvremeni Evropljani.) Replika koju najviše puta ponovi Danton jeste replika: neće se usuditi, pritom Danton ne vidi da ono u šta on polaže nadu, dakle strah, za Robiespierrea jeste upravo oružje naroda.

U ovom Büchnerovom komadu narod prvi put u evropskoj dramskoj tradiciji dobija tako važnu ulogu. U izboru porotnika iz naroda koji imaju posvjedočiti o Vrlini i osuditi Porok nalazimo grotesknu, gotovo srednjovjekovnu sliku: jedan porotnik je gluhi, drugi stalno sjedi u kantini i stalno je pijan, treći spava, četvrti ima princip da ne smije umaknuti niko ko je jednom dospio pred Tribunal... (III, 2) Dantona hapsi pravi predstavnik takvog naroda, sufler Simon kojeg Karahasan naziva činovnikom – strašnim i smiješnim izaslanikom pakla. To je onaj čovjek – masa kojeg u svojoj knjizi *Pobuna masa* Hose Ortega y Gasset definira kao čovjeka je prethodno iscijeđena njegova vlastita historija, čovjeka kojem nedostaje unutrašnjost, intimnost, ono samo njegovo i neotuđivo njegovo, jedno nepobitno “ja”. *Dantonova smrt* je komad koji dovršava modernu epohu i po tome što, rečeno rječnikom Ortege y Gasset, na njenom kraju gomila zauzima najbolja mjesta, pomjera se naprijed i postaje glavni lik. Na kraju ovog komada kao da definitivno nastaje ono što Ortega y Gasset zove *stoljećę ispunjenosti*, doba u kojem *nema više protagonista: tu je samo hor*.

Upravo važnost koju u njoj ima narod, važnost koju ima ulica, kao da upućuje na vezu između *Dantonove smrti* i najdemokratskije pozorišne forme – srednjovjekovne misterije. (Imajući u vidu Dantonovu superiornost u sceni njegovog jedinog susreta sa Robespierrem, moglo bi se reći da njega ne pobjeđuje Robespierre već narod. Govori u Tribunalu ne promijene gotovo ništa, oni su poput većine naših suvremenih polemika: samo puke vježbe iz retorike.) Na ovu vezu sa misterijom upućuje uostalom sam naslov komada u čijem centru stoji Danton, a za siže bi se moglo reći da je građen kao postepeno opadanje emotivne i psihičke energije centralnog lika. Kao što je poznato, kršćanska misterija zasnivala se na Isusovom križnom putu, predstavljala je njegove muke i njegovu smrt. Na tu vezu između *Dantonove smrti* i misterije upućuju brojne aluzije na *Novi zavjet* koje u ovom komadu možemo prepoznati.

U to, naprimjer, spada scena u kojoj Marion kod Dantonovih nogu govori o tome da je u djetinjstvu jedino *Bibliju* mogla čitati do mile volje, jer joj je majka naređivala da ne čita po-

jedine stranice u ostalim knjigama. Lik koji i svojim imenom jasno asocira na Mariju Magdalenu govori: ko najviše uživa, najviše se moli. (I, 5) Odnos Dantona i Camillea se tretira kao odnos između učitelja i učenika. U jednoj sceni Danton Camilleu govori: ti si jak odjek, a Camille mu na to odgovara: trebao bi me uvijek imati uza se (II, 1). Baš kao što se Petar odrekne Isusa, tako se i Camille odrekne Dantona govoreći svojoj ženi Lucile: umiri se, nismo Danton i ja isto (II, 3).

Osim Dantonove sižejne pozicije, na vezu sa misterijom upućuje i komičko variranje Isusovog križnog puta: kada dolazi uhapsiti Dantona, njegov doslovni antagonist Simon govori da će svojoj ženi ostaviti hrastovu krunu (II, 6). U to komičko variranje spada i Dantonovo poigravanje sa svetom tajnom uskrснуća, u sceni u kojoj on govori da smrt oponaša rođenje, jer smo kad umiremo bespomoćni i goli kao novorođenčad (IV, 3). Naravno, Danton je revolucionar i njegove slike smrti i onog što nakon nje dolazi sasvim su u skladu sa revolucionarnim mitovima. Büchner upravo paralelama sa misterijom kao da želi podsjetiti koliko sve revolucije duguju kršćanskoj slici pravolinijskog vremena, iako one toj slici oduzimaju posljednju fazu. (Ta slika vremena do danas bitno određuje evropsku kulturu koja, kako kaže Octavio Paz, živi kršćanstvo bez Boga.) Danton konačno na mjestu gdje je nekada stajao Dobri Bog vidi, ili pokušava vidjeti, Ništa. I to Ništa se pokušava predstaviti preko paralele sa Isusom: *Ništa se ubilo, a stvorenje je njegova rana, mi smo kapljice njegove krvi i svijet je grob u kojem ono gnijije* (III, 7). Pročitana kao misterija, *Dantonova smrt* završava scenom Dantonovog modernog, dakle brzog i efektnog, raspeća – na giljotini.

Kao dokaz da bi ovaj komad mogli čitati i kao jednu vrstu suvremene misterije može poslužiti to što se i Robespierre povezuje sa Isusom, pokazujući se tako kao prividni Dantonov antagonist. Ovaj centralni odnos Danton – Robespierre i njihovi pogledi na Revoluciju potcrtavaju se upravo njihovim slikama Isusa. Za Dantona je Isus bio rafinirani hedonista, a Robespierre sebe poredi sa Isusom govoreći: on je ljude odriješio svojom krvlju, a ja ih odrješujem njihovom vlastitom. (I, 6) U ovom posredovanju važnu ulogu igra i Camille, jedini lik prema kojem i Danton i Robespierre pokazuju emocije. U pismu zbog kojeg će završiti na giljotini, Camille poredi Robespierrea sa Isusom, nazivajući ga “krvavi Mesija koji žrtvuje, a ne biva žrtvovan”, pišući pritom da St. Just poput Ivana Evanđeliste

upoznaje Konvent s apokaliptičnim objavama svoga učitelja. Nakon što osudi i Camillea, Robespierre izgovara da je sve pu-
sto i prazno, da je ostao sam. (I, 6) Robespierre bi se mogao
dovesti u vezu sa centralnim likom kršćanske misterije i zbog
toga što jedini u drami propovijeda na ulici, zatim zbog toga
što barem privremeno vraća jednog čovjeka iz smrti, koristeći
pritom Isusovu omiljenu figuru: parabolu. (I, 2)

Ukoliko bi *Dantonovu smrt* čitali kao dramu sa dva centra,
kao jednu vrstu tragedije, moglo bi se reći da umjesto obećanja
novog početka koji bi izgovorio hor, na kraju imamo Danto-
novu sliku svijeta kao haosa i onaj njegov usklik: *Ništa kao
svjetski bog kojeg treba roditi* (IV, 5). Ukoliko bi ovaj komad čitali
imajući u vidu misteriju, umjesto Dantonovog uskršnuća iza
ove drame ostaje predviđanje Robespierreove skore smrti. Za
tragediju smo to već čuli, ne znam da li i misterija koja se po-
navlja postaje komedija.

U svakom slučaju, ova drama stvarno završava replikom
koju izgovara Lucile, vjerovatno odlazeći u smrt. Ona kaže: *Ži-
vio kralj!* (IV, 9) Ne znamo šta ona vidi u tom trenutku, ne zna-
mo da li nju to što vidi dovodi do ludila, ne znamo da li Büch-
ner računa i na svetost njenog ludila, da li računa na trenutak
njenog proročkog nadahnuća. Njen usklik mogao bi biti i alu-
zija na usklik kojim se na Cvjetnicu pozdravljao Isusov ulazak
u Jerusalem i priprema za spas svijeta: *Hosana, Kralju kraljeva!*
To bi, dakle, mogao biti pozdrav onome što dolazi nakon smrti
moderne epohe, onome što traje i danas i što mi još uvijek ne
možemo vidjeti sasvim jasno. To bi mogao biti pozdrav onome
što je Büchner najavio pišući *Dantonovu smrt*.

Nismo mi stvorili revoluciju nego ona nas, kaže Büchnerov
Danton (II, 1). Suvremene revolucije više ne stvaraju revoluci-
onare, umjesto toga prisustvujemo stvaranju pop-ikona. Čak i
ako se dogodi da neki revolucionar umre dovoljno mlad, kao
naprimjer Che Guevara, od njega se napravi pop-ikona. Izgleda
da odnos prema pop-ikonama govori ponešto o našem svijetu,
to možda čak spada u jedan od temeljnih mitova tog svijeta:
stvaranje ikona, kaže Boris Uspenski, kopira stvaranje čovjeka.

Naravno, treba uzeti u obzir sve specifičnosti takozvane
pop-kulture, njenu uslovljenost slikom svijeta unutar koje na-
staje. Ovdje ću spomenuti samo to da mi se za razumijevanje
pop-kulture čini važnim naprimjer nasljeđe ruske avangarde
koja u polje umjetničkog djelovanja uključuje osobu umjetni-
ka (Daniil Ivanovič Harms, jedan od najvažnijih predstavnika

ruske avangarde, na ulici je uredno pozdravljao bandere!); zatim treba imati u vidu i nasljeđe putujućih družina ili pojedinaца kao kompletnih autora (autora tekstova i muzike, izvodača, pjevača, svirača...) koji su kroz evropski srednji vijek, dakle kroz epohu naglašene predstave o čovjekovoj determiniranosti, sačuvali ideju pozorišta i pritom bili važan oblik zabave; čini mi se da treba uzeti u obzir i doprinos pop-muzike u težnji da engleski jezik postane ono što je u helenizmu, dakle nakon raspada jedne klasične kulture i čvrste slike svijeta, postao koiné – jezik zasnovan na grčkom...

Ovdje se ne želi dati bilo kakav konačni odgovor na pitanja o fenomenu pop-kulture. Uostalom, esej je forma koja nema namjeru potpuno iscrpiti temu ili donositi neke definitivne zaključke, esej ne računa na cjelovitost čak ni kad se bavi nekim dovršenim fenomenom, a kamoli u ovom slučaju gdje se pokušava uspostaviti paralela između onog što Büchnerova drama najavljuje i procesa koji izgleda još uvijek traje. Ono na šta ovdje želim upozoriti jeste paralela između ostavštine Büchnerovog komada *Dantonova smrt* i sudbine nekih amblematskih figura našeg svijeta, melankolika koji su obilježili pop-kulturu u drugoj polovini prošlog stoljeća.

Pred činjenicom smrti, Danton priziva Ništavilo. Pišući o *Gilgamešu*, Tvrtko Kulenović je napravio paralelu između tog epa i duha moderne književnosti, naročito one njene orijentacije koju u nedostatku bolje riječi nazivamo egzistencijalističkom. Kako kaže Kulenović, Gilgamešov uzvik *Uplašio sam se smrti i zato jurim preko stepa!* mogao bi stajati kao moto pred čitavom jednom skupinom značajnih djela književnosti dvadesetog stoljeća. U slučaju amblematskih figura pop-kulture moglo bi se reći da su se oni uplašili smrti i zato su joj pojurili u susret.

Jedna u nizu tih figura pop-kulture koja je ozbiljno shvatila nalog hippie revolucije, mislim na nalog *umri mlad, budi lijep leš*, bio je Jim Morrison, pjevač i tekstopisac grupe *The Doors*. Sam naziv grupe upućuje na završetak jedne stare metafore. Morrison ime grupe preuzima od Aldousa Huxleya koji eseju u kojem opisuje vlastito iskustvo prilikom uzimanja droga daje naslov *Vrata percepcije*. Huxley, pak, za moto uzima stih Williama Blakea: *Ako očistimo vrata percepcije, sve će se ukazati onakvim kakvo stvarno jeste – beskonačno*. Ta bi se ideja mogla pronaći još dalje u prošlosti, kod apostola Pavla (Dürer ga u svom djelu *Četiri apostola* prikazuje kao melankolika!) koji govori o tome

da mi svijet vidimo kao kroz mutno staklo. Dakle, moglo bi se reći da se odnos prema percepciji svijeta i njenoj uslovljenosti koji započinju odnosom čovjeka prema mističnom iskustvu kao preduslovu za stvarno viđenje Božijeg svijeta dovršava u dvadesetom stoljeću u nazivu jedne rock grupe.

Morrison je mistično iskustvo otvaranja vrata percepcije pokušao dostići konzumiranjem različitih narkotika, pokušavajući dakle ta vrata otvoriti nečim izvana. O toj težnji za mističnim iskustvom možda svjedoči i Morrisonov pokušaj mitologizacije jednog događaja iz djetinjstva. Naime, Morrison je čitav život proživio vjerujući da je nakon jedne saobraćajne nesreće kojoj je kao dječak prisustvovao, u njega ušao duh jednog stradalog Indijanca. To iskustvo najjasnije je opisano u pjesmi *Žaba mira*. Ne znam je li u tome uspio, ali čini mi se da je Morrison ovom pjesmom pokušao tom događaju dati svjetske razmjere. U toj pjesmi krv Indijanaca dopire do članka, do koljena a zatim i bedara lirskog subjekta. Crvena rijeka teče ispod nogu grada, žene plaču rijeke crvenih suza, ta rijeka dolazi u grad i *protjeruje sunce iz njene kose*. Nakon što se raspe po ulicama Chicaga, New Heavena, a na kraju preplavljuje čak i krovove i palme Venecije, ta krv boji i sunce *fantastičnog Los Angelesa*, uz poentu da će krv biti ponovo rođena na rođendan nacije jer predstavlja *ružu mističnog jedinstva*.

U Büchnerovoj drami, Danton samo jednom potpuno izgubi kontrolu nad sobom, vičući pritom: Septembar! Dantonu se čini da i pariške ulice nose sjećanje na krvava septembarska ubistva kojima je i on sam doprinio. On, dakle, u sebi nosi sve one pobijene u septembru, nosi osjećanje krivice za žrtve revolucije. Ne znam krije li možda ovo Morrisonovo preuzimanje duha jednog Indijanca u sebe možda i osjetljivost za stradanje onih prastanovnika Amerike koji svoje ime duguju nama Evropljanima i onoj Kolumbovoj slavnoj grešci. U svakom slučaju, Morrison je – kao i Büchnerov Danton – pjesnik kraja, što nije iznenađujuće ukoliko znamo da je svoje pjesme počeo pisati i pod jakim utjecajem Friedricha Nietzschea. *The End, When the Music's Over, End Of the Night*, samo su neki od naslova pjesama koji potvrđuju Morrisonovu opsjednutost krajem.

Morrison je pokušavao, kako to Tin Ujević kaže za Baudelairea, svojim blasfemijama doprijeti do mistike. Najpoznatije Morrisonove fotografije koje su doprinijele njegovom statusu seks-simbola poznate su pod nazivom *Kristova poza*. Na albumu *Američka molitva* Morrisonovi se tekstovi u najvišoj mjeri

približavaju klasičnoj poeziji, i valjda zato tu nalazimo stihove koji najjasnije artikuliraju Morrisonove strahove. To su stihovi poput onih *Mi živimo, mi umiremo / I smrt to ne završava / Još više uranjamo u / Noćnu moru*; ili: *Smrt pravi anđele od nas svijuu / I daje nam krila / Gdje smo imali ramena / Glatka kao gavranove / Kandže*. U pojedinim stihovima kao da nalazimo parafrazu one Dantonove spoznaje o čovjekovoj determiniranosti:

 Mi tražimo smrt
 Na kraju svijeće
 Tražimo nešto
 Što je već našlo nas

The Doors su svirali muziku koja je bila mješavina blue-sa, hard rocka, popa, psihodelije, dakle svih muzičkih pravaca koji su obilježili šezdesete godine dvadesetog stoljeća. Ipak, ne mogu se oteti dojmu da se Morrison samo po inerciji može povezati sa hippie pokretom i *djecom cvijeća*. Morrison je bio figura koja dovršava pasivnu pobunu *djece cvijeća* i najavljuje pobunu punk pokreta što će uslijediti nekoliko godina nakon njegove smrti. Umjesto slika vještačkog raja, nekoliko godina nakon Morrisona u prvi plan dopijeva pakao radničkih predgrađa. Ne treba zaboraviti da je Morrison bio optužen za kršenje javnog reda i morala zbog toga što je na koncertima pokazivao i one dijelove tijela koji uprkos seksualnoj revoluciji nikada nisu smjeli dospjeti u američku javnost.

Kralj guštera, kako je Morrison sebe zvao, smijao se ideji vrline, razotkrivao je licemjerstvo američkog društva kojem je za razliku od ljudskog tijela rat u Vijetnamu bio uglavnom prihvatljiv. Morrison je istovremeno prvi šokirao svoju publiku vrijeđajući je vrlo direktno i dovodeći u pitanje pseudoritualnu zajednicu koja se formirala na koncertima *The Doorsa*, tako da bi se moglo reći kako je on možda bio prvi umjetnik takozvane performativne umjetnosti. U Parizu, 1971. godine, njegova djevojka Pamela našla je Morrisona mrtvog u kadi. Imao je dvadeset sedam godina. Po jednoj verziji, umro je od srčanog udara, po drugoj verziji razlog smrti je prekomjerna doza heroína. Njegova djevojka je prijatelje i policiju uvjerala da je Jim samo umoran, nikako mrtav. Ona je ponovila sudbinu Dantonove ljubavi Julie, umrla je nedugo nakon Morrisona.

Pod jakim utjecajem Morrisona svoje pjesme je pisao Ian Curtis, pjevač grupe *Joy Division*. Naziv te grupe preuzet je iz knjige jednog poljskog pisca koji je svjedočio o iskustvima

koncentracijskih logora. *Joy Division* je, naime, bilo ime za žene koje su bile prisiljene u koncentracijskim logorima prostituirati se sa nacistima. To ime ukazuje da *Joy Division* dolaze nakon što se istutnjala punk revolucija koja je insistirala na šoku, na ekstravagantnim detaljima odjeće koji su uključivali i nacističke svastike... Punk nestaje nakon što je revolucija još jednom progutala one koji su tu revoluciju pokrenuli: muzičari koji pokreću socijalni bunt protiv normi kapitalističkog svijeta “pripitomljavaju se” milionskim iznosima na bankovnim računima.

U pjesmama *Joy Divisiona* nema bijesa, te se pjesme zasnivaju na melankoličnim tekstovima i još melankoličnijem glasu Iana Curtisa. Zbog insistiranja na jednostavnoj melodiji i specifičnim tekstovima, oni su prije svega grupa koja je unutar pop-kulture u prvi plan vratila atmosferu, a to je u ovom slučaju muzički reducirana i tekstovima jako sugerirana atmosfera beznađa. Slici buntovnika punk-pokreta ovdje se suprotstavlja mirni mladić iz predgrađa Manchestera, pristojno odjeveni činovnik socijalne službe. Pjesme Iana Curtisa pune su izrazito melankolične figure posmatrača vlastitog života. U pjesmi *Vječnost* on gleda posmrtnu procesiju kako prolazi poput oblaka na nebu, prihvatajući kao prokletstvo i nesretnu pogodbu svoj pogled koji prelazi preko ograde i nailazi na zid. Njegove slike procesije uključuju *privedenja krsta, Isusovu krv na tuđoj koži*, a u jednoj pjesmi Curtis naprimjer pjeva *da zna kako je Isus umro iako ga je vidio sa pogrešne strane...* Grupa koja je obilježila jedno desetljeće pop-kulture u pjesmi *Desetljeće* pjeva o *kucanju na vrata paklene mračne odaje*, o tome kako *svaki ritual otkriva vrata za naša lutanja, otvori ih pa zatvori, da bi nam ih onda tresnuo u lice*. Büchnerov Danton priziva utonuće u *mirnije od Ništa*. *Joy Division* je grupa koja je u svojim pjesmama opsesivno prizivala tišinu. U pjesmi *Igra sjenki* Curtis pjeva: *Šetao sam kroz tišinu bez pokreta, čekajući te*; refren pjesme *Atmosfera* glasi: *Hodaj u tišini*, a u pjesmi *Radio Transmission* čujemo poziv: *Slušaj tišinu, neka zazvoni*.

Bono Vox, pjevač grupe *U2* koji sudeći po prezimenu što ga je sebi dao visoko cijeni svoj glas, glas Iana Curtisa naziva svetim. Predstavi o Curtisu, kao i stanju u kojem je on pisao svoje pjesme, znatno je doprinijela njegova bolest – epilepsija. (Tin Ujević kaže: *Jedna klica tuberkuloze starija je od jedne lirске pjesme. Jedna neuroza, također.*) Curtis je postao poznat i po svom epileptičnom plesu koji je izvodio na koncertima, plesu

koji je bio parodija njegovih preživljenih epileptičnih napada. Ian Curtis – još jedan pjesnik kraja – imao je dvadeset tri godine kada se u maju 1980. objesio u kuhinji svoje kuće, a njegovoj teškoj depresiji doprinijelo je kombiniranje lijekova i alkohola. Pjesma koja je u naredne dvije decenije doživjela valjda najveći broj obrada drugih bendova, pjesma koja je postala himna jedne izgubljene generacije, pjesma čiji je naslov urezan na Curtisovu nadgrobnu ploču, pjeva o tome kako će nas ljubav razdvojiti opet.

I devedesete godine dvadesetog stoljeća u pop-kulturi je obilježila jedna prerana smrt. Grupa *Nirvana* obilježila je muzički ukus takozvane *Generacije X*. Ono što je *Nirvana* vratila u modu, a što je par desetljeća pod utjecajem punka uglavnom prezirano, jeste sviračko umijeće članova ovog benda. Oni su pokrenuli takozvani *grunge*, novi pravac u rock muzici koji karakteriziraju različiti muzički utjecaji, a unutar kojeg se tekstovi kreću između jedne vrste naivnog idealizma i često neuvjerljivog pesimizma. *Nirvana* će dati pečat popu ali će značajno obilježiti i takozvani alternativni izraz s kraja stoljeća. Grupa će nakon drugog objavljenog albuma postati svjetski poznata, nju će pratiti čitava mašinerija najuspješnijih producenata, jednom riječju: *Nirvana* će ubrzo postati ono što se u slengu zove *brand*.

Pjevač *Nirvane* Curt Cobain imao je dvadeset sedam godina kada je 1994. godine, na vrhuncu slave, iz sačmarice pucao sebi u glavu. Nekoliko posljednjih godina života proveo je u borbi sa heroinom. U svom oprostajnom pismu Cobain kao razloge za samoubistvo navodi nepodnošljivu krivicu zbog toga što više ne može osjećati uzbuđenje slušajući i svirajući muziku, čitajući ili pišući pjesme. Kao najveći zamislivi zločin, on navodi to što bi opljačkao svoje fanove praveći se da se zajedno sa njima i dalje zabavlja. Suosjećanje koje ima za ljude, kaže dalje Cobain, čini ga tužnim (njega, *malog, osjetljivog Isusovog čovjeka*). U tom pismu, on pita sebe: *Zašto jednostavno ne uživaš u tome?* Zatim odgovara: *Ne znam*. Pismo završava riječima: *Mir, ljubav, empatija*.

Nevermind, najpoznatiji album grupe *Nirvana* prodat je u nekoliko desetina miliona primjeraka. Cobain kao da je bio posljednja pop-ikona našeg svijeta. Nakon njega zaista kao da više *nema veze*, osoba pjevača više ne igra nikakvu ulogu jer je nakon *Nirvane* primat preuzela elektronska muzika. Zvijezde više nisu čak ni izvođači a kamoli autori, u prvi plan dolazi DJ,

dakle posrednik između mašine i mase. Muzika se svodi na goli ritam, umjesto ekstaze koja je u mistici značila djelimično sjedinjenje sa božanstvom, a u pop-kulturi jedinstvo sa masom i ikonama te kulture, sada dominira želja za potpunim sjedinjenjem sa mašinom. Najpopularnija droga postaje ekstazi, droga čiji su najvažniji efekti povećanje energije i potiskivanje umora i sna, dakle glavni cilj joj je što bolje i što duže funkcioniranje. Ne znam je li Büchnerova Lucile to vidjela sjedeći na stepenicama giljotine, mašine koja za razliku od krsta nikad nije iskoristila simbolički potencijal svoje povezanosti sa smrću. Ili smo naprosto mi moderni ljudi možda i tu i sve ostale mašine shvatili previše doslovno?

Na jednom mjestu u drami, Danton govori svojoj ženi: Ne, Julie, ja tebe volim kao grob. Morrison je sahranjen na čuvenom pariškom groblju Père-Lachaise. Curtis je sahranjen na groblju u Manchesteru. Cobain je kremiran i njegov pepeo je prosut u rijeku Wishkah. Johna Lennona, jednu od najvažnijih ikona popkulture, ubio je obožavalac kojem je Lennon ranije toga dana dao autogram. Sa Morrisonovog groba je 1988. godine ukradena kamena bista. Sa Curtisovog groba 2008. godine ukradena je nadgrobna ploča. U Büchnerovu ostavštinu našem vremenu izgleda spada i još jedan dio onog njegovog pisma o fatalizmu historije, mislim na dio u kojem on svojoj vjerenici piše: Šta je to u nama što laže, krade, ubija? Ne želim pratiti tu misao.

Umrežiti sreću

Ostavština koju nam Büchner ostavlja svojim drugim komadom čini mi se još beznadežnijom od ostavštine *Dantonove smrti*. Komad *Leonce i Lena* nosi odrednicu *šaljiva igra*. Više od stoljeća nakon što je ovaj komad napisan, Eugene Ionesco će ustvrditi da mu se smiješno kao varijanta apsurdnog čini beznadežnijim od tragičnog, jer od smiješnog se ne možemo odbraniti. Nije slučajno to što se Büchnerovim dalekim učeničkom može smatrati i dramski pisac koji je svoje tragične farse zasnivao na raspadu emotivne funkcije jezika, pisac kojem je uostalom kao podtekst za njegov najslavniji komad *Čelava pjevačica* poslužio udžbenik namijenjen učenju stranog jezika.

Büchnerovom Dantonu su barem kao parole stajale na raspolaganju velike riječi, poput onih da će njegovo ime uskoro biti u Pantheonu historije, da će on uskoro usnuti u naručju

slave... Christa Wolf govori o tome da je Büchner rano susreo osjećanje koje za sobom povlači i gađenje od govora. U njegovo nasljeđe, kaže dalje Wolf, spada i to što možemo osvijestiti da su nam velike riječi poput "Slobode", "Jednakosti", "Bratstva", "Ljudskosti", "Pravednosti" oduzete, a prema logici jezika otpadaju i njihove suprotnosti. *Leonce i Lena* je komad koji kao da najavljuje ovaj naš suvremeni razlaz između riječi i stvari.

Naime, prvi par u ovoj drami koja se zasniva na dva paralelna sižejna toka čine Leonce i Valerio. Leonce, pali anđeo kojem je od metafizičke razine tog motiva ostala jedino melankolija i koji sva pitanja svodi na metafiziku *dosade*, govori: *Moj život zjapi preda mnom kao veliki bijeli list papira koji moram ispisati, a ja ne uspijevam izvući niti jedno slovo.* (I, 3) Zatim, Leonce govori Valeriu: *Ti, čovječe, nisi ništa drugo nego jedna loša igra riječima. Ti i nemaš oca ili mater, tebe je napravilo pet samoglasnika kad su jedan s drugim...* Na to mu Valerio odgovara: *A vi ste, prinče, jedna knjiga bez slova i bez ičeg drugog osim pvlaka.* (I, 3)

Taj par koji je u jednu djelatnu cjelinu spojen upravo zajedničkom sviješću o raspadu jezika, kreće na putovanje i tako realizira figuru koja je u klasičnoj dramskoj književnosti uvijek bila povezana sa nekom spoznajom. Kako Leonce ne bi postao kralj (Valerio tvrdi da bi to bilo smiješno) i vjenčao se sa princezom, njih dvojica krenu *ganjati nešto drugo*. Valerio redom predlaže da postanu učenjaci i profesori, heroji, geniji, ili barem korisni članovi ljudskog društva, a Leonce ironizira sve ove prijedloge na kojima bi se mogla izgraditi klasična drama cilja. *Onda nam ostaje da odemo dovraga*, kaže Valerio. Leonce predlaže da krenu na put, svijet koji on opisuje kao cilj tog puta jeste svijet pastorage i bukolicke (direktno se spominje Vergilije, najpoznatiji pjesnik ove forme), *svijet u kojem spava Pan.* (I, 3) Kako ćemo vidjeti, umjesto dovraga ili u književnu sliku prirode kao raja, njih dvojica na kraju zapravo stignu u naše doba.

Drugi sižejni tok komada pokreću Lena i njena guvernanta. Ovaj par se povezuje u cjelinu na principu obrnutom od principa pomoću kojeg se povezuje par Leonce – Valerio. Za razliku od Leoncea i Valeria koji nemaju više bilo kakvo povjerenje u jezik, Lena i Guvernanta stvarnost mjere isključivo kroz optiku medija kojim se ta stvarnost posreduje. Njih dvije svijet porede sa svojom lektirom: Guvernanta je razočarana što u tako začaranom danu nigdje nema samostana, nigdje puštinjaka, nigdje čobana, pa čak ni kraljevića lutilice, a Lena o

svijetu govori čistim jezikom ljubavnih romana, mi bi danas rekli: jezikom TV – sapunica.

Na Valeriovo pitanje o tome zašto se nije ubio kad mu je već nepodnošljivo da postane kralj i oženi se lijepom princezom, Leonce odgovara: zbog ideala, ja u sebi nosim ideal jedne žene i moram ga tražiti. Ta žena je, kako kaže Leonce, *beskrajno lijepa i beskrajno lišena duha*. (II, 1) Zatim se dva sižejna toka ove drame spajaju susretom Leonca i Valeria sa Lenom i Guvernantom. Scena u kojoj se Leonce sretne sa svojim idealom izgleda ovako:

LEONCE: Ustani u svojoj bijeloj haljini, kreni kroz noć za lešom i pjevaj mu mrtvačku pjesmu.

LENA: Ko to tamo govori?

LEONCE: San.

LENA: Snovi su blaženi.

LEONCE: Sanjaj se, dakle, blaženom i pusti me da ti budem blaženi san.

LENA: Smrt je najblaženiji san.

LEONCE: Pusti me onda da ti budem anđeo smrti. Daj da se moje usne odmah spuste na tvoje oči poput njegovih krila. (*Ljubi je.*) Lijepi lešu, počivaš na crnom odru noći tako ljupko da priroda mora omrznuti život i zaljubiti se u smrt.

LENA: Ne, pusti me! (*Skače brzo i odlazi.*) (II, 4)

Leonceov ideal ljubavi jeste, dakle, smrt. Nakon što Lena ode, Leonce se pokušava ubiti skakanjem u rijeku, a Valerio ga u tome sprječava. Ovom fizičkom radnjom Büchner kao da je želio naglasiti kako događaji koji slijede nakon ove scene nisu događaji na onom već na ovom, našem svijetu. Sudionici trećeg čina su živi ljudi u svijetu u kojem je smrt skinuta sa dnevnog reda. Svoju anti-dramu *Čelava pjevačica* Ionesco završava tako što Martinovi govore replike koje su na početku komada govorili Smithovi, zatvarajući time svijet svojih junaka u pakao građanskog salona ili vic kružne strukture. Svoju šaljivu igru *Leonce i Lena* Büchner završava najklasičnijim mogućim *happy endom*, koji možda traje sve do danas.

U završnoj sceni ovog komada kralj pita Valeria: ko ste vi? Umjesto odgovora, Valerio skida maske jednu za drugom i govori: znam li ja to? Zatim Valerio predstavlja naše naglašeno žive ljubavnike, Leoncea i Lenu: oni su ništa osim umijeća i mehanizma, ljepenke i opruge; imaju ispod nokta oprugu od rubina i kad se pritisne, mehanika radi punih pedeset godina; to su osobe savršeno urađene da ih se uopće ne bi moglo

razlikovati od drugih ljudi kad se ne bi znalo da su one puka ljepjenka...

Bježeći od vjenčanja, Leonce i Lena stignu tačno tamo odakle su željeli pobjeći. Njih dvoje skidaju maske i to prepoznavanje najviše iznenadi njih same. Prepoznavanje kao dramska radnja spaja i dva vremenska trenutka. Leonce i Lena koji su u tom trenutku trebali biti na vjenčanju, prepoznaju sebe upravo u tom trenutku na tom istom vjenčanju. Senilni kralj Peter kao jedna vrsta užasavajuće parodije Starca-Vremena, nakon što se vjenčanjem ispunjeni volja njegova, predaje Leonceu vlast i odlazi sa svojim vijećem *nesmetano misliti*. Vrijeme, dakle, kao da je već ukinuto, zato Leonce može reći Leni kako će razbiti sve satove, zabraniti kalendare, a zemlju će okružiti sabirnim ogledalima, da nema više zime... Valerio govori o kazni za onog ko bude radio... Vještački svijet u kojem ostaju likovi ovog komada stvoren je, dakle, pomoću tehnike. Oni ostaju u svijetu u kojem se ukida vrijeme, ukida se stvarna razlika među ljudima, ukidaju se ideje o ekonomskim i socijalnim problemima, oni ostaju u infantilnom svijetu u kojem je politika dječija igra, a ljudi su lutke i igračke.

Nije li taj svijet pomalo naš svijet, nije li to možda vještački raj, bestjlesni virtualni svijet interneta koji od nas zahtijeva komunikaciju putem *nicknamea* (maske) umjesto imena (lica) i koji želi jezik svesti na informaciju, u potpunosti mu oduzimajući emotivnu funkciju i pojedinačnost govora? Je li taj raj možda beskonačni svijet interneta u kojem imamo iluziju povezanosti sa svim osim sa sopstvenim životom?

Leonce također na kraju kaže da će oni možda napraviti teatar. Ako se likovi na sceni zatvore u vještački svijet, u kakvom položaju onda ostajemo mi - publika? Možda je to svijet u kojem umjesto teatra imamo *reality show* kao svjedočanstvo o očajničkoj želji za mogućnošću skidanja maski. Ili je to konačni ishod one želje za "virenjem kroz ključaonicu" koju je promovirao naturalistički teatar polovine devetnaestog stoljeća, isti onaj teatar koji je Büchnera tako velikodušno odbio otkriti, možda i zbog toga što se taj teatar bojao samoga sebe? Možda je to užasna parodija onog Antoineovog izbora diletanata koji govore "prirodno" jer ne znaju govoriti "teatralno"? Svijet *reality showa* jeste svijet ljudi koji glume da ne glume. Realnim svijetom se, dakle, danas smatra dobrovoljno zatvaranje gomile ljudi koji se međusobno uopće ne poznaju, i to zatvaranje u nekada intimni prostor kuće koji se u svakom trenutku nadzire

kamerama. Pritom, publika svojim glasanjem odlučuje o tome ko će od učesnika biti izbačen iz te i takve *realnosti*. Govori li nam možda ovo suvremeno “kamenovanje” iz udobnosti naših fotelja ponešto o bliskosti između suvremene slike smrti i realnog, kamerom posredovanog života? Virimo li još uvijek u svijet koji ostaje iza Leonceovih ogledala, jesmo li samo otužni posmatrači jedne “šaljive igre”?

Divno ubistvo, lijepo ubistvo, pravo ubistvo

Na važnost nas posmatrača upućuje i slika svijeta u kojem ostaje mali Christian, nakon što se završi posljednja Büchnerova drama *Woyzeck*. Ta je drama sačuvana u nekoliko varijanti, scene u njoj su dramaturški dovršene cjeline. U centru drame nalazi se vojnik Woyzeck, koji zbog svog siromaštva ne može dobiti čak ni dozvolu da se vjenča sa Marie, ženom sa kojom živi i ima dijete. Da bi mu porodica preživjela, Woyzeck brije Kapetana i postaje objekat nauke: zbog istraživanja koje na njemu izvodi Doktor, Woyzeck mora zadržavati mokraću, a već četvrt godine jede samo grašak. Na jednom mjestu svoj socijalni status Woyzeck povezuje sa metafizičkim planom govoreći Kapetanu da bi siromasi čak kad bi i na nebo dospjeli, morali pomagati kod grmljavine. (*Kapetan. Woyzeck*) Dramaturškom matricom komada mogao bi se smatrati ljubavni trougao Woyzeck – Marie – Tamburmajor, taj trougao se razrješava Woyzeckovim ubistvom svoje nevjenčane žene.

Međutim, u ovoj drami ne borave klasični likovi već tipovi diskursa, moglo bi se reći da je to drama koja uvodi sve mogućnosti današnjeg mišljenja o čovjeku. Onako kako se misterija bavila otkrivanjem tajne svijeta tako se *Woyzeck* bavi otkrivanjem tajne čovjeka. Naprimjer, u sceni *Gostionica* Prvi kalfa daje odgovor na pitanje čemu čovjek i zašto je čovjek stvoren, nudeći nam sliku čovjeka reduciranog na člana potrošačkog društva: *Ali, zaista, zaista vam kažem, od čega bi živio ratar, drvodelja, obućar, liječnik, od čega bi svi oni živjeli da Bog nije stvorio čovjeka? Od čega bi krojač živio da Bog nije čovjeku usadio osjećanje stida, od čega vojnik da čovjek nema potrebu da ubija?*

Kapetan u dramu uvodi perspektivu čovjeka viđenog kroz “društveni ugovor”, on ga definira kao biće vrline, dobra, razuma, izgovarajući valjda sve predizborne slogane našeg doba. Doktor uvodi perspektivu naučnog optimizma, koja se u sce-

ni *Trg. Tezge*. *Svjetla* komentira Izvikivačevim pozivom ljudima da dođu i vide napredak civilizacije, jer *sve napreduje, konj, majmun, kanalska 'tica*. U sceni *Marie s djevojkama pred kućnim vratima* Baka priča antibajku o djetetu koje ostaje samo na svijetu. Sve je bilo mrtvo i pošto nikog više nije bilo na svijetu, a mjesec ga je gledao prijateljski, to dijete ode na nebo. Međutim, mjesec je bio komad gnjilog drveta, zato dijete ode na sunce, a sunce je bio usahli suncokret, zvijezde su bile male zlatne mušice. Kad se vrati na zemlju, dijete vidi da je zemlja kao poharani hangar. Ono ostaje sasvim samo, još uvijek sjedi i plače. Ova Bakina priča o raspadu organske materije i slika svijeta koju nam ta priča nudi, užasno podsjeća na pesimistična predviđanja o budućnosti naše planete. Osim što u ovaj komad uvodi kršćanski podtekst, jer ona dijelom jeste aluzija na Djevicu Mariju (ima vanbračno dijete Christiana, u nekoliko scena čita *Bibliju*) ali i na Mariju Magdalenu (u jednoj sceni kaže: Spasitelju, želim ti mazati noge), Marie uvodi princip prirode svjesne sebe, povezujući se tako sa Woyzeckom koji u svijet drame uvodi čistu prirodu.

Woyzeck prvo Kapetanu, a zatim i Doktoru govori: nama samo tako nađe priroda. Veze koje Woyzeck uspostavlja sa organskim svijetom tretirane su u radikalnim slikama. U sceni *Unutrašnjost kućice* Izvikivač pokazuje dresiranog konja i govori: vidite ova stoka je još priroda, neiskvarena priroda! Kao komentar na to, u sceni *Profesorovo dvorište*, Doktor naređuje Woyzecku da mrda malo ušima za gospodu. Zatim govori: ovo je prelazni oblik prema magarcu... Međutim, kako je primijetio Karahasan, Büchner prvi u evropskoj drami "razbija" dramski lik, predstavljajući čovjeka ne kao sistem nego kao zbir osobina koje ne samo da mogu biti proturječne nego mogu biti i bez ikakve veze ili odnosa. U skladu s tim, Woyzeck, kojeg porede sa životinjom, u pojedinim scenama filozofira, govori dijelove iz *Biblije*, izgovara proročanske replike...

Ovaj radikalni okvir karakterizira i Woyzeckovu vezu sa prirodom koja seže od onog što se nalazi ispod zemlje pa sve do onog na nebu. U sceni *Otvoreno polje. Grad u daljini*, Woyzeck kuckajući nogom po zemlji Andresu govori: šuplje, čuješ li? Zatim, Kapetanu govori: jeste li vidjeli u kojim sve figurama gljive rastu iz zemlje? Kad bi se to moglo čitati. Međutim, Woyzeck govori i o nebu: *Gospodine doktore, jeste li već vidjeli nešto od dvostruke prirode? Kad sunce stoji u podne i sve izgleda kao da će svijet planuti, čuo sam kako mi govori jedan strašni glas*. Ili Ka-

petanu: *pogledajte ovo lijepo, tvrdo, sivo nebo, čovjek poželi u njega zakucati kuku i objesiti se o nju...* Ovakvim uvođenjem prostora putem izrazito emotivne perspektive lika, tretiranjem prirode kao zamjene za metafizički okvir, Büchner u *Woyzecku* kao da najavljuje drame Antona Pavloviča Čehova, drame koje valjda predstavljaju najbolji dokaz o ograničenjima građanskog teatra zasnovanog na geometrijskoj slici prostora.

Još nam ponešto Büchner najavljuje ovim svojim komadom. Stvarni Woyzeck po zanimanju je bio frizer, Büchner mu daje da bude vojnik. Izvikivač govori: *Majmun je već pravi vojnik, to još uvijek nije baš puno, najniži stupanj ljudskog roda.* Büchnerova intervencija u stvarni događaj, kao i veza koju ovaj komad uspostavlja sa kršćanskom misterijom, kao da upozorava na to da će dvadeseto stoljeće ubiti čovjeka, onako kako je devetnaesto stoljeće ubilo Boga. Ovim komadom Büchner kao da najavljuje svjetske ratove koji će uslijediti, ratove koji će omogućiti onu Krležinu sliku: *Svake druge sezone dvadeset miliona mrtvih Hristosa.*

Uostalom, čini se da komad *Woyzeck* dovodi u pitanje samu mogućnost drame u našem svijetu. Čovjek – eksperiment nauke, vojnik Woyzeck, ubija svoju ženu i majku svoga djeteta, ostavljajući to dijete u krilu idiota. Drama koja govori o potpunom raspadu svijesti i svijeta centralnog lika, drama o čovjekovom simboličkom raspeću, završava konstatacijom sudskog poslužitelja o “divnom, lijepom, pravom ubistvu, kakvo odavno nismo imali”. Sjetio sam se *Woyzecka* prije par godina kada sam na televiziji vidio snimak hladnokrvnog pogubljenja srebreničkih dječaka, snimak na kojem se snimatelj žali na tehniku, strahujući da baterija na kameri možda neće izdržati. Gledajući televiziju, jedna majka je prepoznala svog sina, i tako konačno saznala njegovu strašnu sudbinu. Nije li to ostavština Büchnerovog *Woyzecka*: ta smrt je za jednog čovjeka najemotivniji i najpatetičniji zamislivi događaj, a za drugog čovjeka je: “divno, lijepo, pravo ubistvo, kakvo odavno nismo imali”? (Ako je istina da se video-kaseta sa snimkom ovog pogubljenja jedno vrijeme mogla iznajmljivati u nekoj videoteci u Srbiji, pretpostavljam da je bila zavedena upravo pod ovim nazivom.)

Moderna drama, kako kaže Peter Szondi, nastaje u renesansi kada čovjek u dramu ulazi kao čovjek-između-drugih-ljudi, pri čemu se ovo “između” čini suštinskom sferom čovjekovog postojanja, najvažnijim njegovim određenjem. U skladu

s tim, Büchnerove drame postavljaju niz pitanja. Ako se ono Szondijevo "između" toliko razmaklo da više nemamo zajednički pogled ni na činjenicu ljudske smrti, da li je danas moguća moderna drama koja je podrazumijevala makar minimalni fond zajedništva među ljudima? Može li imati legitimnog nasljednika pisac koji bolnim pitanjem o cjelovitosti čovjeka postavlja i pitanje o mogućnosti smisaonog zaokruživanja forme koja se zasniva na odnosu čovjeka prema drugom čovjeku? Da li je Büchner svojim dramama dovršio modernu epohu i jesu li svi koji pokušavaju pisati drame u današnjem svijetu samo njegova kopilad?

Sasvim u skladu sa paradoksima vezanim za Büchnera, njegov komad koji postavlja pitanje o mogućnostima dovršavanja klasično mišljene drame i sam je ostao nedovršen. U svom tekstu *Melankolija početka*, Karahasan piše: *Kad to ne bi zvučalo odveć "poetično", rekao bih da u Büchneru počinje kraj...* Pored melankoličnih početaka, Karahasan nabraja i paradokse koji idu uz Büchnera. Pisac koji u svom revolucionarnom pamfletu *Hesenski zemaljski glasnik* formulira credo svih revolucija koje su uslijedile nakon Francuske (misli se na onu čuvenu rečenicu: *Mir kolibama!*), nerado je izvođen u revolucionarnim režimima. Dok čeka da mu policija pokuca na vrata zbog pozivanja na revoluciju, Büchner piše dramu o propasti svih revolucija. Čovjek koji je živio svega dvadeset četiri godine i uradio dovoljno za nekoliko ljudskih života, napisao je najuzbudljivije rečenice o dokolici. Strastveni student egzaktnih nauka, iskazuje svoju skepsu prema ljudskom razumu i nauci...

U govoru koji je održala povodom dodjele *Büchnerove nagrade*, Christa Wolf kaže: *Büchner je vidio: znak nadolazećeg doba bio je paradoks*. U paradoks, čini mi se, spada i jedan podatak iz policijske potjernice objavljene 18. VI 1835. godine, raspisane za studentom medicine koji je *izmakao sudskoj istrazi o njegovom indiciranom sudjelovanju u radnjama izdaje države*. Naime, u za to predviđenoj rubrici, kao *posebna obilježja* građanina Georga Büchnera navodi se: *kratkovidost*.

Tatjana Jukić

MELANKOLIJA I PISMO NEPOZNATE ŽENE: AUSTIN, CAVELL, DERRIDA¹



Ovo pismo (pismo, recimo, o melodrami i melankoliji kod Stanleyja Cavella, kao programskim figurama filma, filozofije i psihoanalize) od početka se grana u razgovor s malenim sablastima.

Već to, što sam upravo napisala, u stanovitom je smislu melankolično, jer sâm moj glas iskršava ovdje u času dok priznajem da se ovaj tekst formira kao seansa. Moj glas, dakle, već je unaprijed melankoličan. To, međutim, otvara skandaloznu mogućnost, presudnu za moje čitanje Cavella: a ta je da je melankolija možda manje interesantna kao patologizacija prošlosti, ili pak kao žalovanje patološki zatočeno unutar relacije koja je u međuvremenu izgubila na vrijednosti, a više kao pozicija gdje se bilježi neproradivo glagolsko vrijeme *unaprijeda*, vrijeme ne anamneze već onoga što bi za Freuda bilo hipomnestično, vrijeme naspram kojega se sva druga glagolska vremena pozicioniraju kao genealoška fantazija ili fantazma.

Uostalom, ta je pozicija konstitutivna za samo pismo – ono, dakle, što upravo pišem – jer su u mome materinjem jeziku čin i proizvod pisanja (ono što Cavellov jezik opisuje kao *writing*) neodvojivi od pisma kao epistole, gdje su čin i proizvod pisanja žanrovski zadani sablašću “tebe”, sablašću čitatelja. Tome bi se, doduše, moglo prigovoriti da je svako pismo (*writing*) zadano sablašću “tebe”, kao čitatelja, i to upravo sablasnošću toga tebe. Točno; u tome slučaju, pismo (Cavellu, *letter*) žanrovski je zadano iskršavanjem te sablasti, onakvim radom sablasti koji sebe/tebe ne može nego ustrojiti kao seansu. Rezultat je toga da moje pismo uvijek već unaprijed skandalizira ono što je u sablastima svedivo na obećanje i potencijalnost – odnosno, moje pismo (u onoj mjeri u kojoj se još drži svoga materinjeg jezika) uvijek je i to prije svega, obećanje skandala.

Zauzvrat, Cavellov jezik bilježi trag toga skandala u svome pismu (*letter*): jer *letter* je pismo, ali i slovo, trag zapisa. Kao

¹ Ranija verzija ovoga teksta objavljena je u Quorumu, 5-6/2009.

² Cifra je, etimološki gledano, istodobno znak i praznina gdje se znak uspostavlja: dolazi od arapskoga “sifr”, kao cifre i kao nule. Cifra zato, kaže J. Hillis Miller, zauzima prazno mjesto, ali je također svaki broj od jedan do beskonačnoga (2004: 124). Istodobno, sama je etimologija opisiva kao šifra ili cifra, kao svojevrsan lingvistički 0+1: jer etimologija je minijatura povijest o praznosti i zaboravu porijekla, o zagubljenim tragovima lingvističke prošlosti, no povijest istodobno kadra opisati djelokrug traga – kadra, dakle, opisati djelokrug same memorije jezika (v. Jukić 2006: 87).

pismo i slovo, *letter* je uvijek ujedno i materijalni događaj šifre, odnosno cifre; kao cifra, ono je uvijek ujedno i ništica, odnosno prazno mjesto toga materijalnog događaja, uvijek ujedno i sablasni suplement.²

Moje se pismo, doduše, možda ni ne može nego ovako granati, ako želim pisati o melodrama i melankoliji kod Cavella. Sam Cavell, naime, traži takvo pismo ili se zapravo javlja kao odgovor na takvo pismo, i to ondje gdje se pismo formira kao sablast, sablast razgovora. (Ovdje, to je važno već zato što je upravo razgovor jedan od formativnih pojmova Cavellove filozofije.) To pismo od fundacijske važnosti za Cavella jest film *Pismo nepoznate žene* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948.) Maxa Ophülsa. Ophülsova melodrama pretpostavka je nosivoj argumenta u Cavellovoj knjizi *Sporne suze: hollywoodska melodrama nepoznate žene* (*Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*) iz 1996. godine: a taj je da je stvaranje filma bilo kao mišljeno za filozofiju – mišljeno da preusmjeri sve što je filozofija rekla o stvarnosti i njezinu prikazu, o umjetnosti i imitaciji, o veličini i konvencionalnosti, o sudu i užitku, o skepticizmu i transcendenciji, o jeziku i izrazu (1996: VII, XII).

Drugim riječima, i kod Cavella *Pismo* radi fundacijski, jer je od fundacijske važnosti za filozofiju. Nadalje: i kod Cavella se taj fundacijski rad događa kao rad sablasnoga, jer je spektralnost filmske slike tehnološka zadanost filma, odnosno tehnološka zadanost onoga što film proizvodi kao provokativno i zamislivo. I naposljetku: upravo u toj strukturnoj spektralnosti Ophülsov film kod Cavella radi zauzvrat, jer se formira u sablasnome tragu koji povlači prema noveli “Pismo nepoznate žene” (“Brief einer Unbekannten”, 1922.) Stefana Zweiga. Taj trag sablastan je već zato što Cavell izričito isključuje Zweigovo “Pismo” iz svoje analize (Ophülsova, filmskog) *Pisma*. Zweig je figura isključenja sve vrijeme, ali iskršava kao ono “ti” moga pisma tek na kraju analize Ophülsa, kad Cavell kaže da završni paragrafi novele “Zvijer u džungli” (“The Beast in the Jungle”) Henryja Jamesa “bolje mjere” Ophülsov film nego priča Stefana Zweiga prema kojoj je adaptiran scenarij (1996: 113) – kao da je Zweig i ovdje i na filmu sumjerljiv zapravo sablasnoj figuri melankolične neznanke koja iskršava da bi opsjela i film i njegovu (psiho)analizu.

Već zato, mogla bih reći, ta je Cavellova žena ne toliko simptom, koliko *sinthome* sablasnoga kao fundacijske traume

filma, psihoanalize i filozofije. I već zato kao da ima smisla govoriti o Zweigovoj neznanki prije nego što u svome pismu počnem analizirati kako se ona (i) kod Cavella pretvara u sablast. Ne kažem to u pokušaju da preko Zweiga potvrdim neku metafiziku porijekla i prethodnosti, i tako osporim Cavella. Teško da bih to i mogla, uostalom, kad mi se netom učinilo da je Zweig i u Cavellu i u filmu sumjerljiv sablasnoj figuri melankolične neznanke koja opsjeda i film i njegovu (psiho)analizu. Upravo suprotno: činim to prije svega ne bih li od Cavella naslijedila onu poziciju koja me provocira da proizvedem pismo nepoznate žene, i to upravo ondje gdje Cavell dekonstruira metafiziku porijekla i nasljeđivanja.

Grananje u Zweiga

Kod Zweiga, nepoznata žena je sablast prošlosti koja, kao glas nepotpisanoga pisma, iskršava poznatome bečkom romanopiscu R.-u na sam njegov rođendan. R. uokviruje njezinu epistolarnu ispovijest kao figura Zweigove pripovjedne svijesti, ili kao fokalizator, ali je ta svijest tek tanka opna na početku i na kraju novele, oko goleme mase pisma nepoznate žene. Sama Zweigova pripovjedna svijest, dakle – njegov *poznati* romanopisac (“der bekannte Romanschriftsteller”, kaže Zweig) – formira se kao film oko mase pisma, i to kao film, pokazat će se na kraju, koji noveli treba samo zato da ga prožme neznankin glas, da se pokaže kao medij toga prožimanja. Unutar pisma, svedena na *Ich-Erzählung*, neznanka samu sebe proizvodi kao klinički slučaj melankolije: nekoliko puta ona, nepoznata i bezimena, ističe da pismo neće poslati dok i ako ne umre – da se, dakle, R.-u romanopiscu neće oglasiti kao sablast, dok se ne svede na sablast, s implikacijom da je sama sablasnost svediva (i opet, reći ću tako zasad) na glas bez ostatka; s implikacijom, štoviše, da je glas zapravo mašina evakuacije. Da bi umrla, međutim, odnosno da bi profunkcionirala kao glas sablasti, neznanka prvo mora zauzeti melankolični položaj žene koja želi umrijeti, to jest žene koja ni ne postoji osim kao isključenje ili ispražnjenje genealogije.

Događaj koji će Zweigovu neznanku odrediti kao figuru ispražnjenja genealogije (ujedno trenutak u kojemu iskršava u diskurs svojega pisma, i krajnji događaj njezine fabule) jest smrt djeteta koje je začela s R.-om, a koje R. nije znao, kao što

nije znao ni majku svoga djeteta. Dijete je neznanki, naime, bilo jedino preostalo obećanje budućnosti s R.-om, jer se *njezin* život i *njezina* priča od početka svode na niz iznevjerenih takvih obećanja. R.-a je, pripovijeda, upoznala kad je i sama prestajala biti dijete (kad je i sama, kao dijete, umirala), da bi se rodila kao žena. Premda su se tokom sljedećih petnaestak godina susretali i proveli dvije noći zajedno, svaki put iznova on bi je zaboravljao i svaki put iznova upoznao kao neznanku, koju će zaboraviti. I zato se skandal njezina života ne formira zapravo oko iznevjerenoga obećanja budućnosti, već kao iterativ i ponovljeni zaborav i obećanja i iznevjere. Kako sama nikad nije postojala izvan toga iterativnoga svođenja obećanja na skandaloznu iznevjeru, *die Unbekannte* radi isključivo kao iterativ iznevjerenih budućnosti, odnosno kao melankolija. S implikacijom, i opet, da melankolija nije interesantna kao patologizacija prošlosti, odnosno kao iznevjereno obećanje budućnosti, već je interesantna ondje gdje se u melankoliji bilježi neprorađivo vrijeme iterativa, i to kao vrijeme ne anamneze već onoga što bi za Freuda bilo hipomnestično.

Podjednako je simptomatično da *die Unbekannte* umire nakon smrti svoga djeteta, kao da njezin neuspjeh da održi ono što je u njezinu sinu bilo trajno obećanje nezaborava R.-a odriče ili barem zastire ono što je u njoj sama agencija obećanja (to jest agencija potencijalnosti i spektralnoga, to jest programatskoga, to jest onoga što je u *die Unbekannte* uvijek samo tehnologija). Ipak, njezin neuspjeh da održi obećanje nezaborava vitalno je važan za novelu, jer se razotkriva kao neuspjeh zapravo fundamentalan za tehnologiju obećavanja – ne samo zato što obećanje definiraju (de-finiraju?) alokronie budućnosti koje obećanje anticipira, već i zato što takva alokronija zakrivljuje sve što R. i *die Unbekannte* znaju ili mogu znati kao budućnost, ili kao kronologiju. To je možda mjesto gdje se uopće formira Zweigova novela. To, naravno, ne znači da je neznankino pismo, ili *Brief*, sumjerljivo njezinu sinu, niti da je pismo u stanovitoj mjeri supstitut za sina, premda su oboje figure za nezaborav R.-a. Prije je riječ o tome da tek u času kad neznanka shvati (odnosno kad bude znala) da obećanje nezaborava pretpostavlja ono što je sablasno a ne historično u tehnologijama postajanja (uključujući tu i tehnologiju samoga obećavanja), ona ne može nego se do kraja pozicionirati kao figura onoga što Cavell naziva *unknownness*, a što bih ovdje uvjetno prevela kao neznatost. Drugim riječima, tek se u tome času neznanka

pozicionira kao sablast i pojavljuje se kao glas onkraj groba, kao da je logika neznatosti *tehnologija* u podlozi obećavanja, ili rađanja, ili nezaborava.

S tim u vezi, simptomatična je i možda najupadljivija razlika između Zweigove novele i scenarija za Ophülsov film. U noveli, nakon što rodi sina kojega je začela s R.-om, neznanka postaje prostitutka i odbija udaju. Kod Ophülsa, ona se udaje za drugog muškarca. I filmski brak i književna negacija braka tako svjedoče naposljetku o fundacijskom neuspjehu obećanja, odnosno o neuspjehu kao fundacijskom aspektu obećanja – kao da obećanje obećava zapravo jedino vlastitu prekršivost – kao da obećanje ni ne može obećati ništa osim neuspjeha. U tome smislu, dakle, samo obećanje je fundamentalno melankolično. Zauzvrat, tu se Cavellov interes za *unknownness* dodiruje s premisama Freudove psihoanalize: jer Freud, u svojoj studiji o žalovanju i melankoliji,³ upravo melankoliju opisuje kao duševni poremećaj gdje *psihoanaliza* ne može puno učiniti, dakle, kao poremećaj koji dovodi u pitanje učinak ali time i *znanje* psihoanalize. Nadalje, upravo ovdje, u tome shvaćanju ili saznanju, neznankina se melankolija donekle deparalizira, i proizvodi stanoviti pripovjedni tremor u smjeru melodrame, te zauzvrat samu melodramu razotkriva kao manjkavu terapiju za taj specifični iterativ u podlozi melankolije. Kao da se iterativ kakav melankolija implicira ni ne može artikulirati osim kao analiza onoga što je u naraciji pogreška ili manjak, s melodramom koja se žanrovski organizira oko toga kritičnog momenta deparalize.

U ovome (kritičnom) času moga pisma bilo bi logično nastaviti s analizom narativne deparalize melodrame. Unatoč toj logici, međutim, ne želim obezvrijediti intuiciju koja me i dalje vuče narativnim *pogreškama*. Drugim riječima, još me privlači stanovita paralitička sila u vlastitome pismu, u poziciji gdje se iterativ otvara dekonstrukciji (ili možda razbaštinjenju) kao mnemotehnologija.

Melankolija Zweigove neznanke, naime, neodvojiva je od R.-ova iterativnog zaborava, budući da ona ne samo odbija zaboraviti muškarca koji je zaboravlja, već svoj život i izriješkom reducira na taj čin nezaborava agenta zaborava same sebe. “Znaj”, kaže ona, “da ti ovdje mrtva žena pripovijeda svoj život, koji je od prvoga do posljednjeg budnog sata pripadao Tebi” (2002: 9); štoviše, sama je ta pretpostavka neizreciva i svaka je “usporedba preoskudna”, upravo zato što si “Ti (...)

³ “Trauer und Melancholie”, iz 1917. godine.

⁴ “Ti to sigurno više ne znaš, ali ja, ja se strastveno sjećam svake pojedinosti, ja se još, kao da je danas, sjećam onog dana, ne, onog sata, kad sam prvi put za Tebe čula i prvi put Te vidjela. A kako se i ne bih sjećala, kad je time počeo moj život?” (2002: 10).
Nedugo potom, kad je R. prvi put pogleda, “u tom se jednom trenutku probudila u meni, nerazvijenoj djevojčici, žena, i ta je žena zauvijek pripadala Tebi” (2002: 20).

⁵ Uostalom, to prvostvoreno, životodajno biće konstitutivno je nesposobno zapamtiti tajnu svoga stvaranja: ta je konstitutivna nemogućnost da se zapamti vlastito stvaranje (ili stvorenje) nužna pretpostavka njegove metafizike. Istom mjerom, Zweigov R. zaboravlja svoj rođendan; neznanka ga ne zaboravlja – ona ritualno slavi rođendan R.-a, kao agenta same sebe – svake mu godine šalje bijele ruže, kao podsjetnik da se rođendan ne zaboravlja.

za mene bio *sve, cijeli* moj život” (2002: 22, kurziv T.J.). Ta je redukcija unekoliko nužna da bi se Zweigova neznanka uopće proizvela, jer implicira nezaborav vlastitoga rađanja: agent njezina zaborava, kaže ona, ujedno je i agent njezina rađanja, kao žene.⁴ Ako je tome tako – a Zweigova pripovjedačica tvrdi da jest – tada je sama melankolija opisiva ne samo kao figura nezaboravne zaboravljene neznanke, već naprosto kao figura žene. Odnosno, žena je generički (žanrovski) zadana kao nezaboravna zaboravljena neznanka. Nadalje, implikacija toga iterativnog zaborava jest i da žena upravo zbog te melankolične zadanosti ne može zaboraviti čin ili čas vlastitoga rođenja. I opet odnosno, žena ne može zaboraviti čin ili čas da se tako rađa; zbog toga nezaborava, rađanje ženi nije početak (koji, da bi bio početak, traži radikalno nekoga porijekla), već *sinthome* tehnologije, ondje gdje *sinthome* upućuje na tehnologiju kao program postajanja, odnosno ona pro-gramatička pozicija iz koje se proizvode različite varijante prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Gotovo da bih mogla reći, žena se tako rađa da bi i sama mogla rađati. Mogla bih ovdje, pored Zweiga, parafrazirati ginogenetski naslov još jednoga Cavellova omiljenog žanrovskog filma: *Adamovo rebro* Georgea Cukora (*Adam's Rib*, 1949.). Žena se ne stvara iz metafizičke Božje riječi, već iz rebra; radi se, dakle, o nezaboravljenome rađanju iz nekoga dijela koji je prvostvorenom, životodajnom biću zaboravan i zaboravljen.⁵ Taj se život ne stvara, već se daje svediv na tehnologiju proizvodnje života. To je, uostalom, i njegov etimološki zalag, ondje gdje je etimologija malena povijest o praznosti i zaboravu tragova lingvističke prošlosti, no kadra opisati djelokrug traga, pa onda i djelokrug same memorije jezika: Eva je na hebrejskome i život, i rebro, i ime novostvorene nepoznate žene. Drugim riječima, Evin je život pro-gramatičan; Eva ne imenuje život, već presezanje života prema (mnemo)tehnologiji.

Zato diskurs Zweigove žene ima smisla upravo gdje je svediv na melankoliju (kao simptom istom mjerom opisiv ovdje i kao *sinthome*, ondje gdje je neznanka pro-gramatična): mogla bih reći, ona se ni ne može stalno ne ponavljati, jer je pozicija iz koje govori svediva na nezaborav zaboravljanja. Njezin je jezik bazično redundantan, sve dok ta redundantnost ne stvori bazu za zamuckivanje, aliteraciju, stanoviti mrmor jezika u kojemu uvid u nekakav gramatički ustroj jezika ustupa

mjesto naslutu jezika kao programatičkoga stroja.⁶ Već se zato Zweigovu romanopiscu R.-u na kraju novele ona ni ne može ukazati kao slika, već ga počinje progoniti kao “daleka glazba” (2002: 82). Štoviše, upravo u tome času neznanka dekonstruira same konceptualne granice pripovjedne svijesti ili fokalizacije. Zweigov fokalizator – identificiran samo kao inicijal R., i kao poznati romanopisac⁷ - pokazuje se tek poroznom narativnom opnom za pismo nepoznate žene. Ona ga, naime, evidentno poznaje bolje nego što on zna samoga sebe, među inim već i zato što njemu, tako prepoznatome, i nakon te ispovijesti ona ostaje “sjećanje (...) tako nejasno i pobrkano, kao što kamen svjetluca i bezoblično drhće na dnu tekuće vode”. To sjećanje nije čak ni sjena, već se umnaža u pluralne sjene koje struje, “ali se nisu oblikovale u sliku. Osjetila su mu se nečega prisjećala, ali nisu se mogla dosjetiti” (2002: 82).⁸

Kraj Zweigove novele otvara tako fundamentalna pitanja naratologije, prije svih pitanje sablasnoga u konstrukciji samoga pripovjednoga glasa. Pitanje je to ne bez važnosti za čitanje Cavella, primjerice za čitanje njegovih vlastitih *Passages* (s glasnim avetima različitih Benjaminovih prolaza i dveraca), kad kaže: “Kako je imati glas ili potpis uopće podnošljivo, glas koji nam stalno bježi, ili nam ga krađu?; i, što je narav sile koja jeziku dopušta ne samo da znači ili tvrdi, već i da trpi i izvodi?; ta mi već počinju zvučati kao pitanja opere” (1995: 65).⁹

Zaboravi rođendana

Te glasne aveti sada me već nužno vraćaju početku vlastitoga pisma, što se sada i sam razgranao u sablast – nužno već zato što je takav iterativ pretpostavka melankolije i *sinthome* pisma, ondje gdje je to pismo, Cavellu, *letter*. I gdje mu je *Brief*: ono je cifra svoga porijekla u drugome jeziku, koji kod Cavella kao sablast leluja možda najočitije na onome mjestu gdje govornik toga jezika, Max Ophüls (kao onaj koji to pismo, *Brief*, prevodi u *letter* hollywoodskog filma), iskrsava kao Ophuls, bez dijakritika. Upravo to mjesto gdje u Cavellovu Ophulsu iskrsava *sablasni* suplement šifre kao cifre (i obrnuto) otvara se kao prolaz za ostale sablasti, pa tako i one u *Brief*: jer u engleskome, u Cavellovu jeziku, *brief* označava ono što je kratko, časovito, trenutačno, ali i zapovijed i uputu. I opet, mogla bih reći, da *brief* zato kod Cavella otvara uski, časoviti prolaz u sablasni

⁶ Zweigova neznanka ovdje traži za sebe filozofiju Gillesa Deleuzea, ali to pismo o neznanki i Deleuzeu tek trebam napisati – to fantomsko pismo koje, pouzdano znam, ne mogu zaboraviti. Za početak: zamuckivanje i mrmor jezika Zweigove neznanke odgovaraju deliriju jezika kakav Deleuze opisuje u *Kritici i klinici (Critique et clinique)*, kad govori o romanima Sachera Masocha. U tome smislu, Zweigova novela pozicionira se kako spram Deleuzeova vrednovanja specifičnosti austrougarskog kulturnog i političkog aparata (kao platforme za revolucionarno), tako i spram Deleuzeova opisa žene kao *devenir-femme* (također platforme za revolucionarno).

⁷ Moglo bi se reći da Zweig R.-a identificira prije svega, ili čak jedino, kao sablasni suplement glasa, epistolarnoga (nepoznate) nje, ali i glasa sebe kao poznatoga romanopisca. On je kod Zweiga samo "der bekannte Romanschriftsteller R." (1970: 125); on je, dakle, svediv na sablasni suplement inicijalnoj, kapitaliziranoj cifri u *Romanschriftsteller*, romanopisac. Drugim riječima, R. je 0 ondje gdje je *Romanschriftsteller* opisiv kao 0+1. (Isto kao što je novela možda opisiva kao 0 u fantomskom porijeklu 0+1 romana kao žanra. Uopće, pitanje sablasnoga suplementa u porijeklu romana kao žanra, posebno u poziciji pripovjedača u romanu, priziva u pamet različite aveti iz Benjaminovih *Illuminacija*, posebno fragmenata v i xi). Taj sablasni suplement i ta sablasna svedivost u hrvatskom prijevodu nestaju ondje gdje iz prijevoda nestaje roman; ovdje, R. je "poznati pisac R." (2002: 5).

⁸ Kod Zweiga: "Schatten strömt en zu and fort, aber es wurde kein Bild. Er fühlte Errinerungen des Gefühls und errinerte sich doch nicht" (1970: 163). Ovdje se nekakva subjektivna aktivnost sjena (iz prijevoda) pokazuje kao "es" u predporijeklu slike, kao njezina hōra onkraj subjektivne aktivnosti. Isto kao što se prisjećanje osjetila nazire kao konceptualna granica okvira unutar kojega *sebe* pamti romaneskni R.

hermeneutički futur upute, ondje gdje se u tome futuru proizvodi samo obećanje neke kasnije kronologije.

To možda mogu reći već zato što takvu uputu daje sâm Cavell, kad engleski jezik opisuje kao svoj jezik, ali ne i jezik svoga oca. Otac, naime, jest otac jedino ako daje uputu prema kojoj bi se trebala oblikovati budućnost; drugim riječima, otac je otac jedino kao figura upute, jedino kao *obećanje* kasnije kronologije. Ipak, upravo zato, otac u nekakvome futuru ili za nekakav futur može iskrsnuti samo kao sablast usporediva s Op-hülsovim dijakritikom. Naravno, takav djelokrug oca podsjeća na možda najpoznatijeg melankolika svjetske književnosti, na Hamleta i na njegova oca: oca koji daje uputu i može se pojaviti samo kao sablast, i to sablast koja se u komadu i za komad *prvi put* ukazuje *ponovo*, kao iterativ. Usto, upravo je takav *Hamlet* scena instrukcije, dakle upute, i za psihoanalizu (pojanprije kod Lacana, i to ondje gdje Lacan teži naslijediti Freuda, *oca* psihoanalize), i za filozofiju (na primjer kod Derrida, i to ondje gdje Derrida teži naslijediti Marxa, kao *obećanje* filozofije). U tome smislu, *Hamlet* je scena instrukcije i za Cavella, filozofa zainteresirana za psihoanalizu, protegnut ovdje na sablasno u djelokrugu samoga glasa, te u djelokrugu naracije. Cavell tako kazuje da mu je otac datum svoga rođenja izmislio kad je kročio na tlo Amerike, ali, isto tako, da je otac u svojoj američkoj zajednici bio poznat kao pripovjedač na jidišu:

Ako je i izmislio tu priču s datumom rođenja, to je barem jednako toliko zanimljivo kao da se to i zaista dogodilo. Tu sam priču čuo rano, kad i onu da on i njegova braća ne znaju točne datume, pa čak ni godine, kad su se rodili. Držim se toga njegova dara za improvizaciju kao protuotrova za sve one razloge zbog kojih ga mrzim. Ne mislim samo da se time koristim kao podsjetnikom da mi je do njega stalo i da za njim žalujem. Mislim da bi uništenje te njegove vrijednosti u mojim očima značilo uništiti nešto što čuvam kao nešto što mi je vjerojatno ostavio u naslijeđe. Mislim također da me to podsjeća zbog čega je on mene mrzio, zato, na primjer, što je moj engleski bez naglaska. Je li to uvjerljiv razlog za mržnju? Recimo da je to značilo da je moja budućnost, za razliku od njegove, otvorena. Naravno da je upravo tu razliku i želio (2006: 775).

Ovdje bih prošla prema daljem pitanju, a to je: kako kraj Zweigove novele otvara pitanje sablasnoga kao pitanje dekonstrukcije kronologije i nasljeđivanja?¹⁰ Činim to već zato što se zapravo još nisam odmaknula od početka svoga pisma, u ko-

jemu sam se obavezala dosezati, ako već ne dosegnuti Cavella, premda mi se sve više čini da Cavella dosežem kao nekakvu glosu na, pokazuje se, problem pisma nepoznate žene. Istom mjerom, činim to i zato što u svome kao pismu nepoznate žene ne mogu ne priznati da sablasti toga pisma, pa onda i sablasti samoga baštinjenja, baštinim iz Jacquesa Derride, i to u onoj poziciji u kojoj Cavell jezik svoje filozofije baštini iz Johna Langshawa Austina, oca teorije govornih činova.

To mi je ovdje važno jer je upravo Austinova teorija govornih činova pozicija koju i Cavell i Derrida rabe kako bi opisali djelokrug filozofije, ili možda prije rad filozofije, ali ponajprije sablasno njezina futura. Derridi, Austin je nužan za opis djelokruga obećanja, inače primjernoga Austinova performativa, te vremena obećanja, kao sablasnoga vremena, vremena seanse, vremena izglavljenja iz povijesti. Tek u svjetlu Austinove teorije performativa dobiva na vrijednosti obećanje kod Marxa (među inim, i zamisao o revoluciji kao obećanju onoga u dolasku), i to ondje gdje se obećanje karakteristično za Marxovu filozofiju da izlučiti kao obećanje filozofije uopće, pa onda i kao aparat onoga što je u filozofiji politično. (Svakako je indikativno da u svjetlu Austinove teorije performativa na vrijednosti dobiva i marksizam Waltera Benjamina, te Benjaminov naglasak na mesijanskoj prtljazi obećanja revolucije.)¹¹ Cavellu, Austinova teorija govornih činova pretpostavka je za raspravu kako o filozofiji jezika, tako uopće o jeziku filozofije, ondje na primjer gdje je sam jezik filozofije platforma za ono što Cavell naziva moralni perfekcionizam – perfekcionizam koji odgovara težnji za pozicijom doseživoga ali nedosegnutoga. Naravno, ta pozicija strukturno je bliska Derridinju viziji Marxa; ipak, Cavell je vezuje prije svega na tekstove R. W. Emersona, te na sablasti Emersona u Nietzscheovim tekstovima. U onoj mjeri u kojoj ta pozicija odgovara Emersonovu projektu Amerike, Amerike konstitutivno osvojene oko “potrage za srećom”, i Cavell radi s onim što je u filozofiji politično. Uostalom, uopće Cavellov interes za hollywoodsku melodramu neznanke potaknula je njegova ranija studija o potrazi za srećom, *Pursuits of Happiness*, iz 1981. Melodrama neznanke, naime, opisuje neuspjeh potrage za srećom, sada kao primjerna priča o neuspjehu projekta kakav je i politički projekt Amerike, te o neuspjehu obećanja koje je za Ameriku konstitutivno.

Zbog svega toga posebno je interesantno ono mjesto, i to u *Passages*, gdje Cavell teži pokazati da Derrida prilazi ili prolazi Austinu onako kako neznanke prilazi Zweigov romanopisac R.

⁹ Glasne aveti Cavell u svome tekstu o Benjaminu naziva “signalima” i “afinitetima”. Simptomatično, njihova intervencija poklapa se s radom melankolije i pokretnih slika. Vidi Cavell 1999.

¹⁰ Pitanje je to zapravo koje naratologija uključuje, ako već mora izići *na kraj* sa sablasnim u konstrukciji samoga pripovjednog glasa.

¹¹ Premda je interes za Austina obilježio velik broj Derridinih studija, konzekvencije toga interesa možda su najevidentnije upravo u *Sablastima Marxa*, iz 1993. godine (*Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*).

Cavell, naime, kaže da se kod Derride vidi da nije dočitaio Austina, jer njegova lektira odaje da je čitao samo *How To Do Things With Words*, ali ne zna za raniju Austinovu teoriju, o ispričama, i kasniju, o oponašanju (odnosno o neiskrenosti, kako je zove Cavell). Dok ova potonja i prema Austinovu priznanju konstituira najnevažniji Austinov prilog filozofiji jezika (pa je dakle nekakav suvišak u odnosu na poziciju koju konstituira *How To Do Things With Words*), Austinova teorija isprike ono je mjesto iz kojega se rađa teorija govornih činova. Mogla bih, dakle, reći da Derrida zaboravlja rođenje Austinove filozofije jezika upravo ondje gdje je Austinova teorija govornih činova pretpostavka onoga što sam govori – odnosno, parafraziram li Zweigovu novelu, da Derrida zaboravlja svoj rođendan ondje gdje ga Austin pamti kao čin rađanja vlastite filozofije.

Kad već Cavellova Derridu uspoređujem s Zweigovim R.-om, taj se zaborav odnosi dijelom i na R.-ov sistemski zaborav sretnih stjecaja koji ga spajaju sa neznankom, koju će R. potom zaboraviti, možda upravo zato da bi se u tome sistemskom zaboravu iznova potvrdila vrijednost sretnoga stjecaja. Zauzvrat, sretni stjecaji konstituiraju za neznanku vrijeme ponovnoga rađanja sebe kao žene, možda upravo zato da bi se u tome opeptovanome rađanju žena potvrdila kao – reći ću tako zasad – tehnologija same revolucije. Cavell tako citira Derridu kad ovaj kaže da Austin “vrijednošću sile ponekad [supstituirala]... vrijednost istine”. Austinova filozofija jezika, međutim, kaže Cavell, rađa se upravo iz Austinova napora da zadrži “vrijednost istine”, i to time što koncept istine supstituirala ne silom (*force*), već sretnim stjecajem (*felicity*) – sila bi u tome slučaju bila supstitut ne za istinu, već za značenje. Krivo pozicioniravši silu, Derrida kod Austina promašuje i pozicije sretnoga (*felicity*) i nesretnog stjecaja (*infelicity*), jer ih shvaća kao fundacijske promašaje jezika koji su unekoliko izvan jezika, a ne kao pretpostavku same potencijalnosti jezika. To je pozicija koju, smatra Derrida, promašuje sam Austin, pa tako Derridin Austin “odbija”, “odgađa” ili “isključuje” “‘opću teoriju’ [koja bi preispitala], kao esencijalni predikat, ... vrijednost rizika izloženosti [jezika] nesretnom stjecaju”. To je, međutim, kaže Cavell, pozicija koju zapravo promašuje sam Derrida, jer upravo tu nesreću Austin analizira u ranijem eseju o ispričama.¹² Nije pritom slučajno što upravo u analizi toga promašaja i te nesreće Cavell trasira mogućnost da se Austinova filozofija jezika pročita kao kritička teorija tragedije, jer upravo isprika, kako je vidi Austin, ukazuje

¹² Vidi Cavell 1995: 50-52.

na "neprekidnu, neokončivu ranjivost ljudskoga čina" (1995: 53).¹³ Pozicija je to, dodala bih, koja istodobno naviješta, ili zaviješta, Cavellov interes za melodramu neznanke, ondje gdje melodramu naviješta ili zaviješta melankolija kao neprekidni, neokončivi stjecaj nesreće i promašaja. Niti je slučajno što se cijeli taj *passage* prema Derridi i Austinu otvara paragrafom u kojemu, u zagradi, Cavell kaže da teži završiti knjižicu gdje bi na kraju pokazao kako muški filozofski glas potiskuje ženski glas u samome sebi (1995: 42).¹⁴

Zauzvrat, ako Derrida prilazi ili prolazi Austinu onako kako neznaki prilazi ili prolazi Zweigov R., moglo bi se reći da Cavell Austinu prilazi ili prolazi kao što neznanka prilazi R.-u. Cavell se, prema vlastitom priznanju, u Austinu rađa kao filozof, jer su mu Austinova predavanja bila prilika da se zapita, "nekako drugačije nego što sam se to ikad prije mogao zapitati", može li se govoriti filozofski i misliti svaku izgovorenu riječ (1995: 43). Cavell se, mogla bih reći, u Austinu rađa kao filozof kad sebe u Austinu prepozna ondje gdje se jezik filozofije rađa kao iterativni nezaborav filozofije jezika, premda taj iterativni nezaborav stalno iznova prijeti iznevjerom filozofije kao obećanja budućnosti, prijeti dakle seansom filozofije, odnosno svođenjem jezika filozofije na melankoliju.

Sinthome te prijetnje, redukcije i iznevjere sam je genitiv u kojemu se jezik i filozofija križaju kao jezik filozofije i filozofija jezika: genitiv ovdje iskrsava kao fantomska pozicionalnost gdje se kronologija i nasljeđivanje, implicitni u genitivnosti, i sami svode na skandaloznu iznevjeru obećanja budućnosti, na obećanje iterativa, u dispozitiv koji Gilles Deleuze povezuje s incestom.¹⁵ Ne čudi stoga što Derridinu prolazu u Austina (koji sam netom usporedila s prolazom R.-a u neznanku, a koji Cavell gotovo da uspoređuje s Don Giovannijem)¹⁶ Cavell supostavlja figuru Euripidova Hipolita.

Hipolit, kaže Cavell, Austinovoj filozofiji postavlja pitanje zaborava i nasljeđivanja, i to ondje, dodala bih, gdje Austin zaboravlja kao Zweigov R., a Cavell pamti Austina kao što to kod Austina čini nepoznata žena. Austin Hipolita spominje kao instanciju zakletve jezikom, ali ne i srcem: citira ga na engleskom, kad kaže, "My tongue swore to, but my heart did not" (1995: 62). U tome Austinovu primjeru, dakle, Hipolit radi ono što u Austinu, kako ga čita Shoshana Felman, radi Don Juan, i sam figura gdje teorija pretpostavlja pitanja zaborava i nasljeđivanja. Taj Hipolit, međutim,

¹³ Ako Cavell Austinovu teoriju zahvaća kao platformu za kritičku teoriju tragedije, bilo bi interesantno vidjeti kako Cavellova analiza melodrame (i njezine potrage za srećom, njezine Amerike) korespondira s analizama tragedije Jean-Pierrea Vernanta, posebno ima li se u vidu da Vernant tragediju opisuje kao žanr formativan za polis, dakle kao žanr eminentno političan.

¹⁴ "Nije slučajno", naravno, implicira ovdje sretni stjecaj – možda upravo ono mjesto u jeziku analize koje promašuje, i mora promašiti, nesretni stjecaj melankolije i melodrame.

¹⁵ Usp. Deleuze 1993: 108 i dalje. Kad već govorim o onome što je u filozofiji politično, svakako je simpotomatično što Deleuze ovdje incest opisuje ujedno kao pretpostavku revolucionarnoga, te što upravo na tome mjestu povezuje politički projekt Amerike s političkim projektom Oktobarske revolucije, osvojenim oko Marxa. Usp. 1993: 113.

¹⁶ U predgovoru *ponovljenom* izdanju *Skandala tijela u govoru* (*The Scandal of the Speaking Body*) Shoshane Felman Cavell otvara mogućnost da Austin nije "kao Don Juan" – fraza koju Felman opetovano rabi za Austina – već da je Don Juan Austinova nemeza, "figura za kaos koji čeka društveni poredak u zaboravu Austina" (2002: xiii). Zauzvrat, Felman otvara mogućnost da sama Cavellova filozofija zavodi kao što to čine njezini Austin i Don Juan (2002: x).

kaže Cavell, i sam je donekle zaboravljen, jer ga Austin pamti iz Platona (onako kako Platon citira Hipolita u *Gozbi*), a ne iz Euripida. Platonov Sokrat, naime, preuzima Hipolitov glas (kao sablast?) kad želi prestati govoriti, odnosno kad želi ne odgovoriti: ili, mogla bih reći, kad želi zauzeti poziciju izuzeća iz govora, doslovno is-prike, ili iz-govora. Ono što, pamteći Platona, Austin zaboravlja jest da Euripidov Hipolit govori o zakletvi jezikom a ne srcem u težnji da kaže da ga i unatoč tome njegove riječi vezuju, da je njima prepušten, da se njegova tragedija (njegov identitet, dakle) i sastoji u tome da se tim riječima ne može ne prepustiti.¹⁶ Fundacijska trauma Austinove filozofije, drugim riječima, jest zaborav porijekla Hipolitove zakletve u Euripidu, u tragediji. Tome bih zauzvrat dodala (i to opet ondje gdje sâm “zauzvrat” implicira skandal kronologije i nasljeđivanja), da su trauma ili skandal Austinove filozofije sumjerljivi fundacijskoj traumi ili skandalu priče o Hipolitu. Sama figura Hipolita, naime, svodi se na porijeklo kao skandal, ili možda na zaborav porijekla, u procijepu između Fedrine/ pomajčine nevjere (iznevjerena bračnog obećanja) i Tezejeve/ očeve nevjeric. Pri čemu, a prisjetim li se Deleuzea, nije neinteresantno što se to porijeklo kao skandal, ili pak zaborav porijekla, u slučaju Hipolita realizira kao prijetnja incestom.

Pamteći Euripidova Hipolita kao rodno mjesto Austina, ondje gdje ga je zaboravio sam Austin, i to Austin kao figura Cavellova filozofskog rođenja, Cavell zauzima mjesto Zweigove neznanke. Kako samo to pamćenje ne prestaje remetiti genitivni odnos između filozofije i jezika, to se sam Cavell, kao filozof, ne prestaje sjećati i radati, dok se možda posve ne svede na iterativ te iznevjere budućnosti, odnosno na melankoliju. Riječi kojima završava svoj *passage* prema Derridi i Austinu gotovo sablasno zazivaju glas Zweigove nepoznate žene: “Recimo tada da cijena što smo jednom govorili, ili komentirali, što smo nešto uzeli kao izuzetno (vrijedno pažnje, tebi na znanje, truda vrijedno), jest govor zauvijek, ulazak u onkraj isprike, preuzimanje odgovornosti za govor dalje, beskrajnu odgovornost otvorenosti odgovoru, odgovorivosti, da bismo uopće postali shvatljivi, razgovjetni. Tek u toj prepuštenosti vlastitim riječima, kao nemogućim epitafima što najavljuju opraštanje u smrti, znam svoj glas, prepoznajem svoje riječi (nerazličite od tvojih) kao svoje” (1995: 65).

¹⁶ Cavell ovdje, mogla bih reći, anticipira potencijalnost zauzvrat unutar Felmanina Don Juana, i unutar Austina kao omiljene figure dekonstrukcije: Austina kakvoga opisuje Judith Butler, kad kaže da “Felman ne uzima Austina kao suvereni subjekt, upravo zato što ga drži za riječ” (2002: 121).

Nezaborav filma

Ta prepuštenost vlastitim riječima, kao nemogućim epitafima u najavi oproštaja u smrti, Cavella i opet vraća poziciji Zweigove neznanke: poziciji koja Austina progoni možda kao daleka glazba.¹⁷ Zweigova neznanka i njezin nezaborav R.-a zauzvrat anticipiraju samo kretanje Cavellova nezaborava, ondje gdje prepuštenost riječima, i opet kao *sinthome*, probija u fascinaciju pokretnom slikom. Kad govori o tome kako pamti R.-a, naime, neznanka ga opetovano opisuje kao pokretnu sliku i kao figuru obuhvatnoga, neodoljivog pogleda. Drugim riječima, neznanka je u svojoj priči prije svega gledateljica, a njezina reakcija na R.-a odgovara reakciji gledateljice koja se zaljubljuje u umjetnost pokretnih slika. Ta fascinacija odgovara Cavellovoj fascinaciji filmskom melodramom (nepoznate žene), ondje gdje se upravo u filmu rađa filozofija, i opet onako kako se u R.-u rađa nepoznata žena. "Stvaranje filma", kaže Cavell, da ponovim, bilo je "kao mišljeno za filozofiju – mišljeno da preusmjeri sve što je filozofija rekla o stvarnosti i njezinu prikazu, o umjetnosti i imitaciji, o veličini i konvencionalnosti, o sudu i užitku, o skepticizmu i transcenciji, o jeziku i i izrazu" (1996: vii, xii). A ako film preusmjerava sve što je filozofija rekla (o stvarnosti i njezinu prikazu), tada je film tehnologija filozofije, sama hōra iz koje se filozofija proizvodi.

Tako u Ophülsovu filmu *die Unbekannte* iskrsava i opet kao fantom prošlosti koji, kao figura dekonstrukcije fokalizacije, ovdje zadaje sablasni prezent tehnologije pokretnih slika kao hōru iz koje se proizvode sablasti, perfekti, prezenti i futuri.

Govorim to ne samo zato što melodrama, kao žanr, pretpostavlja rad sablasti u paradoksalnom djelokrugu gdje sablasti, kao narativne figure, *rade* samo u onoj mjeri u kojoj *paraliziraju* proradu prošlosti, odnosno, utoliko što paraliziraju prošlost u čin prorade. Štoviše, gotovo bih mogla reći da melodrama *radi* samo uvjetno, u odnosu koji uspostavlja prema melankoliji, kao narativni pomak u odnosu na sistemsku narativnu paralizu melankolika, odnosno melankolične žene, ako već govorim o melodrami i melankoliji kod Cavella.

Kao figura koju film stalno iznova hvata (ili uzima), ona je u *Spornim suzama* simptom onoga što film ne može shvatiti i zauzeti; ona je utoliko sablast samome filmu i samoga filma – kao neproradiva slika koja filmu radi ono što film, kao tehnologija pokretnih slika, radi primjerice filozofiji. Sviđa mi se pri-

¹⁷ Cavell tu poziciju daje naslutiti kad Austinovu perlokuciju opisuje kao oblik magije, ugoden za "nečuvenu i neodoljivu glazbu" (2002: xix)

¹⁸ Svakako je simptomatično što i taj citat iz Deleuzea uzimam iz njegova eseja o mazohizmu, što zauzvrat traži komparativnu analizu mazohizma i melankolije, prije svega mazohizma i melankolije u Freudu (još jedno pismo koje ne mogu zaboraviti). Naravno, takva analiza nužno je i platforma i za kritičko čitanje samoga Deleuzea, posebno ondje gdje se i njegova filozofija formira oko interesa za film i psihoanalizu. Za početak: interesantno mi je kako Cavellova fascinacija filmskom melodramom otvara mjesto za reviziju Deleuzeova argumenta o filozofskim implikacijama različitih vrsta zamuckivanja.

tom što mojoj retorici ovdje radi uzetost o kojoj govorim: da film Cavellovu ženu uspije uzeti, da žena u filmu bude uzeta, ta bi paralizirana sablast markirala potencijal za uzetost same tehnologije koja pretpostavlja proizvodnju sablasti i pokreta. Stalnim uzimanjem te žene, međutim, film – ovdje melodrama – zamuckuje kao manjinska književnost u opisu Gillesa Deleuzea: to je ponavljanje, grananje, devijacija, tremor ne više psihološki, već lingvistički, u kojemu jezik seže prema svojoj granici (1993: 73).¹⁸

Simptom toga uzimanja stanovita je uzetost imena Cavellove knjige, u kojoj se film uzima kao predmet filozofske analize, pa makar taj predmet bio film kao proteza, odnosno tehnologija same filozofije. “Contesting” u *Contesting Tears* istodobno je i pridjev i glagolski oblik osporavanja, pa njegove suze istodobno spore i bivaju sporene; drugim riječima, suze usporavaju proces sporenja. Njihova je tehnologija utoliko tehnologija aliteracije (tehnologije, uostalom, u podlozi njihove jezične proizvodnje u “contesting tears”), odnosno zamuckivanja koje u-sporava analitičke procese većinskih režima kakvi su filozofija ili neosporna književnost. I opet istodobno, upravo je to učinak suza u filmskoj melodrami: neznanka suze luči i polučuje, kod gledatelja, odnosno gledateljice – neznanka u filmu prestaje biti vidljiva u času kad sama više ne može jasno vidjeti, premda je upravo trenutak plača onaj njezin trenutak koji film teži zauzeti, kao trenutak vlastite samospoznaje.

Žena je u Cavellovoj filozofiji utoliko uvijek ujedno i figura melankolije kao fundacijske traume filma i psihoanalize; odnosno, žena je u Cavellovoj filozofiji figura melankolije kao fundacijske traume filma i psihoanalize u onoj mjeri u kojoj su diskurs filma i psihoanalize simptomi melankolije u jeziku filozofije.

Narativni rad melodrame, kao kakva malena sablast, iskrsava utoliko u mom vlastitom govoru, kad na početku *kažem* da bih *gotovo mogla reći*; pritom mi je možda manje važna sablasna potencijalnost iskaza koji bi mogao reći, koliko činjenica da ta potencijalnost, još sablasnije nego u konjunktivu, iskrsava u prilogu “gotovo”, koji je uvijek ujedno i marker finalnosti. Moj glas utoliko se nužno prepušta toj poziciji, i želi joj se prepustiti. Ne zato, ili ne samo zato, što sam ovdje gledateljica hollywoodske melodrame i čitateljica Zweiga i Cavella, pa u svome glasu, dok *ovo* pišem, ne mogu strukturno ne ponoviti to mucanje, tu konceptualnu aliteraciju, koja mi se sviđa.

Ni zato, ili ne samo zato, što gledam i govorim i kao žena, pa utoliko nužno trasiram nekakav odnos prema konceptu žene kako ona radi unutar Cavellova viđenja filma, filozofije i psihoanalize, upravo kao odnos usporavanja – pa se cijela moja pozicija, ako to poželim, može svesti na aliteraciju, koja mi se sviđa, na konceptualni prostor nezauzet između “ne zato” i “ne samo zato”. Čime nužno (zato što to *želim*) odgovaram na sistemsko pitanje psihoanalize, i to ondje gdje se psihoanaliza otvara kao potencijalnost filozofije: *što žena želi?* Parafraziram li odgovor koji na to pitanje daje Cavell, kad govori o figuri vlastite majke, i to kao o figuri melankolije,¹⁹ rekla bih da žena želi “što” – **da želi poziciju koja stalno iznova premješta pitanje identiteta u pitanje tehnologije.**

Time bih zatvorila ovu glosu što je i sama tek malena sablast opsežnije studije o Cavellu, kao teksta u nastajanju – možda *sinthome* njegova poniranja u tehnologiju. Možda je dobro da zasad ostane glosa, kao podsjetnik na opasnost od neusporavanja, kao platforma za emersonski perfekcionizam onkraj perfekta i perfekcije, kao podsjetnik da za aroganciju finalnosti nemam i možda ne smijem imati vremena.

¹⁹ Posebno 1996: 221-222.

CITIRANA LITERATURA:

- Benjamin, Walter (1977). *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2002). "Afterword". *The Scandal of the Speaking Body*. Stanford: Stanford University Press. 113-123.
- Cavell, Stanley. (1995). *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Cambridge (Mass.) i Oxford: Blackwell.
- Cavell, Stanley (1996). *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago i London: The University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley (1999). "Benjamin and Wittgenstein: Signals and Affinities". *Critical Inquiry*. 25. 235-246.
- Cavell, Stanley (2002). "Foreword". *The Scandal of the Speaking Body*. Stanford: Stanford University Press. xi-xxi.
- Cavell, Stanley (2006). "Excerpts from Memory". *Critical Inquiry*. 32. 4. 767-811.
- Deleuze, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- Felman, Shoshana (2002). *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford: Stanford University Press.
- Jukić, Tatjana (2006). "Živa smrt u Iliriji: Shakespeareov Slobodan Novak". *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VIII. Hrvatska književnost prema europskim /emisija i recepcija/ 1940-1970*. (ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić). Split: Književni krug. 86-95.
- Miller, J. Hillis (2004). "The History of 0". *Journal for Cultural Research*. 8. 2. 123-139.
- Zweig, Stefan (1970). *Meisternovellen*. Frankfurt am Mein: S. Fischer Verlag.
- Zweig, Stefan (2002). *Pismo nepoznate žene* (prev. Vlatko Šarić). Zagreb: Meandar.

Milija Gluhović

Melanholični gubitak u *Krajoliku* Harolda Pintera

Pinterove drame *Krajolik* (*Landscape*, 1967) i *Ćutnja* (*Silence*, 1968) označavaju početak piščevog dugog i plodnog bavljenja temom sjećanja. U ovim dvjema dramama, kao i kasnije u *Starijim vremenima* (*Old Times*, 1971), *Ničijoj zemlji* (*No Man's Land*, 1975), *Drugim mjestima* (*Other Places*, 1982), *Mjesečini* (*Moonlight*, 1993) i *Pepeo pepelu* (*Ashes to Ashes*, 1996), Pinter pronalazi niz dramaturških sredstava da uobličí sjećanje. U *Krajoliku*, dramska radnja zasnovana na događajima i smjeni scenskih slika je ukinuta u korist mentalnih krajolika i govornih slika sličnih onima u Beketovom dramskom opusu. Po mišljenju Pinterovog biografa Majkla Bilingtona, "*Krajolik* je jedna od Pinterovih najboljih i istovremeno najličnijih drama" (1996, 201).¹ Imajući u vidu okolnosti iz Pinterovog privatnog života, naročito to da se u vrijeme pisanja ove drame Pinter već bio otuđio od svoje tadašnje supruge Vivijen Merčant, Bilington vidi u *Krajoliku* "komad koji je mogao da napiše samo neko ko je spoznao krivicu, očaj, prekid komunikacije i paradoksalno sjećanje na stara vremena, što je sve sastavni dio braka u raspadu" (201). Po njegovom mišljenju, *Krajolik* odslikava "kitsovsko osjećanje životnog bola i melanholije" (202).² Ovaj esej se takođe bavi Pinterovim uobličavanjem sjećanja kroz idiome žalosti i melanholije.

I vizuelno i tekstualno, komad ukazuje na neku vrstu raspjeda. Na sceni vidimo "čovjeka u ranim pedesetim" i "ženu u kasnim četrdesetim" koji sjede na dvije suprotne strane "dugog kuhinjskog stola" (175). Prekid u njihovoj komunikaciji se takođe odslikava i u njihovim monolozima. Tokom cijelog komada, Bet se opsesivno s puno melanholije sjeća ljubavnika i plaže na kojoj su nekada davno vodili ljubav. Odbačen, primoran da bude svjedok njene tuge koju nije u stanju ni malo da umanjí, Daf predstavlja svijet kome je Bet zauvijek okrenula leđa. Daf pokušava, sve uzbuđenije, da privuče njenu pažnju. On joj priča o tome kako je vodio psa u šetnju, išao u pab, te kako ju je, tokom jednog njegovog putovanja na sjever sa Sajksom, njihovim bivšim poslodavcem, prevario.



¹ Svi prevodi s engleskog su moji, sem ako nije drugačije naznačeno.

² Bilington pravi referencu na Džona Kitsa (John Keats, 1795 – 1821), jednog od najslavnijih pjesnika engleskog romantizma. Kitsove pjesme kao što su "Oda Slavuju", "Oda grčkoj urni", i "Oda jeseni" se ubrajaju među najpoznatija poetska djela na engleskom jeziku. Takođe je autor pjesme "Oda melanholiji" (1819).

³ U skorašnje vrijeme nekoliko teoretičara koji pišu u okviru evropske tradicije savremene kritičke misli su se iznova posvetili pažnju problemu konstitucije ljudskog subjekta (Kristeva 1989, 1995; Butler 1990, 1997; Oliver 1998; Laplanche 1987; Eliot 2004). Ključno kod svih ovih teorija subjekta je zaokret od edipovski orijentisanih perspektiva ka preedipovskim perspektivama, od lingvistički zasnovane teorije inspirisane lakanovskim pristupima do postlakanovske teorije preverbalne, imaginarne signifikacije. Često polazeći od Frojdovog klasičnog eseja, "Žalost i melanholija" (1917), ove teorije se tipično bave granicama ega i procesima identifikacije koji strukturiraju ekonomiju ega. Sem toga, ova preispitivanja su iznova postavila pitanja o ljudskoj kreativnosti, pitanje reprezentacije i fantazije i pitanje imaginarne konstitucije socio-simboličkog svijeta. Za tradicionalnije intelektualne historijske pregleda koji se prvenstveno bave pitanjem melanholije, pogledaj: Babb (1951); Jackson (1986); Klibansky, Panofsky, and Saxl (1964). Za odličnu diskusiju o sličnostima i razlikama između melanholičnih stanja iz davnih era i današnje depresije, pogledaj Radden (2003). Za rodovsku razliku između melanholije i depresije pogledaj Radden (1987) i Schiesari (1992).

Na osnovu pojedinih detalja iz njihovih monologa i slika koje prizivaju, a koje se samo povremeno poklapaju, da se zaključiti da je Bet radila kao kućna pomoćnica, a Daf kao šofer i čovjek za sve bivšeg vlasnika kuće Sajksa, te da je sada kuća u njihovom vlasništvu. Nekada davno, Bet je možda studirala slikarstvo i željela da bude umjetnica. Razlog zbog kojeg su se otuđili jedno od drugog i zbog kojeg se Bet povukla i zatvorila u sebe ni u jednom momentu ne poprima jasne obrise u drami. Rascjep između njih se obično objašnjava Dafovom prevarom iz prošlosti nakon koje je čak pokušao da je siluje (ili je pomišljao na to). Bilington, na primjer, vidi Bet kao "ženu koja se proračunato, čak i osvetnički, povukla u svoj svijet" (1996, 200). Drugi kritičari izvode zaključak da je "smrt njezinog gospodina Sajksa" uzrok njenog povlačenja iz svakodnevnice (Pikop 1997, 103). Mnogi Pinterovi kritičari su usmjerili pažnju na ljubavnika, videći u njemu ključ za Betinu enigm. Prepaseri Krejmer pretpostavlja da je Bet takođe imala aferu s nekim čovjekom, ali da to nije bio ni Daf ni Sajks, i da joj nakon završetka te afere više ništa nije bilo važno (2002, 72). Martin Eslin smatra da bi ljubavnik mogao ustvari biti Daf dok je još bio mlad, vidjevši u komadu "tragičnu prolaznost vremena" (2000, 162). Drugi kritičari kao mogućeg kandidata vide njihovog bivšeg poslodavca Sajksa. Konačno, Brus Sanford, po čijem mišljenju se *Krajolik* "odvija u potpunosti u sjenovitom krajoliku između snivanja i sjećanja, mašte i svijesti," smatra da ljubavnik nije nikad nigdje ni postojao sem u Betinom unutrašnjem svijetu, u njenim sanjarenjima" (1985, 210).

Moje mišljenje odstupa od ovih uvriježenih mišljenja. Osnovni cilj ovog eseja je da ukaže da u srcu ove drame leži problem gubitka subjekta koji pati. To činim iz snažnog ubjeđenja da iako Bet uvijek evocira uspomene na suncem obasjane predjele i priča o radosnim trenutcima koje je doživjela s ljubavnikom na plaži, njena sjećanja jednako evociraju potpuno drugačiji splet emocija: bol, patnju i tugu. Analizom nekoliko scena komada vidjećemo da su ove emocije sistemski prouzrokovane podsjećanjem na bolan i nepovratan gubitak. Gubitak čega? Šta je to Bet izgubila? U neku ruku, moja pretpostavka je da se tema gubitka u *Krajoliku* da najbolje sagledati ako je analiziramo u kontekstu savremenih teorija melanholije, koje su zadnjih godina ostavile dubokog traga na diskurs o sjećanju u oblasti društvenih nauka.³ Ovdje ću usmjeriti pažnju naročito na psihoanalitičke uvide Julije Kristeve o ulozi melanholije

kao preduslovu za formiranje ljudskog subjektiviteta. U *Crnom suncu*, Kristeva otkriva da obilježja neke daleke prošlosti – odvojenost od te prošlosti koja nije poprimila svoj konačni oblik kao i beskrajn niz oblika vezivanja za tu prošlost – mogu da se iskažu u okolnostima kada ljudski subjekt gravitira ka svojim granicama, to jest, pod uslovima kad je izložen drugosti, ljubavi, gubitku, bolu i smrti. Sljedeći Kristevu, ja vidim Betinu melanholiju kao tipičnu za životnu situaciju modernog narcisa, subjekta uhvaćenog u koštac sa arhajskim materinskim autoritetom, lišenog nagona i afekata te, stoga odsječenog od simboličkog i društvenog života. Smatram da iako je Betina melanholija mogla biti izazvana smrću Sajksa ili dubokim razočaranjem u Dafa, njena melanholija se ne da u potpunosti objasniti tim gubicima. Njena melanholija proističe iz mnogo dubljih razloga i ukazuje na socio-kulturne uzroke. S te strane, moje čitanje Pinterovog *Krajolika* se razlikuje od onih koji prevladavaju u Pinterovoj kritici, a koja smatraju da komad “nema nikakve šire društvene, političke, niti čak psihološke implikacije” (Pikok 1997, 103). Naprotiv, ja smatram da kao odraz jednog afektivnog svijeta, Pinterov *Krajolik* svjedoči o savremenom izolovanosti duše i dilemama i slojevitosti ljudskog subjektiviteta u savremenom dobu.

U *Crnom suncu*, Kristeva se ponovo dotiče i preispituje klasične psihoanalitičke teorije melanholije (od Nikolasa Abrahama, Frojda i Melani Klajn) koje predstavljaju melanholiju kao nesposobnost da se prihvati neki gubitak. Teoretski Kristeva vidi melanholiju kao narcističko strukturisanje subjekta koje se dešava prije nego što se neki objekt zavoli i prije frustracije libida uzrokovane gubitkom voljenog objekta.

Daleko od toga da bude skriveni napad na drugog koji je zamišljen kao nesrećan jer je frustriran, tuga bi bila znak primitivnog ja koje je ranjeno, nepotpuno, prazno. Takav pojedinac se ne osjeća povrijeđeno, već pogođen glavnom manom, urođenim nedostatkom. Njegov jad ne skriva krivicu ili grešku osvete koja je snivana u tajnosti protiv ambivalentnog objekta. Njegova tuga bi prije bila najarhaičniji izraz narcističke nesimbolizovane, neimenovane rane, toliko preuranjene da neko vanjsko sredstvo (subjekt ili objekt) ne može da joj bude pripisano. (1994, 20)

“Deprimirani depresivac,” zaključuje Kristeva, “ne tuguje za Objektom već za Stvari” (1994, 20). Ova njena misao proizilazi iz njenog ranijeg uvida u prvobitni gubitak majke. U

⁴ U *Crnom suncu* Kristeva skreće pažnju na a zatim odbacuje na stranu razliku između kliničke melanholije (oblika psihoze), i depresije (oblika neuroze). Po njenom mišljenju: "Ako se prolazna tuga ili žalost, s jedne, i melanholičko mrtvilo, s druge strane, razlikuju klinički i nozološki, oni se ipak podupiru netolerantnošću prema gubitku objekta i gubitkom označenog kako bi se potvrdio kompenzacioni izlaz ka stanjima zgrčenosti u koja se subjekt sklanja do neaktivnosti, do simuliranja smrti ili do same smrti" (1994, 17).

Crnom suncu se, dakle, Kristeva prvenstveno bavi pitanjem šta se desi primitivnom *ja* nakon iskonskog i nepotpunog razdvajanja od majke: sjenkom koju je, na krhko *ja*, bacio taj iskonski gubitak. Depresivna osoba nije ni zatvorenik ni čuvar izgubljenog objekta, već zatvorenik i čuvar afekta koje nosi trag davnijeg gubitka. To znači da se ta nesposobnost da se prihvati gubitak, koja stoji iza narcističke depresije, ne da objasniti postojećim simboličkim vezama. Preciznije govoreći, nesposobnost da se prihvati gubitak ukazuje na nesrazmjer između posljedica uzrokovanih iskonskim gubitkom i simboličke artikulacije tog gubitka.⁴ Nijedan postojeći diskurs ne artikulira "to." Ni Kristeva ne kaže da postoje riječi koje mogu da opišu prvobitni gubitak. "Tako zovemo stvarnost koja je neprijateljska značenju" (1994, 20-21). Međutim, smatra Kristeva, metafore, kao što je Nervalovo "crno sunce", mogu da dočaraju iskonski gubitak. Za sada, samo pretpostavimo da u *Krajojliku* Pinter takođe pronalazi metaforu za tu narcističku ranu koja se opire imenu koju je dijagnostikovala Kristeva. Kada se Bet prisjeti "osnovnih principa crtanja" ona takođe nagovještava dio istine o prirodi njenog povlačenja u tišinu i melanholičnu otupljenost od koje pati:

BET

Nikad nisam zaboravila, u crtanju, osnovne principe svjetla i sjenke. Predmeti koji zaustavljaju svjetlost bacaju sjenke. Sjenka je nedostatak svjetlosti. Oblik predmeta određuje oblik sjenke. Ali ne uvijek. Ne uvijek direktno. Ponekad samo indirektno utiče na nju. Ponekad nije moguće pronaći uzrok sjenke.

Pauza.

Ali sam uvijek imala na umu osnovne principe crtanja.

Pauza.

Tako da nikad nisam izgubila svoj put. Ili svoje srce.

Pauza. (Pinter 1978, 195-196)

Mnogi Pinterovi kritičari čitaju ovaj pasus kao metaforu za relativnost ljudskog subjektiviteta i sjećanja. Kit Pikk, na primjer, piše: "Sjećanje nije objektivno ni kad je u pitanju izbor događaja niti kad je u pitanju njihovo precizno

predstavljanje. (...) Sjećanja su sjenke, koje mogu direktno ili indirektno da odražavaju prošlost ali čije je izvorište ponekad nemoguće odrediti sa bilo kakvom sigurnošću" (1997, 102-3). Po Marku Betiju, "Objekti koji su uzrok ovih sjećanja su događaji, ljudi i emocionalna stanja. Ovdje, određena sjećanja poprimaju oblik sjenki; ona su bezoblična, nepostojana, i neopipljiva. Na ovaj način Pinter daje oblik svojoj ličnoj fasciniranosti sjećanjem kao funkciji emotivne svijesti koja nezaustavljivo okupira i određuje sadašnji trenutak" (201, 48). Reći ću nešto više o Betinoj opsesiji malo kasnije. Za sada, htio bih da predložim da ovaj pasus iz *Krajolika* podcrtava osjećanje gubitka koje preovladava u svim njenim sjećanjima, nešto s čim nije u stanju da se pomiri ili da prevaziđe. Dakle, on ukazuje na neki nenadoknadi gubitak koji ipak iza sebe ostavlja enigmatičan trag. Nekada, negdje, nešto je izgubljeno, ali se to ne da pretočiti u riječi; nikakvo sjećanje ga ne može prizvati. Da bi ustanovili kakav je to gubitak u pitanju u *Krajoliku*, i dalje će nam biti potrebna pomoć Kristeve.

Kristeva je saglasna s Melani Klajn da depresija igra ključnu ulogu kod pre-edipovskog razdvajanja kao preduslova za razvoj sposobnosti označavanja. Ona smatra da "se jezik pokreće nijekanjem (*Verneinung*) gubitka, istovremeno kad je depresija prouzrokovana žalošću. 'Izgubio sam neophodan predmet, koji je slučajno, u krajnjoj instanci, moja majka,' izgleda da bi reklo biće koje govori. 'Ma ne, ja je otkrivam u znakovima, ili radije, pošto prihvatam da je izgubim, ja je nisam izgubio (evo nijekanja), ja je mogu povratiti u jeziku'" (1994, 59). Sljedeći Frojdove uvide u njegovom eseju o "negaciji" (1925), Kristeva nas podsjeća da se izgubljena prošlost – ono što je kod Frojda potisnuto u podsvijest – manifestuje u svijetu simbola u vidu neprihvatanja ("ja ju nisam izgubio"). Međutim gubitak se istovremeno i prihvata u smislu da ljudski subjekt prihvata određeni niz znakova ("ja ju mogu povratiti u jeziku"). Kristeva tvrdi da "deprimirani niječe nijekanje, on ga poništava, odlaze ga i nostalgично razmišlja o stvarnom objektu (Stvar) svog gubitka" (1994, 59). Osiromašenost jezičke aktivnosti koja definiše depresiju – praznine, ćutnja, i nesposobnost da se dovrše rečenice u razgovoru – ukazuju na sferu semiotskih tragova koji ostaju neoznačeni. Po mišljenju Kristeve, odsutnost znakova koji bi ukazali na gubitak ima za učinak to da depresivna osoba postaje zarobljenik afekta, bolne unutrašnjosti koja nema

smisla. Zbog nesposobnosti narcistički depresivne ličnosti da prihvati bilo kakvu zamjenu kroz neku vrstu predstavljanja, Kristeva smatra da manifestacije ove vrste melanholije/depresije u govoru i književnom stvaralaštvu nisu ni katarzične ni terapijske:

Iz tog proističe da traumatične uspomene (gubitak dragog roditelja u djetinjstvu, takva ali svježija rana) nisu prisutne već su neprestano oživljavane, pošto *poricanje nijekanja* sprečava rad potiskivanja, ili bar njegov reprezentativni dio. Na taj način ovo podsjećanje, ovo predstavljanje potisnutog završava u simboličkoj *razradi* gubitka jer su znakovi nesposobni da uhvate prvobitne intrapsihičke zapise gubitka i njegovog likvidiranja samo razradom: naprotiv, pošto su nemoćni, oni ispituju. (1994, 63)

Bet takođe nije u stanju da izrazi taj prvobitni gubitak i prateći afekt kroz neku vrstu supstitucije, što ne utiče na potiskivanje uspomena vezanih za neki skorašnji gubitak, naprotiv, ona neprestano evocira te uspomene, ali i dalje ne može da imenuje izvor prvobitnog gubitka.

Sjećanje u *Krajoliku* je opsesivno, i istovremeno potčinjeno snažnoj moći volje koja hoće da potisne neka sjećanja. Drama počinje scenom u kojoj Bet zuri ispred sebe, čineći svjestan napor da se prisjeti srećnih trenutaka iz prošlosti:

Željela bih da stojim pored mora.

Tu je.

Pauza.

Stajala sam pored njega. Mnogo puta. Nekada mi je to nešto značilo. Činila sam to.

Pauza.

Stajaću na morskoj obali. Na obali. Pa... bilo je svježije. (177)

Dinamika sjećanja je ovdje slična prustovskom voljnom prisjećanju. Bet u jednom momentu poželi da se nađe uz more, ona ga zatim prizove ("Tu je."), i zatim se prebacuje u prošlost koju bi da još jednom proživi. Međutim, dok ona opsesivno premotava traku sjećanja, sjećanje postepeno počinje da liči na nenamjerno naviranje traumatičnog sjećanja, koje, kako to tvrdi Keti Karut, "opsjeda" žrtvu gubitka (1995).

Puno svijeta...

Pauza.

Ljudi hodaju tako lagano. Muškarci. Muškarci hodaju.

Pauza.

Prošetala sam se od pješčanog grebena do obale. Moj dragi je ležao na pješčanom grebenu. Prevrnuo se na leđa dok sam stajala. Njegovi očni kapci. Pupak. Drijemao je. Tako krasno.

Pauza.

Da li želiš bebu? Upitala sam ga. Djecu? Bebe? Našu djecu? Bilo bi to lijepo? (177)

Drijemaš baš krasno rekoh mu. Ali ovoga puta nisam bila luda. Legla sam bešumno pored njega. (181-2)

Svukla sam kupaći kostim i obukla bade-mantil. Ispod njega sam bila naga. Na plaži nije bilo žive duše. Sem jednog starijeg muškarca, daleko na nasipu. Legla sam pored njega i šapnula. Da li želiš bebu? Dijete? Naše? Bilo bi to lijepo. (187)

Kritičari Pinterovog djela čitaju ove pasuse samo kroz pozitivnu prizmu. Videći u njima Bet koja priziva sjećanja na bivšeg (ili izmaštanog) ljubavnika, nježnijeg od Dafa, s kojim je nekada doživjela trenutke sreće. Međutim, emocionalni naboj sjećanja koja ovdje izbijaju na površinu govori nešto drugo; probuđena sjećanja ovdje redovno oživljavaju trenutke iz prošlosti koji su nepovratno izgubljeni. Potpuno zanesena, Bet se bolno prisjeća tih trenutaka. Sjećanja naviru noseći svježinu prohujalih trenutaka, probijajući se kroz naslage opskurnosti, potisnutih emocija i navika, koje voljno sjećanje nije bilo u stanju da probije. Prisutnost ove moćne i neželjene stihije međutim ne služi da je izbavi iz trenutne paralize i ponese u neku svjetliju budućnost. Spontano sjećanje ovdje na djelu nije ljekovito ili dinamično niti ima onu svrhu koju nam se čini da ima u *Uliksu* i *Dablincima* Džejmisa Džojisa, ili *Ka svjetioniku* Virdžinije Vulf, vodeći književne likove ka nekom raspletu na nivou naracije. Ono ne otvara za Bet nove vidike niti stvara u njoj želju za promjenom i nečem novom. Bet se u mislima pot-

⁵ Moja perspektiva na Prustovo *mémoire involontaire* je u skladu s uvidima Ričarda Terdimana, koji tumači *U potrazi za izgubljenim vremenom* u kontekstu "čitavog vijeka duge preokupacije s malignošću mnemoničkog [the malignancy of the mnemonic]" (1993, 239).

Nasuprot Prustovog slavljenja ove vrste iskustva, Terdiman tvrdi: "Nevoljno prisjećanje priziva patnju, jad, i razočarenje – čak šta više, nevoljno prisjećanje je njihov proizvod, oni ga određuju" (239).

puno vratila u prošlost, gdje se vrti u nekom svom začaranom krugu, koji onemogućava bilo kakvo kreativno prožimanje njenog bića i životnog toka. Stoga mi se čini da je mnemotehnika na djelu u *Krajoliku* bliža prustovskom nenamjernom sjećanju, s tim što ona ovdje nema one iscjeliteljske sposobnosti koje joj je Prust slavno pripisivao.⁵

Centralna scena sa Bet i njenim ljubavnikom na plaži, kojoj se ona u mislima opsesivno vraća, ne evocira samo izgublenu ljubav već i njenu silnu želju da ima djecu. Djeca, bilo izgubljena, otuđena od roditelja, ili mrtva, su moćan motiv u Pinterovim dramskim djelima kao i u njegovim filmskim adaptacijama. U *Izdaji (Betrayal, 1978)*, na primjer, Ema se sjeća kako je u toku neke zabave u jednom trenutku Džeri podigao njenu kćerku Šarlotu, bacio je u zrak i zatim je uhvatio. Ovo sjećanje, koje evocira jedan radosni trenutak, nevinu i srećnu prošlost, koja je sad izgubljena, te se stoga još intenzivnije priziva, se pojavljuje nekoliko puta u komadu progoneći njegove likove. Bol izazvana gubitkom djeteta je u srcu *Mjesečine* i *Pepela pepelu*. Glavnom liku *Mjesečine* umrla kćerka dolazi u san, dok u *Pepele pepelu* Rebeka tuguje za bebom koju je izgubila ili možda čak nikad nije ni imala. U *Krajoliku*, u prvoj i trećoj sceni retrospekcije koje uključuju i ljubavnika, Bet ga pita da li želi djecu a on ništa ne odgovara. U sceni retrospekcije između ove dvije scene, Bet čuti dok mu prilazi ("Ali ovog puta nisam bila luda. Legla sam tiho pored njega.") Čak i ako je njena želja da ima djecu nekada bila izvor sukoba između njih dvoje, sjećanje na taj sukob je prognano iz njene svijesti; od njega nam je ostao samo nagovještaj. Iz nekog razloga, ova Betina želja je ostala neispunjena. Osjećanje nekog indirektnog gubitka postaje jače kada kroz sjećanje Bet evocira smjenu godišnjih doba i ljeto pređe u jesen, i mi je vidimo kako jednog ranog jesenjeg jutra sjedi sama pored kuhinjskog prozora:

Pas je sjedio pored mene. Pomilovala sam ga. S prozora sam mogla da vidim dolinu. Vidjela sam djecu u dolini. Trčala su kroz travu. Tračala su uz brdo.

Duboka tišina. (195)

Kao što je i Beti primijetio, ovaj pasus "predstavlja povratak na ranije pitanje 'Da li želiš bebu?' koje Bet upućuje svom ljubavniku na početku komada" (2001, 50). Ja smatram da ova slika-scena evocira neku vrstu traume ili fiksacije oko koje nje-

na želja neprestano kruži. Takođe je bitno da se naglasi da je Pinter označio kraj ovog dijela scene dubokom tišinom, da bi tako vjerovatno ukazao na njen značaj za glavnu fabulu.

Ovo Betino sjećanje snažno evocira posljednje stranice *Lolite* (*Lolita*, 1955) Vladimira Nabokova, koju je Pinter pretvorio u filmski scenarij 1994. godine. Nakon što je bespovratno izgubio Lolitu, Lambert se nađe na nekom starom planinskom putu s pogledom u dolinu, kad začuje "graju djece koja su se igrala." I tada mu postaje bolno jasno da "beznadežno dirljivo u sve-mu tome nije to što u tom trenutku Lolita nije bila pored njega nego što njen glas nije bio dio te muzike" (308). I Pinter (putem pjesničke slike) i Nabokov (kroz neotjelovljeni glas) naglašavaju predmet želje koji je ili sasvim nedostupan ili bespovratno izgubljen. Međutim, u jednom od Pinterovih ranijih verzija komada, doći ćemo u kontakt s tim predmetom želje. U jednom monologu koji više ne stoji u konačnoj verziji komada, Bet se prisjeća kako se sukobila sa svojim ocem nakon što je saznala da je trudna. Ali baš kao i kod Lakana, kako ovaj predmet želje (*objet petit a*) stiže u naš vidokrug, želja iščezava ustupajući svoje mjesto anksioznosti. (U sljedećem citatu uglaste zagrađe označavaju riječi ili dijelove rečenice koje je Pinter precrtao.)

A – Otac me pozvao i rekao mi da sjednem.

Pitao me da li je to istina? Rekla sam da jeste. Pitao me čije je. Rekla sam da je to nebitno. On je rekao da jeste. Nije se drao na mene niti bilo šta slično. Pitao je čije je. Rekla sam moje. Rekao je čovjek. Ko je taj čovjek? [Rekao je da će me udariti ako mu ne odgovorim.] Kojoj religiji pripada taj čovjek? Rekla sam mu da je moje. Da tu nema nikakvog čovjeka. Tu sam samo ja. Proderao se. U to je morao biti upleten neki čovjek. Ne. [Jesi li baš toliko glupa, rekao je, ili hoćeš da svetogrđiš? Hoćeš li da te izbacim iz kuće?] Rekao mi je da mi je majka mrtva [i da je on piljar, rekla sam mu da to znam. Očigledno ne, rekao je. Ko je taj čovjek?] Rekla sam mu da me muškarci ne interesuju, rekla sam mu da me seks ne interesuje. [Nemoj da koristiš tu riječ pred ocem. Rekla sam da je nikad nisam koristila,] jedina stvar koje me interesovala je bilo crtanje [slikanje]. [Trudna si, rekao je, kako si zatrudnila?] (Pinter 2002, 48)

Ova indikacija na Betinu trudnoću nestaje sa stranica sljedećih verzija komada i njegove konačne verzije. Pinterovo estetsko uobličavanje komada s te strane podsjeća na sličan postupak koji je upotrijebio Žan Fransoa Mile u svoj slici

L'Angélu, gdje je uzrok tuge ožalošćenog para predstavljenog na slici izbrisan. Kako opaža Linda Renton, Salvador Dali, koji je opsesivno razmišljao o ovoj slici, bio je uvjeren da je "između čovjeka i žene, blizu majčinih stopala, Mile naslikao kovčeg njihovog preminulog sina. Rendgenskim snimkom načinjenim u Luvru je ustanovljeno da se između čovjeka i žene nalazi 'neka crna masa', što izgleda potvrđuje Dalijevo mišljenje" (2002, 8). Mislim da su sličnosti između estetskog oblikovanja Mileovog *L'Angélu* i Pinterovog *Krajolika* dosta očigledne.

Iako je to dosta zavodljiva pomisao, nemam namjeru da navodim ovaj detalj iz ove ranije verzije komada kao uzrok Betine drame u njegovoj konačnoj verziji. Uspostavljanje direktne veze između ovog detalja i osnovnih problema kojima se bavi *Krajolik* bi neopravdano pojednostavilo stvari. Međutim ono što je bitno za moju analizu ovdje je da je društveni okvir u kome se odvija radnja komada i u kom se Bet zatekla obilježen društvenom hijerarhijom i vladavinom muškaraca. U ranije navedenom monologu, na primjer, vidimo da je Bet zbog svoje trudnoće stavljena u podređen položaj. Bet je također žena koju je napustila njena majka ("Rekao mi je da mi je majka mrtva"), i takođe žena koja pokušava da sačuva svoju autonomiju (ili da sebi povрати svoj subjektivitet) bavljenjem umjetnošću ("crtanje je bila jedina stvar koja je interesovala"). S druge strane, konačna verzija komada stavlja u prvi plan pitanje društvenog staleža – Bet je služavka u Sajaksovoj kući – dok scena sa dominantnim ocem nalazi svoj ekvivalent u potencijalno nasilnom mužu Dafu, koji, pokušavajući da se dokaže kao muškarac (pokazujući tako i svoju isfrustriranost), ju u jednom trenutku tretira kao predmet tako što joj kaže: "Mogao sam da te uzmem ispred psa, kao muškarac, na kamenu u hodniku..." (197). Sada ćemo vidjeti da ovi društveno-ekonomski faktori, doduše realističnije naglašeni u ranijoj verziji komada, ne poništavaju nego podupiru psihoanalitičko objašnjenje o Betinoj melanholičnoj vezanosti za arhajska majku.

Podsjetimo se da u *Crnom suncu* dijagnostikujući žensku seksualnost kao depresivnu seksualnost, Kristeva primjenjuje Frojdovu teoriju melanholije na izgubljeno materinsko tijelo. Po njenom shvatanju procesa psihičkog razvoja, novorođenče mora da odbaci majčino tijelo da bi se odvojilo od njega, postalo subjekt, i moglo da ga tretira kao predmet za sebe. Da bi se to desilo, novorođenčetu je potrebna pomoć onog što Kristeva naziva imaginarnim ocem. Ukoliko nema ove treće strane da mu pruži

svoju ljubav, onda subjekt postaje depresivan i melanholičan, i nije u stanju da ožali odbačenu stvar koju nikad nije u stanju da sasvim izgubi. Po Kristevoj, imaginarni otac predstavlja neophodnu protivtežu izgubljenoj majci. Ono što Kristeva navodi kao djelovanje treće strane koja pruža ljubav, tog imaginarnog oca, bi moglo da se shvati kao neka vrsta društvene podrške, mogućnost da se stekne neka pozitivna predstava o samom sebi kao voljenom i poželjnom biću u okviru preovladavajućeg kulturnog konteksta. Nedostatak ove podrške, kao što je to slučaj kod Bet, može da izazove depresivni osjećaj praznine, nepotpunosti, i zakirutosti; u najekstremnijim slučajevima, nedostatak društvene podrške može da dovede do poravnavanja psihičkog prostora i kidanja veze između riječi i afekata što Kristeva poistovjećuje sa depresivnim stanjem. Drugačije govoreći, ja bih rekao da se Betina depresija ne da u potpunosti objasniti ni psihičkim ni društveno-socijalnim/kulturnim uzrocima.

Kroz cijeli *Krajolik*, Betin govor je usporen i protkan trenutcima ćutanja. Kao i kod slučajeva depresije koje opisuje Kristeva, njen stvarni gubitak ne nalazi svoje opredmećenje kroz jezik nego je često nagoviješten kroz ton patnje i tuge koji preovladava. Sem toga, ona je sva usredsređena na prošlost i neki događaj u njoj koji nije u stanju da prevlada. Prisutnost nostalgije u njenom govoru svjedoči koliko se udaljila od sadašnjosti i može da posluži kao još jedna oznaka nekog neprežaljenog gubitka iz prošlosti (up. Kristeva 1989, 70-7). Bet je potpuno okružena tim sjećanjima, dok povremene molbe koje joj upućuje Daf dalje ukazuju da je potpuno zaboravila na svijet oko sebe:

Trebalo bi da prošetáš sa mnom jednog dana do jezerceta, i poneseš malo hljeba. Ništa te ne sprečava u tome. (180)

Jednog dana kad se vrijeme proljepša mogla bi da izađeš vani i sjedneš u bašti. Dopalo bi ti se. Svjež vazduh. Ja sam često tamo. Dopalo se psu.

Pauza.

Zasadio sam neko cvijeće. Mislim da bi ti prijalo. Da gledaš u cvijeće. Možeš da ubereš koji cvijet ako želiš. Uneseš u kuću. Niko te ne bi vidio. Vani nema nikoga. (184)

Dafovo obraćanje Bet ("Niko te ne bi vidio. Vani nema nikoga.") je simptomatično ne samo kad je u pitanju Betino povlačenje iz vanjskog svijeta i gubitak svakog interesovanja

za ljude, nego takođe ukazuje na paranoju. Od njenog prvog sjećanja pa nadalje, njeni opisi trenutaka koje je provela s ljubavnikom na plaži imaju primjese paranoidnih vizija. Dok opisuje trenutke na plaži s ljubavnikom, s nelagodom primjećuje da ljudi gledaju u nju:

Žene se okreću, gledaju u mene.

Dvije žene su bacile pogled na mene.

Pauza.

Zašto gledate?

Zašto su gledale u mene? Na meni nema ništa čudno... (177-179)

Malo kasnije Bet će takođe da primijeti da je vidjela nekog čovjeka koji ih je posmatrao sjedeći na nasipu. S psihoanalitičke tačke gledišta, nedostatak pozitivnog doživljavanja sebe i nemogućnost ljudskog djelovanja je posljedica nedostatka ego-ideala koji bi pružio svoju ljubav (ideala kome subjekt pokušava da se prilagodi). Ako ego-ideal ili superego samo kažnjava, onda smo prepušteni paranoji ili mazohizmu (paranoji da smo pod neprestanom strogom prismotrom Zakona ili mazohizmu koji podrazumijeva da neprestano zaslužujemo da nas Zakon kažnjava). Narcistička struktura, koja služi kao potpora svakom subjektivnom identitetu, takođe ne može bez te treće strane koja pruža ljubav. Kristeva vidi u toj trećoj strani naličje zakona, ljubav koja doprinosi pozitivnom doživljavanju sebe. Bez iskrene društvene podrške, mi smo beskućnici, bez osjećanja pripadnosti. Štaviše, bez ove podrške, psihički prostor se obrušava ostavljajući subjekt sa osjećajem praznine i besmisla.

Po mišljenu Kristeve, kreativnost i interpretacija, aktivnosti koje životu daju smisao, su potpomognute procesom identifikacije s imaginarnom trećom stranom, ili samim društvenim značenjem. U *Novim duševnim bolestima*, ona naziva ovu treću stranu koja može da pruži ljubav "ugaoni[m] kamen[om] sublimatornih sposobnosti" i garantom za "sposobnosti idealizacije" (1997, 172). "Kao nulti stepen simboličnosti" ova imaginarna treća strana vodi "do pozicije subjektivnosti u smislu nekog bića za, i preko Drugog" (1997, 173). To što Kristeva dovodi u vezu umjetnost i mogućnost djelovanja, jeste stoga što ona vjeruje da kreativno estetsko djelanje – pretapanje semiotičkih

nagona putem sublimacije u svijet simbola – jeste jedan od rijetko djelotvornih načina da se prevaziđe to osjećanje iskonske otuđenosti koje nas progoni od samog začetka subjektiviteta.

Kristeva smatra da umjetničko djelanje, time što nastoji da mobilize semiotičke nagone koji sadrže u sebi blijede tragove tog gubitka, i dalje zadržava sposobnost da odslika obrise tog gubitka i prekrije ili olakša egzistencijalnu bol koja proizilazi iz njega: “Kako približiti ovo mjesto? Zbog tog se iskušava sublimacija: zbog melodija, ritmova, semantičkih polivalencija, oblik, koji rastvara i ponovo stvara znakove, nazvan poetskim, jedini je ‘sadržaj’ koji se pokazuje da bi se osigurao neizvjestan ali adekvatan uticaj na stvar” (1994, 22-23). Sublimacija dakle omogućava subjektu da pretvori unutrašnju prazninu u vanjsko obilje u naporu da ublaži gorčinu koja proizilazi iz gubitka: ljepota, kao “kraljevski put po kojem čovjek transcendira tugu prema razdvojenom biću” (1994, 124) prekriva taj ljudski nedostatak dajući čovjeku snagu da nastavi da živi uprkos činjenici da uvijek, neizbježno i neumoljivo, nosi u sebi otisak tog iskonskog gubitka kao sam uslov svog postojanja. “Imaginarna sposobnost zapadnog čovjeka,” zaključuje Kristeva, “predstavlja sposobnost da premjesti smisao na samo mjesto u kojem se izgubio u smrti i/ili u ne-smislu. Preživjelost idealizacije je jedna samo-iluzija, ništa osim sna i riječi, riječi, riječi... Ono potvrđuje sve-moć privržene subjektivnosti: one koja zna govoriti o smrti”. (1994, 128)

Mada sigurno postoje i drugi načini da se smisleno kultivise metaforika psihičkog života, i mada umjetnost posjeduje moć da artikuliše samo neke aspekte naših egzistencijalnih stremljenja, Betino naginjanje ka umjetničkom izražavanju, nagoviješteno u Pinterovoj drami, kao da stvara plodno tlo za njenu pobunu protiv društveno-ekonomskog i simboličnog poretka koji je ugnjetava. Pobuna, kako je vidi Kristeva, podrazumijeva neku vrstu uključivanja kroz predstavljanje, kroz prisvajanje jezika i značenja kako bi se oslovlili drugi. Revolt vraća tijelo puno nagona jeziku dok “‘ja’ iskazujem svoju specifičnost kroz izobličavanje neophodnih klišeja u kodovima komunikacije i neprestanu dekonstrukciju ideja/pojmova/filozofskih sistema koje sam ‘ja’ naslijedila” (2000, 19). Ovaj proces izobličavanja i dekonstrukcije jeste način na koji “ja” usvajam klišeje kulture; to je način pripadanja koji potiskuje besmisao i otuđenost od dominantnog kulturnog konteksta. Prisjetimo se da u sceni sa ocem (u radnoj verziji komada) Bet tvrdi kako je “crtanje [slikanje] jedina stvar koja [ju] interesuje.” U istoj verziji komada se nalazi i scena gdje se ona suprotstavlja Dafu tako što mu kaže:

A – Idem na krov kroz potkrovlje.

[Da sjednem na krov i nacrtam pogled odozgo.] Idem uz stepenice. Ne gledaj u mene. Nemoj da tako stojiš, i da me gledaš s podnožja stepenica. Idem gore. Ponijela sam sa sobom svesku za skice. (Pinter 2002, 48)

Scena odslikava Bet koja je nešto drugačija od one u konačnoj verziji komada. Njene umjetničke pretenzije, naglašene u ranijoj verziji komada, ukazuju na, kako to Rozi Braidoti naziva, “njenu ontološku želju, želju postojanja, nastojanje ljudskog subjekta da postoji, predispoziciju ljudskog subjekta ka postojanju” (Braidoti 2002, 22). Betine umjetničke aspiracije mogu da se protumače kao put ka samoizražavanju i egzistencijalnom samoostvarenju. U konačnoj verziji *Krajolika*, njena svijest je i dalje usredsređena na estetske principe, ali je onaj nagovještaj da bi ona jednog dana kroz umjetnost mogla i da ostvari svo bogatstvo svog egzistencijalnog potencijala nestao. Njena pobuna ovdje ustupa mjesto rezigniranosti:

BET

Eto zato je izabrao to pusto mjesto. Da bih ja mogla da crtam na miru. Ponijela sam sa sobom svesku za skice. Izvadila sam je. Izvadila sam olovku. Ali tamo nije bilo ničega što bih mogla da nacrtam. Samo plaža, more.

Pauza.

Mogla sam da nacrtam njega. Nije htio. Smijao se.

Pauza.

Smijala sam se, s njim.

Pauza.

Prvo bih sačekala da se nasmije, pa bih se nasmiješila, okrenula, on bi me dotakao po leđima, okrenuvši me, prema sebi. Moj nos . . . bi se namreškao. Nasmijala bih se s njim, malo.

Pauza.

Smijao se. U to sam sigurna. Nisam ga nacrtala.

Tišina.

Čini mi se da ovo sjećanje izražava Betin nedostatak sposobnosti da uspješno umjetnički uobliči svoja emotivna stanja. Kristeva definiše depresiju kao nedostatak sposobnost da se nagoni iskažu kroz simbole, ili nepovezanost afekata i riječi. Ako žene nisu u stanju da adekvatno sublimiraju svoje nagone u riječi ili kreativne aktivnosti jer je za to neophodna pomoć društva, onda su shodno tome i manje u stanju da protumače svoja lična iskustva i pronađu ili stvore neki smisao, što zahtijeva sublimaciju (Oliver 2002, 54). Po mom mišljenju, atrofijska Betine mašte, koju ova scena odslikava, takođe ukazuje na katastrofalnu osujećenost njenog egzistencijalnog potencijala, gubitak svakog (životnog) smisla.

Još od Platona, preko Hegela i Šilera, sve do Vajlda, Bodlera i Sartra, da navedem samo neka imena, mašta se dovodila u vezu sa egzistencijalnom slobodom. Humanističke teorije koje su se bavile mogućnostima mašte su samouvjereno govorile o sposobnosti subjekta da iznova stvori svoj svijet, da odstrani i odbaci one životne elemente koji ograničavaju njegovu egzistenciju. Pogledi Frensis Gilena su izgleda načelno saglasni s ovom tradicijom s obzirom da ona tvrdi da je "psihička ispunjenost dostupna Bet, koja je pod presijom simboličkog poretka koji joj ukida tu ispunjenost" samo u Betinom imaginarnom krajoliku. Slično Gilen, Norbert Grejner vidi Betinu regresiju (kao i regresiju nekih Pinterovih likova u *Ćutnji, Starim vremenima* i *Ničijoj zemlji*) u pozitivnom svjetlu. "Zar nemaju Pinterovi likovi koji su se zatvorili u sebe savršeno opravdan razlog što su se povukli iz svijeta oko sebe. Nema sumnje da je tu u pitanju neka regresija. Međutim to je povlačenje iz diskurzivnog svijeta koji ne samo da više nije bio u stanju da ovim likovima garantuje ikakvu sigurnost, nego je samom svojom prirodom doveo do njihovog emotivnog rasula" (1999, 330). "Čežnja za vodenim prostranstvom" dalje tvrdi Grejner, "odslikava proces raspadanja, za koji je sociološki termin gubitak identiteta neadekvatan, naročito kad se ima u vidu njegovo pežorativno značenje" (334).

Ja prihvatam stavove ova dva autora da *Krajolik* stavlja u prvi plan egzistencijalnu otuđenost ličnosti bačene u svijet koji nije sazdan po njenoj mjeri. Međutim, teško je prihvatiti strogu podvojenost imaginarnog i stvarnog svijeta koju ova dva autora nalaze u komadu. Misao da Bet posjeduje imaginativnu autonomiju (autonomiju kroz svoj svijet mašte) putem koje je u stanju da prevlada svoj društveno-kulturni položaj,

da posjeduje sposobnost da transcendiraju svijet oko sebe, je neprihvatljiva dokle god podrazumijeva da mašta fundamentalno postoji u nekom vanjskom svijetu, ili da je u stanju da prevaziđe diktate dominantnog društveno-simboličkog uređenja. Dokle god se akcent stavlja na izbjegavanje – neophodnost pružanja otpora kulturnom i društveno-simboličkom procesu putem kojeg se ljudski subjektivitet kao društvena realnost artikulira – a ne na imaginativnom jačanju samosvijesti, teško je konceptualizovati takvu sposobnost naracije koja bi mogla da doprinese našim naporima da uobličimo metaforiku duševnog života koja bi imala smisla. U mjeri do koje je naša retorika podređena kolonijalnom uticaju znaka – ono od čega subjekt kao društveno podređeni entitet bježi ili pokušava da izbjegne umjesto da se bavi onim što je kao suvereno biće u stanju da izmašta ili zamisli – ostaje praktično nemoguće da se misli o ljudskom djelovanju na način koji bi direktno odslikavao egzistencijalnu krizu ličnosti.

Teorija poetskog jezika Julije Kristeve, koja objelodanjuje umjetničke mehanizme putem kojih možemo da proizvedemo značenja koja nisu dio prevladavajućeg društveno-simboličkog repertoara – značenja koja su revolucionarna upravo stoga što teže da preobličie same okvire tog repertoara – nastoji da izmiri našu poziciju kao bića obdarenih darom govora a podređenih simboličkom zakonu s našom čežnjom za egzistencijalnim djelovanjem. Po mišljenju Kristeve, nedostatak interakcije između tijela i kulture može da proizvede dvije uzajamno povezane nesretne posljedice: obrušavanje duševnog prostora (kroz redukciju psihe na nagone ili kulturu) i utamničenje u jednom duševnom prostoru odsječenom od preostalog svijeta i upućenom samo na samog sebe. Kristeva piše:

Možda je psihičko to mjesto gdje se razrađuje, prema tome i ukida somatski simptom, isto kao i sumanuta projekcija: psihičko je naša zaštita, pod uslovom da se u njemu ne ostane zatvoreno, već da se govornim činom prenosi u neku sublimaciju, neki čin mišljenja, interpretacije, racionalne transformacije... Međutim, neophodno je postaviti pitanje "psihičkog" kao govornog čina, što znači da ono nije ni prelazak na čin niti psihološka ruminacija u imaginarnoj kripti, već neka crta koja tu neizbježnu, neophodnu ruminaciju spaja s njenom mogućom verbalnom razradom. (1997, 50-51)

Transformacija duševnog svijeta od tamnice do same mogućnosti smislenog života proizilazi iz sublimacije i interpretativne aktivnosti. Međutim, interpretativna aktivnost i kreativnost koje su od presudnog značaja za uspješno signalizovanje nagona i afekata zahtijeva snažnu podršku samog društva. Zbog njenog nedostatka, život je za Bet izgubio svaki smisao, što je dovelo do njene depresije i paralize. Njeno osjećanje sebe kao aktivnog činioca zavisi od osjećanja da ona sama može da da stvarima smisao, ili da smisao učini svojim. Upravo ta primarna radnja privajanja smisla konsoliduje osjećanje sebe kao aktivnog činioca. To Bet nema. Njen duševni svijet je postao zamka ili tamnica u kojoj je ona u stanju samo da stalno ponovo proživljava i ponavlja ista traumatična iskustva.

To "ukidanje duševnog svijeta" pravi od svih nas beskućnike, "vanzemaljce koji pate od nedostatka ljubavi" (1987, 373-374). U *Novim duševnim bolestima*, Kristeva piše o ovoj vrsti erozije duševnog života koja savremenom subjektu otežava da nađe adekvatan izraz za svoja unutrašnja stanja. Savremeni subjekt nema ni vremena ni konceptualnog prostora da nahrani dušu, i taj nedostatak brige za dušu se odražava u maglovitoj egzistencijalnoj čežnji i fizičke i psihičke simptome koji otežavaju sposobnost ljudskog subjekta da živi život punim plućima i sa smislom. Ukoliko nam duša omogućava da djelujemo, ukoliko je naš duševni život "diskurs koji djeluje" u smislu da omogućava naš odnos sa samima sobom i sa drugima, onda je ono što muči savremeni subjekt, po Kristevoj, činjenica da je diskurs izgubio vezu sa afektima, ili drugačije rečeno, da je jezik potpuno razveden od bilo kakvog egzistencijalnog značenja (1995, 8). Savremeni subjekt, smatra Kristeva, pati od nemoci da predstavi svoja afektivna stanja, što ima za posljedicu "psihički mutizam," ili se manifestuje u ogoljenom, sterilnom jeziku koji subjekt doživljava "umjetnim," "praznim," i "mehaničnim" (1995, 9). Narcistička melanholiya/depresija je signal i najteže uhvatljiva manifestacija takve tendencije. Sara Birdsvort je dobro nazvala ovaj fundamentalni životni problem modernog Narcisa koji je ustanovila Kristeva kao "gubitak gubitka." Birdsvort sumira ovaj problem na sljedeći način: "To što je u prošlosti, ta arhajska majka, nije izgubljena dokle god presimboličke promjene u ljudskom subjektivitetu ne uspiju da se povežu sa svijetom znakova poprimivši neku simboličku formu. Subjekt koji je neraskidivo vezan sa arhajskim materinskim autoritetom jeste subjekt čiji su nagoni i afekti odsječeni

⁶ Međutim nemam namjeru da podržavam rascjep po rodovskoj liniji između melanholičnih ali kreativnih umjetnika i depresivnih a neproaktivnih žena, koji je dijagnostikovala Džulijana Šijezari u svojoj studiji *Dajući rod melanholiji* (*Gendering Melancholia*, 1992). "Gledajući u listu onih koje možemo smatrati velikim 'melanholicima' (Petrarka, Fičino, Taso, Ruso, Šatobrijan, Helderlin, De Kvinsi, Nerval, Dostojevski, Valter Benjamin)," Šijezari je "zapanjena primjetnom odsutnošću žena, odsutnosti koja sigurno ukazuje manje na nedostatak nesretnih žena nego na nedostatak značaja tradicionalno datog ženskoj tuzi u patrijarhalnoj kulturi. Nasuprot istaknutom epitetu 'melanholik' koji se pripisuje muškarcima, žene koje koje zapadnu u duboku tugu se često određene 'depresijom' kao banalnim terminom bez prestiža" (3).

od simboličnog i društvenog života i koji raskidaju sponu između subjekta i istih" (2005, 67). Birdsvort smatra da narcistička kriza koju je ustanovila Kristeva, "odražava transformaciju žive prirode u mrtvu, surovu, i nijemu prirodu, što se društveno-istorijski manifestuje u zapadnim kulturama" (73).

Po Kristevoj, književno i umjetničko stvaralaštvo su "pustolovina tijela i znakova koji svjedoče o tom afektu" (1987, 22). Svijet imaginarnog – ovdje konkretno svijet estetskog – predstavlja vezu između semiotskog i simboličkog tako što pretvara muku – patnju koju nije nigdje registrovao – u jedan trenutak u pripovjedačkoj sintezi. Stoga, pretpostavka da je rad na *Krajoliku*, koji je nastao usred Pinterove bračne krize, možda djelovao na Pintera kao moćan antidepresant, tako što je ublažio ako ne i potpuno iskorijenio njegovu melanholiju i omogućio mu da prihvati raspad braka, možda nije daleko od istine.⁶ Međutim Bet ne doživljava nikakvu katarzu niti nalazi lijek za svoju situaciju. Mada njena melanholija ukazuje na nešto za čim njena duša čezne, neku potrebu ili osujećenost, ona ne nosi sa sobom i nagovještaj o svom kreativnom prevazilaženju. Naprotiv, obilježena je poricanjem znakova koji ukazuju na život i smisao. Pristup predstavljanju značenjskog je odsječen. Nema tu nikakvog maestralnog prevazilaženja depresije, niti raspleta. U Betinom slučaju, patnja je tamnica u kojoj su gubitak i žalost zajedno zaključani. Posljednja slika u *Krajoliku*, s Bet zaključanoj u prošlosti, izgubljenoj i za Dafa i za svijet, dirljivo odslikava izolaciju i introverziju melanholičnog tugovanja. Ukoliko Kristeva dijagnostikuje gubitak gubitka kao i potrebu za povrat gubitka, kao što tvrdi Berdsvort, i ako isto predstavlja "osnovni problem kad je u pitanju nastojanje da se održi ljudsko biće, i glavna teškoća kod odžavanja ljudskih veza u zapadnim kulturama," onda Pinterov *Krajolik*, kao odraz jedne afektivne stvarnosti, može da se protumači i kao svjedočanstvo o tom gubitku i kao djelo koje ga istražuje. Ova drama čini taj gubitak prepoznatljivijim, otkrivajući težinu naših problema u melanholičnom vremenu u kome živimo.

Citirana i korišćena literatura:

- Babb, Lawrence. *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580-1642*. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.
- Batty, Mark. *Harold Pinter*. Devon: Northcote House Publishers, 2001.
- Beardsworth, Sara. "Freud's Oedipus and Kristeva's Narcissus: Three Heterogeneities." *Hypatia* 20.1 (2005): 54-77.
- Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 1996.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards A Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press, 2002.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990. ---. *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Caruth, Cathy. "Introduction." *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995. 3-12.
- Elliott, Anthony. *Subject to Ourselves. Social Theory, Psychoanalysis and Postmodernity*. Boulder, CO: Paradigm, 2004.
- Esslin, Martin. *Pinter the Playwright*. New Hampshire: Heinemann, 1982; Rev. ed. London: Methuen, 2000.
- ---. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol.14. Trans. and ed. James Strachey. London: Hogarth Press, 1957. 243-258.
- ---. "'The Shape of Things': Landscape in Draft, Text, and Performance." *The Pinter Review: Annual Essays, 2001-2002*. Eds. Francis Gillen and Steven H. Gale. Tampa: University of Tampa Press, 2002. 55-65.
- Greiner, Norbert. "Silence in Pinter: Regression From the Everyday to the Poetry of Memory." *Intercultural Encounters: Studies in English Literatures. Essays Presented to Rüdiger Ahrens on the Occasion of His Sixtieth Birthday*. Eds. Heinz Antor and Kevin Lee Cope. Heidelberg: Universitätsverlag C., 1999. 327-334.
- Jackson, Stanley, W. *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy: Studies on the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. London: Thomas Nelson and Sons, 1964.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- ---. *Tales of Love*. Trans. Leon S. Roudiez. New York. Columbia University Press, 1987.

- ---. *Crno sunce: depresija i melanholija*. Prev. Mladen Šukalo. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- ---. *Nove duševne bolesti*. Prev. Martinović Žarko. Podgorica: Oktoih, 1997.
- ---. *The Sense and Nonsense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Trans.
- Jeanine Herman. New York: Columbia University Press, 2000.
- Laplanche, Jean and J. B. Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. Trans. Donald
- Nicholson-Smith. New York: Norton, 1985 [1973].
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York: Vintage International, 1997 [1955].
- Peacock, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Theatre*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- Pinter, Harold. *Landscape. Complete Works*. Vol. 3. New York: Grove, 1978.
- Radden, Jennifer. “Melancholy and Melancholia.” *Pathologies of the Modern Self: Postmodern Studies on Narcissism, Schizophrenia, and Depression*. Ed. David
- Michael Levin. New York: New York University Press, 1987. ---. “Is This Dame Melancholy? Equating Today’s Depression and Past Melancholia.” *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*. 10.1 (2003): 37-52.
- Schiesari, Juliana. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

Sudbina jednog imigranta: Dva života za cijenu jednog

Kad postaneš imigrant, izgubio si ili si na putu da izgubiš mnogo: svoju zemlju, svoj jezik, svoju kulturu, svoje prijatelje. Ali ti isto tako dobijaš mnogo: novu zemlju, nove spoznaje, novo iskustvo, a možda i nove prijatelje. Napetost između gubitka i dobitka — rubrike rashoda i rubrike prihoda na računu tvog života — stvara ti dojam da živiš dva života, jedan koji si ostavio za sobom, i drugi koji trenutno živiš. Svoj stari život još nisi sasvim napustio, a u novi još nisi potpuno uvučen.

Kad smo moja porodica i ja stigli u Ameriku, nismo promijenili samo kontinente nego i cijele svjetove, a to nikad nije lako. To nije bilo lako za mene uprkos tome što sam u svom profesionalnom životu bio duboko vezan za zemlju svoje imigracije: bio sam nastavnik engleskog na Univerzitetu u Sarajevu a akademsko područje su mi bile američke studije, proučavanje Sjedinjenih Američkih Država. Na svojim časovima u Sarajevu pokušavao sam objasniti ponešto iz američke kulture i sebi i svojim studentima — težak zadatak u oba slučaja — ali sam volio stalni izazov upoređivanja američke kulture s svojom vlastitom. Moj pristup je uključivao materijal iz istorije, književnosti, umjetnosti, jezika, izučavanja krajolika, antropologije i svega drugog što hvata bit i izražava neku važnu značajku američkog života.

Amerika me se oduvijek doimala toliko različitom od mog dijela svijeta da sam dugo mislio o njoj kao o čudnoj i egzotičnoj zemlji, s njenim artefaktima, sportovima, obrascima ponašanja, malim stvarima i velikim. Ta čudnost Amerike je bila ono što me je, uvjeren sam, privuklo američkim studijama. Jednom sam napravio listu upadljivo drukčijih stvari koje čovjek iz jugoistočne Evrope ubrzo uoči u Sjedinjenim Državama: prozori što idu gore-dolje, kao giljotina, i ne otvaraju se unutra; kugle na vratima umjesto kvaka; mreže na vratima i prozorima; voda u klozetskim šoljama; gorionici s namotajima na električnim štednjacima; drukčije mjere i veličine; drugi napon struje; više statičkog elektriciteta; “fontane” za piće u zgrađama; relativ-

no odsustvo duhanskog dima; sportovi poput “fudbala” i bejzbola; prazne ulice; travnjaci ispred kuća (i motorne kosilice, s njihovim karakterističnim i neizbježno američkim zvukom, za razliku od, recimo, isto tako neizbježnog evropskog zvuka koji označava puni sat na radiju); zidni kalendari umotani u celofan koji izgledaju kao stari LP albumi; kratice kao imena radio-stanica; kraći a širi papir za printer.

Postati imigrant u odrasloj ili zrelijoj dobi je posebno teško jer se tvoj prethodni život isprepliće s tvojim imigrantskim životom na mnogo neočekivanih načina. Tako moja dva života, jedan u Bosni (ili bivšoj Jugoslaviji), a drugi ovdje, u Americi, stalno dolaze u sukob i ja neprekidno poredim i suprotstavljam dvije zemlje jednu drugoj, stalno “prevodeći” s jedne na drugu. Ovo se, naravno, također odnosi na moju jezičku situaciju, moj lingvistički identitet, gdje se neka vrsta prevođenja stalno dešava između mog maternjeg jezika i engleskog. Ja “prevodim” između svoja dva života i u drugim, često možda manje važnim stvarima. Na primjer, uvijek moram razmišljati da li je datum poput 08/06/06 zaista 6. avgust ili 8. juni (kao što je u Evropi), ili da li se Dan sjećanja (*Memorial Day*) ili Dan rada (*Labor Day*) slavi u maju (jer je u ostalom dijelu svijeta praznik rada u maju), ili koliko je čovjek visok u stopama i inčima, ili kolika je u celzijima toplota od 98 farenhajta, često obogaćena vlagom, i da li se to može porediti s bilo čim iz mog ranijeg iskustva (ne može).

Čim postaneš imigrant, sve se neopozivo mijenja u tvom životu: prostor, krajolik, klima, ljudska geografija—pa čak i osjećaj vremena. Ovo posljednje, vrijeme, okreće se protiv tebe: u novoj zemlji i u novom životu, ti stalno zaostaješ; želiš da ideš ukorak sa stvarima i događajima, da dođeš tamo gdje su i drugi jer se toliko toga desilo kad nisi bio tu. Treba ti toliko praktičnih informacija, na primjer, da stalno postavljaš pitanja i stoga osjećaš da kaskaš za drugima, da si trapav i zastario. Američko društvo je inače “neprozirnije” u ovom temeljnom informacijskom pogledu: kao došljak, tu teže nego drugdje saznaješ o ljudima kao pojedincima, o njihovom privatnom životu ili o hijerarhijskom odnosu među njima (kad je riječ o moći, recimo). U Americi u ovom pogledu imaš utisak da ljudi općenito govoreći ne znaju mnogo o drugima, da desna ruka ne zna šta radi lijeva. Ali čudno je da te ovo stanje neznanja nekako čini mladim, jer poput mlade osobe postavljaš osnovna pitanja i imaš osjećaj novog početka, saznavanja i istraživanja, osjećaj inicijacije. A počinjanje iznova te drži budnim.

S druge strane, kad posjetiš svoju staru zemlju, uprkos promjenama koje vidiš, tvoje lično vrijeme izgleda kao da je stalo u onom trenutku kad si otišao jer se sjećaš tamošnjeg života koji je ostao za stalno fiksiran u tvojim uspomenama. Tamo si ti stari ti (ili bar tako zamišljaš) jer nisi živio kroz sve one promjene što su se desile. A tako te vide i prijatelji, poznanici i rodbina iz stare zemlje — kao starog tebe; ono što sada radiš i kako živiš u novoj zemlji ih zapravo ne zanima; o “novom” tebi nisu znatiželjni. Ti si za njih praktično nestao — otišao na zapad” (“gone west” je stara američka metafora za nestanak ili smrt). Pitaš se jesu li ljudi uvijek bili tako usredsređeni na sebe ili su to postali samo zbog tebe.

Psihološki, imigranta ka zavičaju vuče sila sjećanja i to je značajna interferencija, nešto što stalno obitava u njegovom novom svijetu. (Interferencija je i lingvistički pojam koji objašnjava smetnje koje uzrokuje naš maternji jezik kad nastojimo naučiti strani jezik — maternji jezik nam je stalno na putu i vuče nas nazad, otežavajući nam savladavanje čudnih glasova i reda riječi u novom jeziku, na primjer). Ovo sjećanje na stare stvari kod mene često počinje kao vizeulna predodžba; tako, na primjer, kad sam kraj jezera Michigan, blizu kojeg trenutno živim, moja podsvijest me prenosi do Jadranskog mora, velike i meni bliske vodene površine u mom ranijem životu i zemlji. Tamnoplavi oblaci što se pred oluju gomilaju na horizontu ovdje na ravnom Srednjem zapadu mi se često čine kao daleke planine, poput onih što okružuju moj rodni grad. Stambene višespratnice u Americi s malim identičnim balkonima koje su odraz prenapučenosti u stanovanju, zgrade koje nikad nisam volio kao arhitekturu, asociraju na staru zemlju, na osjećaj zajednice i ljudske bliskosti. I — možda najčudnije — kad osjetim miris duhana u zraku, što je mnogo rjeđe nego u staroj zemlji, a pušenje inače ne podnosim, to me smjesta prenese u jednu drugu geografiju i u moj raniji život.

Sve je ovo, naravno, nostalgija, onaj stalni pratilac imigrantskog života. Iako je to univerzalni ljudski sentiment, nostalgiju je teško precizno definirati, a to potvrđuje i bogata nijansiranost ovog pojma u raznim jezicima. Riječ nostalgija, kako nas podsjeća Milan Kundera, potiče od grčkih riječi “nostos” (povratak) i “algos” (patnja, bol) — dakle, patnja zbog nemogućnosti povratka. Ali različiti oblici ove riječi i njene značenjske nijanse u evropskim jezicima (od kojih neki ne upotrebljavaju grčku riječ), opisuju raznolika stanja i osjećaja

nja, kao što su čežnja za zavičajem, bol zbog odsutnosti, usamljenost ili neznanje o onome što se dešava u rodnoj zemlji (ovo posljednje, na primjer, izražava španska riječ *añoranza*, izvedena od latinskog *ignorare*).

Zbog udaljenosti koju je prevalio i promjena koje je doživio, imigrantu zavičaj izgleda bolji i ljepši no što je u stvarnosti bio, poprimajući novu i veću vrijednost. To i ja osjećam kad se vratim u staru zemlju. Kad sam nakratko u Sarajevu, miris zraka u ljetnoj noći je prosto opijajući i ne može se uporediti ni sa čim u Americi, a ona brda obrasla borovinom čine mi se ljepšim, sad kad živim drugdje, nego ikad prije. Ali nostalgija je ponajviše osjećaj da ti nedostaju ljudi, oni s kojima sam živio i radio, i onaj referentni okvir koji sam s njima dijelio. Nedostaje mi fini gradski život Sarajeva, njegov posebni humor, ironija, kako blaga tako i jetka, te njegova otvorenost kao svijetu. Ali, dosta toga je nestalo u posljednjem ratu pa je i moja nostalgija u ovom pogledu ne samo geografska već i "istorijska"— čežnja za prošlim, što je možda pretežna vrsta nostalgije. Bosna za mene postaje zemlja sjećanja, da upotrijebim izraz koji Denis de Rougemont koristi za Evropu —"la patrie de la mémoire".

Nostalgija, iako istinsko osjećanje, jeste i ugodna laž. "Kako je naša zemlja lijepa kad na nju gledamo i o njoj mislimo izvana!" kaže Miguel de Unamuno. Jedan drugi pisac, V. S. Naipaul, nudi u romanu *Okuka na rijeci* (*A Bend in the River*, 1979) praktičan lijek za nostalgiju, a to je često putovanje avionom:

Avion je divna stvar. Još si ne jednom mjestu kad stigneš na drugo. Avion je brži od srca. Dodeš brzo i odeš brzo. Ne tuguješ mnogo... Možeš se vratiti mnogo puta na isto mjesto. Prestaješ da tuguješ za prošlošću. Uviđaš da je prošlost nešto što ti je samo u mislima, nešto što ne postoji u stvarnom životu. Gaziš po prošlosti, razbijaš ju. U početku, to je kao da gaziš po vrtu. Na kraju, ti hodaš po pukom tlu.

Apsolutno putovanje, izgleda, uništava nostalgiju apsolutno. U tom slučaju, dvojstvo imigrantovog života postaje stvarnost, i to ne bolna: dva života mogu se živjeti simultano a ne konsekutivno. No taj lijek za nostalgiju— često putovanje avionom — suviše je skup i samo imućni ga mogu sebi priuštiti. Znam za Sarajku koja živi u Americi i koja često vikendom leti u Bosnu da posjeti majku i proba bosansku hranu. To je zacijelo drukčije iskustvo egzila od, recimo, onog sefardskih Jevreja izgnanih iz Španije 1492., koji su tokom mnogih generacija živeći

u Bosni i drugdje čuvali kućne ključeve u nadi da će se vratiti, kao što su održavali i svoju vjeru, španski jezik i pjesme.

Ima i drugih lijekova za nostalgiju i teškoće imigrantskog života nego što su česti letovi kući — ili bacanje starih kućnih ključeva. Jedan je vrijeme, koje, kao što znamo, liječi sve, a drugi je imigrantovo svjesno nastojanje da prihvati novi život kako dolazi, racionalno i, kako Amerikanci vole da kažu, *pozitivno* (*pozitivnost* je krupan pojam koji odražava javni i privatni optimizam američke kulture, bar do posljednjih kriza). Isto tako, imigrantova glavna dilema — kako postići snošljivu ravnotežu između dvaju života, kako se ne izgubiti u novoj kulturi ali i ne ostati potpuno po strani od nje — razrješava se često na prirodan način: i očuvanjem i prihvatanjem, očuvanjem onog starog što želiš zadržati i prihvatanjem novih stvari koje hoćeš ili možeš prihvatiti. Amerika je, sa svojim slobodama, uvijek bila pogodna za to jer ti dopušta mnogo u privatnom životu, i ovdje možemo pomenuti religiju, jezik i druge lične stvari koje možeš slobodno njegovati, čak i jednu tako “neameričku” stvar kao što je spavanje popodne.

Mi u porodici smo zadržali svoj jezik, ali naravno upotrebljavamo engleski van kuće i u tome ne vidimo nikakav problem. Ne smatramo problemom ni ako počnemo rečenicu na bosanskom a završimo ju na engleskom, ili obratno. Upotreba dvaju jezika svakako je korisna stvar, između ostalog i stoga jer se tako dodatno zapošljava mozak. (Naš jezik omogućuje i ogovaranje drugih u njihovom prisustvu). Ja također koristim maternji jezik kad se predstavljam u Americi jer pri izgovoru imena i prezimena moram upotrijebiti dva glasovna sistema — engleski i bosanski/hrvatski/srpski. Čovjek može zamisliti kakav je izazov moje prezime za ljude s kratkim rasponom pažnje. No, paradoksalno je da je to prezime, koje djeluje zastrašujuće na papiru, samo tigar od papira: ono se može lakše izgovoriti na engleskom nego moje ime, koje ima složeniju fonetiku za izvorne govornike engleskog.

Bez obzira na ove vedrije, fonetske trenutke imigrantskog života, egzil je stanje koje čovjeku donosi razne teškoće (život te stavlja na tvoje mjesto — ili bar to Amerika čini) koje se ne mogu lako i brzo prebroditi. Egzil, međutim, daje i “određene nagrade”, “dvostruku perspektivu” i svjež uvid, kako kaže Edward Said, jer stavlja imigranta na marginu nove kulture odakle ima priliku da vidi više no oni u njenom centru, to jest izvorni žitelji i “korisnici” te kulture. To mjesto na margini mu

daje i izvjesnu slobodu i mogućnost samospoznaje. Eva Hoffman, američka spisateljka poljskog porijekla, i sama imigrant, ide dalje od Saida kad kaže da egzil u modernim vremenima, i u postmodernoj teoriji, “postaje seksi... privlačan, zanimljiv”, te da su “nomadizam i dijasporizam postali pomodni u intelektualnom diskursu” jer podrazumijevaju “prednosti nestabilnosti, marginalnosti, odsustva i izvanjskosti”. No Hoffmanova nas upozorava na to da se seksi i privlačan, zanimljiv život imigranta plaća cijenom muke i gubitka.

I tako, kao i mnogi drugi skorašnji imigranti koji su kao odrasli ljudi došli u Ameriku, ja živim svoja dva života i konsekutivno (prvo sam živio tamo, a sada živim ovdje) i simultano (iako sad živim ovdje, mentalno živim i tamo). Živim svoja dva života za cijenu jednog i to, u komercijalnom smislu i u datim prilikama, nije tako loš aranžman. Ali, i kad sam živio u Bosni živio sam dva života, i onaj drugi je bio moj profesionalni život, usmjeren prema Americi. Nekada sam iz Bosne proučavao Ameriku dok se sada u svom čitanju, istraživanju i pisanju usmjeravam od američkih studija ka balkanskim i ka Bosni. Nekad sam bio bosanski amerikanista; u Americi, postajem američki bosnista. Uvijek je uzbudljivije proučavati ono što je udaljeno. Ali u jednom drugom smislu, moj praktični, nastavni rad nije se bitno promijenio. Zapravo, tu sam napravio puni krug jer sada radim isto što i prije — predajem engleski strancima.

Što duže živim u Americi to se više moje dvije zemlje približavaju jedna drugoj ili se čak spajaju, tj. moja nova zemlja sve više počinje da liči (ili tako bar osjećam) na moju staru zemlju. Stvari i događaji ovdje poprimaju *déjà vu* obrise, kao i moj stav prema njima. Pitam se je li to neka psihološka opsjena ili proces istinskog prilagođavanja. Šta, ili ko, se promijenio? Moje pamćenje stare zemlje? Nova zemlja? I jedno i drugo? Bilo kako bilo, ono što izgleda izvjesno jeste da ljudska priroda i priroda stvari izbijaju kroz površinske razlike: kako vrijeme prolazi i novina i romansa Amerike blijedi, vidim i osjećam ovdje više toga što me podsjeća na raniji život. Dvije zemlje počinju da nalikuju jedna drugoj u dubokom, opštijem smislu — razlog kako za utjehu tako i za razočarenje.

Adijata Ibrišimović-Šabić

OTROVANI KISEONIKOM /O NOSTALGIJI I SAVREMENOJ RUSKOJ DRAMI/

*Литература – это всегда ностальгия.
/ Književnost – to je uvijek nostalgija.
Vasilij Aksjonov*



¹ Kadar iz filma A. Tarkovskog *Nostalgija*, 1983, 124 min; SSSR - Italija – Francuska. Dostupno na: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/3866693/?type=2#images>.

1. A. Tarkovski, *Nostalgija*¹

*А меланхолию пора бросить. Вы не гимназист...
/ Vrijeme je da se riješite melanholiје. Niste gimnazijalac...
Anton Čehov, Ivanov*

Nostalgija (od grč. *nostos* – povratak kući i *algia* – tuga) – je tuga za domom kojeg više nema, ili kojeg možda nikad nije ni bilo. Raspad stvarnosti kojemu prisustvujemo i kojeg živimo na prijelazu između XX. i XXI. stoljeća, gubitak svijeta kojeg smo poznavali, žal za “djetinjstvom čovječanstva”, neumitno rezultiraju nostalgičnim narativom kao tugom za svijetom kojeg više nema (ili kojeg možda nikad nije bilo).

² Светлана Бойм (1999)
 “КОНЕЦ НОСТАЛЬГИИ?
 Искусство и культурная
 память конца века: Случай
 Ильи Кабакова”. ICONES
 SYMBOLICAE. U: *Новое
 литературное обозрение*
 (“НЛО” 1999, №39).
 Citirano u vlastitom
 prijevodu.
 Dostupno na: [http://
 magazines.russ.ru/
 nlo/1999/39](http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39).

Govoreći o dva tipa nostalgичног narativa, Svjetlana Bojm će u svom tekstu *Kraj nostalgije? Umjetnost i kulturno pamćenje kraja vijeka: Slučaj Ilje Kabakova*², naglasiti da ti narativi “približno odgovaraju dvama retoričkim polovima, metaforičkom i metonimijskom, koje razmatra Roman Jakobson u svojim radovima o dva tipa afazije, jezičnih “grešaka”, povezanih s gubitkom pamćenja. Prvi tip nostalgичног narativa stavlja akcent na *nostos*, kaže Svjetlana Bojm – i pokušava da obnovi ili ponovo izgradi mitski kolektivni dom. Nostalgija tog tipa je utopijska i totalna, povezana sa simboličkom/metaforičkom i vanpovijesnom “perestrojkom” stvarnosti. Totalni nostalgични narativ je ubjedljiv i privlačan, on tvrdi da uopće nije riječ o nostalgiji, već o istinitosti života.”

Očigledno je ovaj tip narativa povezan sa oficijelnom i/ili oficijoznom kulturom i umjetnošću, koja tvrdi da pamti sve (odnosno “najvažnije”) i da se sjeća svega, koja ne poznaje *zjevove* i *crne mrlje* u svom pamćenju, koja, između ostalog, pretenduje na potpunu rekonstrukciju prošlosti. A zapravo, tvrdi u svom tekstu Svjetlana Bojm: “Zaboravljamo ne putem negiranja stvari, već preko umnažanja imitacija, preko pseudosinonimije. Zaboravili smo onog trenutka kada kažemo da se svega sjećamo, kada ne vidimo gubitke, *zjevove* i *crne mrlje*, koji zapravo omogućuju refleksiju i omogućuju da se snađemo u mehanizmima pamćenja i u manipulaciji pamćenjem, u vezama između vremena, u vezama između starih i novih mitova.”

Nostalgични narativ drugog tipa, prema ovoj autorici, stavlja akcent na drugi dio – na *algju*, na tugu i tugovanje: “Ne interesuje ga predmet već proces, sjećanje/pamćenje kao takvo, interesuje ga detalj koji “klizi”, izmiče, opsjednut je fragmentom. Metonimijski detalj je kotva pamćenja, a ne ambler prošlog zlatnog vijeka (...) (a) ironija i začudnost (odnosno efekat oduđenja – A. I. Š.) imanentni su nostalgiji drugog tipa. Ako totalna nostalgija pretpostavlja vizualne prikaze i simbole, ironijska nostalgija se oslanja na narative koji iskazuju proturječan odnos prema prošlosti (...) Ironijska, “refleksivna” nostalgija je dvostruko gledanje, igra sa vremenom i virtualnom realnošću sjećanja (...) Nostalgija drugog tipa povezana je sa afektivnim i etičkim osmišljavanjem prošlosti (...), (jer) prošlost sama po sebi i njeni suvenirni ne mogu biti nostalgични,” uz ogradu da ni drugo pamćenje, naravno, nije nevino niti apolitično, kako bi se u prvi mah moglo zaključiti.

Izjava jednog ruskog savremenog dramskog pisca da će ljepota uništiti svijet (što na prvi pogled predstavlja svojevrsnu polemiku sa izjavom Dostojevskog: "Ljepota će spasiti svijet", a zapravo je u znaku pobune protiv onih "tekstova kulture" koji pokušavaju ukrašavanjem i maskiranjem, simbolizacijama i metaforizacijama prikriti pravo stanje stvari, ali ujedno predstavlja i osviješten strah od toga da je (pseudo)estetika preuzela primat nad etikom), kao i znakovit početak naslova teksta Svjetlane Bojm, ponukali su me da pokušam dati odgovor na pitanje: je li kraj XX. stoljeća uistinu označio i *kraj nostalgije*, odnosno, živimo li vrijeme u kojem smo prestali biti gimnazijalci i u kojem smo se *riješili melanholijske*, a ako nije i ako nismo - na koji način se nostalgija i melanholija danas, na početku XXI. stoljeća ispoljavaju, konkretno, u dramskim tekstovima tzv. "novog vala" ruske savremene dramske produkcije?

Mnogi istraživači početke pojave tzv. "nove drame" vežu za sredinu devedesetih godina prošlog stoljeća, kada se pojavljuje niz mladih dramskih pisaca koji ruše pozorišne konvencije a teatar traži savremeni tekst, kada klasici ustupaju mjesto mladim generacijama željnim novih tema koje bi bile oslobođene okova tradicije. Ova pojava definirana je pojmom *In-yer-face theatre* (teatar koji udara u lice, posred lica), što neodoljivo podsjeća na *Šamar društvenom ukusu* – jedan od najvažnijih manifesta ruskog futurizma, koji je djelovao također pod parolom "zbacimo klasike s parobroda savremenosti" – i ova asocijacija nije slučajna, jer je glavni cilj dramskih tekstova *In-yer-face theatre-a* devedesetih, baš kao i avangardnih poetskih tekstova dvadesetih godina, istog, XX. stoljeća, bio upravo: uzdrmati i šokirati konzervativni dio društva.

"Nova drama" u Evropi na neki način predstavlja nastavak *In-yer-face theatrea*, jer nastavlja progovarati o aktuelnim političkim i društvenim temama na nov, nekonvencionalan način, s tim što će dramski tekst "nove drame" ponuditi čitateljima, a onda i gledateljima, širi spektar specifičnih tema i motiva, karakterističnih za svakog dramskog pisca ili spisateljicu ponaosob.

Ruski kritičari su pojavu "nove drame" na samim njenim počecima smatrali nečim što ne posjeduje kvalitet koji bi joj obezbijedio opstanak, rijetko se izvodila na sceni, a ako i jeste, onda uglavnom u klubovima, neadekvatnim, improviziranim prostorima, u najboljem slučaju, u manjim teatrima. Međutim, postalo je očigledno da je na pomolu ipak stvaranje jedne drugačije estetike, a mladi stvaraoci, dramski pisci, redatelji i

glumci shvatili su da, ako žele ostvariti svoj cilj i svoj san – da vlastitim jezikom govore o sebi i svijetu oko sebe - onda to hoće i moraju činiti na način kojim svijet danas govori njima: o svijetu koji je agresivan – govoriti agresivno, koji je nasilan – nasilno, koji je nečovječan – nečovječno, što je značilo ostvariti vrlo težak zadatak: osloboditi čitatelje i gledatelje iluzije na koju su navikli, oduzeti im pravo na bijeg iz svakodnevnice u svijet ljepote, prevaspitati ga, jer zatvarati oči pred realnošću/realnostima svijeta u kojem živimo – nije rješenje s kojim bi se ovi autori složili. Osim toga, svaka nova generacija donosi sobom i nove sadržaje, novu građu koja se ne uklapa u stare forme, odnosno, *nova građa naprosto /se/ opire tradicionalnim formalnim standardima, a izmenjeni izvođački principi (možda više no sama dramska dela) lagano unose promene u estetsku percepciju.* (Miočinović, 1981: 19) Dakle, da bi u savremenom posthumanističkom, postmodernom, tranzicijskom vremenu drama uopšte mogla značiti “događaj”, da bi u svijetu virtualne tehnologije i elektronskih medija uopšte mogla biti “konkurentna” – dramaturzi su morali pristupiti preosmišljanju i preispitivanju njenih mogućnosti.

Tragikomično osjećanje svijeta koje uprizoruje “nova drama” karakteristika je nestabilnih i kriznih perioda uopće, perioda socijalnih nemira i povijesnih prijeloma. Konfliktnost vremena, unutarnji sukobi u čovjeku, tragično osjećanje same suštine ljudskog postojanja, dosada i odvratnost koju izaziva svakodnevnica, otuđenost, kaos u kojem se kreću dezorijentirana usamljena tijela, sveopća gluhoća u odnosima među ljudima, agresivnost i nasilje - s jedne strane i obesmišljena potraga za srećom i ljubavlju, dobrom i ljepotom - s druge, traže i formu koja bi u najvećoj mjeri bila unutarnje konfliktna. Čini se da je to osnovni razlog zbog kojeg pitanje određivanja žanrovske karakteristike “novodramskih” tekstova postaje gotovo nemoguć zadatak, bez obzira na autorsko definiranje vlastitog djela u pojedinim slučajevima. U ovim tekstovima suočeni smo uglavnom sa tragičnim situacijama koje se realiziraju u groteskno-komičnoj formi, u kojoj groteskni odsjaj pada ne samo na junake već i na događaje koji se prikazuju u drami. Tragikomedija (odnosno tragifarsa) jeste zapravo najadekvatniji *unutarnje konfliktan, čak agresivan žanr* (Kononenko, 2004: 308) koji odgovara konfliktnom i agresivnom vremenu, a kojeg savremena dramaturgija preosmišljava, modificira i prilagođava novom sadržaju.

Zanimljivo je da su mnogi ruski istraživači i kritičari “novu dramu” na njenim počecima odredili i definirali kao najinteresantniju pojavu upravo savremene književnosti, a ne, kako bi se moglo pretpostaviti, savremenog teatra, mada to jesu drame koje se, uglavnom, izvode na sceni. Razlog tome je što se, pretendujući na “novu riječ” u teatru, ta nova riječ “nove drame” zapravo više odnosila na književnost i literaturu, jer, želeći se riješiti okova klasika i velikih prethodnika, ona je neminovno nastajala na njihovoj pozadini. To je jedan od razloga što savremena ruska drama često nije sadržavala teatarske, odnosno scenske citate, ali jeste mnogo literarnih.

Takav je npr. tekst jedne od poznatijih “novih drama” autora **Mihaila Ugarova**³, *Oblom-off*⁴, nastao po motivima Gončarovljevog romana *Oblomov*, u kojem glavni lik Ilja Iljič Oblomov, sa svojom principijelnom pozicijom neučešća, nemogućnosti ili odbijanja učešća, što će ga svrstati u plejadu “suvišnih ljudi” ruske književnosti XIX. stoljeća, postaje čovjek novog vremena. U Ugarovljevom tekstu, prvobitno nazvanom *Smrt Ilje Iljiča* (što opet asocira na priču Lava Tolstoja *Smrt Ivana Iljiča*), paralele sa Gončarovljevim tekstom (sve do citiranja u autorovim remarkama) dobijaju neočekivan razvoj. Na prvi pogled moglo bi se reći da je u pitanju postmodernistička igra sa klasičnim tekstom, s obzirom da Ugarov uvodi u tekst svoje drame i izmišljen lik doktora Arkadija Mihajloviča koji treba da uspostavi dijagnozu – od čega boluje i od čega umire Ilja Iljič (što neodoljivo podsjeća i na Čehovljeve doktore koji uspostavljaju dijagnozu bolesti društva). Arkadij Mihajlovič ustanovit će, prije svega, da je bolest Ilje Iljiča, zarazna (primijetio je da i on počinje sve duže da leži na divanu i da obilno jede) i zaključit će na kraju da boluje od neizlječive bolesti tajanstvenog naziva “totus”. Čitateljima/gledateljima ostavljeno je da potraže u glosarima i rječnicima da li ta čudna riječ ima značenje (latinski *totus – cijelo, cjelovito*) ili da na osnovu teksta, odnosno predstave, zaključe kakva je to smrtonosna bolest. Nasuprot svim drugim likovima u drami koji kreću Štolcovim “stopama”, rukovođeni aktivnim i praktičnim načelom, Ilja Iljič jedini ostaje cjelovit čovjek koji ne želi da se pretvori u “funkciju”, da radi nešto u čemu neće sav učestvovati. Braneci se od nasrtaja praktičnih, aktivnih i energičnih Štolcova, u kojima Ilja Iljič prepoznaje samo četvrtine ili osmine ljudi, on poput djeteta stavlja ruke u obliku krova iznad glave, ili se skriva ispod stola, nemoćan da se na drugi način

³ Ugarov, Mihail Jur'jevič, dramski pisac i redatelj - rodio se 1956. godine u Arhangelsku. Završio je Institut za književnost “Maksim Gorki”.

Popularnost dramskog pisca ostvaruje upravo dramom *Oblom-off* u vlastitoj režiji, koja je dobila nagradu festivala “Nova drama” 2002, Nacionalnu teatarsku nagradu “Zlatna maska” 2003. i koja je bila pobjednica Konkursa Moskovskog umjetničkog teatra (MHT) A.P. Čehov i Ministarstva kulture Ruske Federacije.

⁴ Na pozadini ruskog jezika i ruske cirilice, latiničnim pismom ispisano *off* još više naglašava “literarnost”.

⁵ U autorskoj režiji metaforični iskaz “plesti mrežu” realiziran je scenski na slijedeći način: glumica koja igra ulogu Pšenjicine kreće se pozornicom noseći klupko u ruci, kojim zakači čas jedan, čas drugi predmet, izgovarajući nerazumljive riječi koje izazivaju jezu. Sve skupa liči na neki šamanski obred u koji je uvučena i publika. Pšenjicina svojom “mrežom” sapliče i gledatelje, s jedne strane, i, s druge strane, daje im mogućnost da i oni nekog “sapletu”, dajući im klupko, pruža im mogućnost da učestvuju u “tkanju” predstave i njenih značenja.

⁶ Oleg Bogajev, dramaturg, rođen 1970. godine u Svjerdlovsku, današnji Jekaterinburg. 1997. godine završio je Jekaterinburgski teatarski institut u klasi Nikolaja Koljade. Dobitnik je nagrade “Antibuker” 1997. godine za dramu *Ruska narodna pošta*.

⁷ Ruska riječ *šinjel’* ženskog je roda. Prijevod na hrvatski jezik *kabanica* sačuvao je i ovu kategoriju koja, čini nam se, nije bez značaja za Bogajevljev tekst.

suprotstavi nečemu što je prihvaćeno kao “normalno” a protiv čega se buni cijelo njegovo biće.

Ugarov, poput Gogolja i Gončarova, veliku pažnju poklanja detalju, pokazujući da je majstor polutonova, polualuzija, polunijansi, koje u sebi kriju bezbroj čudesnih značenjskih i smisaonih otkrića: od čuvenog “halata”, udobne kućne haljine u kojoj se najbolje osjeća Gončarovljev junak, sve do Pšenjicine, žene u čijoj kući će se ugasiti život Oblomovljev, koja u Ugarovljevoj drami “plete mrežu” oko Ilje Iljiča stvarima i nerazumljivim riječima-zvucima.⁵

Prema riječima samog autora Oblomov je ruski mit: *Nalijepili su mu etiketu “lijenčina”, a zapravo je to suprotstavljanje zloj energiji – raditi, raditi, raditi, a ne znati zašto zapravo radiš i koja je svrha tog rada. Ako bi energični ljudi imali naviku da se svaki dan zatvore u ormar i sjede tamo 20-tak minuta u potpunoj tišini, zla bi na svijetu bilo manje. Zato je važno ovaj mit kultivirati – kao predostrožnost.* U Ugarovljevom *Oblom-off-u*, kao refinjennoj varijaciji Gončarovljevog romana, u kojem on iščitava bespomoćnost ličnosti “golublje duše”, čiste i djetinje nevine, bespomoćnost cjelovite ličnosti pred vremenom, naslovno *off* – “isključeno”, surovo i bespoštedno suprotstavljeno je savremenom svekolikom *on* – “uključeno”. Ovo očigledno pozitivno vrednovanje “totusa”, što se ironično proglašava bolešću, nameće na kraju i pitanje: nije li ovaj tekst svojevrsno opraštanje od jedinstvenog, harmoničnog i cjelovitog svijeta klasične literature, opraštanje od cjelovitog subjekta (junaka) koji, nakon dekonstrukcije, može još jedino opstati kao funkcija?

Još jedan mladi dramaturg, **Oleg Bogajev**⁶, nastavlja priču od onog mjesta na kojem ju je završio veliki prethodnik. U drami *Bašmačkin* s podnaslovom: *Čudo šinjela u jednom činu. Iz priče Nikolaja Gogolja*, ne samo da Akakije Akakijevič Bašmačkin traži šinjel već i Šinjel traži Bašmačkina. U trenutku kada Bašmačkinu otmu kabanicu⁷, počinje priča o njenim čudnim avanturama. On/ona doziva svog vlasnika želeći da mu se vrati, mijenja vlasnike koji, ako i misle – misle samo na sebe i vlastiti interes, i zbog toga, kome god Bašmačkinova kabanica dospije u ruke, ko god pokuša da je prisvoji, završava nasilnom smrću, dakako potpuno nelogičnom i apsurdnom, kao uprizorenje “kosmičke” sile zla koja se izjednačuje sa ulogom ljudskog razuma i volje usmjerenih isključivo ka sticanju. Zlo dalje nastavlja da rađa zlo i svijet ove drame tone u poroku: gramzivosti, zavisti, pohoti i nasilju.

Slijedeći Gogoljevu poetiku iz njegovih "Petrogradskih priča" u kojima je prikazan svijet prividnog i apсурdnog života u kojem je čovjek potpuno izgubio vlastitu individualnost i suštinu, Bogajev do krajnjih granica dovodi taj alogizam društvenog života, automatizam ponašanja, kada se i smrti događaju po automatizmu, sveopće bezumlje i manijakalnu strast za nečim čemu više ni smisao ne možeš dokučiti (društveni položaj, uspjeh, novac, kapital – nejasno ostaje da li je to cilj i, ako jeste, zbog čega, jer se niko više ne pita šta i koga žrtvuje da bi ga ostvario). Međutim, dok je kod Gogolja šinjel/kabanica jedna od onih stvari bez kojih čovjek u određenim društveno-povijesnim okolnostima nije čovjek već *vrag zna šta je*, u Bogajevljevom tekstu ona oživljava i postaje metafora izgubljene, oduzete, otete duše poniženog čovjeka uopće, koji još jedino u bunilu, ludilu ili u susretu sa smrću može da spozna i dokuči svoju suštinu i smisao postojanja. U drami *Bašmačkin*, nasilno odvajanje kabanice od njenog vlasnika, koji do smrti vjeruje da će nekako ipak uspjeti da mu se vrati, omogućuje uprizorenje fantazmagoričnog hronotopa, uprizorenje praznine svijeta ogrezlog u ništavilu bezosjećajnosti i egoizma, pust prostor bez smisla, krajnji apsurd... Prostdušni Bašmačkin, koji u vrućici sjedi u svojoj sobi s beskrajnom nadom da će mu se šinjel (njegov smisao života) vratiti, ne može opstati u takvom svijetu, zbog toga ponovno sjedinjenje kao konačna spoznaja smisla, nije ostvarivo u ovom životu i u toj i takvoj stvarnosti. U drami ono se ostvaruje ili u Bašmačkinovom bunilu ili poslije smrti...

I na kraju ovog predstavljanja, možda jedan od najzanimljivijih primjera - ultramoderna drama *Kiseonik* (2003), kako su je označili kritičari, savremenog dramskog pisca, pozorišnog i filmskog redatelja i glumca, **Ivana Viripajeva**.⁸ *Kiseonik* – to je "ČIN", kako autor definira i određuje svoj tekst, "kog treba izvesti ovde i sada."⁹ (*Vreme kiseonika*, 2007: 65) Drama, napisana u formi deset *kompozicija* (*Ples, Saša voli Sašu, Ne i da, Moskovski rum, Arapski svet, Kao bez osećanja, Amnezija, Biseri, Zbog glavnog, U vokmenu*), od kojih je svaka podijeljena na strofe te refren i finale, za svoj okvir i svoje polazište uzima deset Božijih zapovijedi kao apsolutnih načela, između ostalih: "ne ubij!" (dok pratimo kako se ubistva događaju svakodnevno), kazano je "ne čini preljubu" (a preljuba, ako je nekad bila stvar prestiža, preživjevši seksualnu revoluciju, danas postaje znak čitave jedne industrije), kazano je "ne zaklinji se", a laži su

⁸ Ivan Viripajev, rođen 1974. u Irkutsku, živi u Moskvi. Osnivač je Međunarodnog stvaralačkog pokreta "Kiseonik". 1995. godine je završio Irkutsku pozorišnu akademiju, Odsjek za glumu. 1995-96. – radi kao glumac Magadanskog teatra. 1996-98. – angažiran je kao glumac Teatra drame i komedije na Kamčatki. 1998. godine, po povratku u Irkutsk, osniva Teatar-studio "Prostor igre", upisuje Višu pozorišnu akademiju "Šukin", Odsjek za režiju. 1999-2001. predaje umjetnost glume na Irkutskoj pozorišnoj akademiji u okviru kursa Vjačeslava Kokorina. 2001. godine, zajedno sa glumcima Teatar-studija, trajno se nastanjuje u Moskvi. Do danas je Viripajev napisao nekoliko drama. Za dramu *Snovi* dobio je priznanja pozorišne kritike u Rusiji i širom Evrope. 2002. na Festivalu u Varni u Bugarskoj održana je premijera *Snova* s bugarskim glumcima. Poznati bugarski reditelj Galin Stojev postavio je predstavu *Arheologija snova*, koja je ubrzo uvrštena u listu deset najuspjelijih evropskih predstava. Drama *Valentinov dan* postavljena je u moskovskom TJUZ-u, a ubrzo i u drugim pozorištima širom Rusije. 2002-03. predstava *Kiseonik* učestvuje na festivalima Kameratea u Čeljabinsku, Teatral'nyi ostrov' u Petrogradu, N.E.T. u Moskvi i na Sibirskom tranzitu u Omsku.

2003. *Kiseonik* osvaja prvu nagradu na međunarodnom festivalu "Kontakt" u Torunju u Poljskoj. U kategoriji inovacija, Ivan Viripajev dobija Zlatnu masku za ovu predstavu sa kojom učestvuje i na Vizbadenskom bijenalu "Nove drame iz Evrope" te na međunarodnom festivalu "Pozorišna Nitra" u Slovačkoj.

2004. Viktor Rižakov režira Viripajevljevu dramu *Bitisanje broj 2* u koprodukciji Teatra svijeta iz Štutgarta, festivala N.E.T. i Teatar.doc iz Moskve. Preuzeto sa zvanične internet stranice Belefa na kojoj se nalaze potpuniji podaci: http://www.systementertainment.com/kiseonik/o_piscu.htm, u čijoj produkciji je prikazana Viripajevljeva drama *Kiseonik* u režiji Tanje Mandić-Rigonat.

⁹ Antologija najnovije ruske drame, u pomena vrijednom prevodilačkom projektu Novice Antića, uz naslov *Vreme kiseonika*, nosi napomenu Jovana Ćirilova iz Predgovora da je upravo tekst mladog ruskog dramskog pisca Ivana Viripajeva, *Kiseonik*, "i imenom, i sadržajem, i atmosferom amblematičan" za dramske tekstove koji su uvršteni u nju. U ovoj knjizi objavljeni su dramski tekstovi slijedećih autora: Ksenija Dragunska: *Piti, pevati, plakati. Pozorišna priča u tri glave, Osećaj brade*; Ivan Viripajev: *Kiseonik, Život br. 2, Jul. Prvi deo trilogije "Izbavljenje"*; Vladimir i Oleg Presnjakov: *Terorizam. Drama, Igrajući žrtvu. Drama*; Konstantin Kostjenko: *Hitler i Hitler*.

postale norma konzumentskog društva. Šta, nadalje, u današnjem društvu znači poštovati postulat "ne opiri se zlu"? Ne osvrtni se na to da ljudi usred bela dana padaju po ulicama mrtvi pijani, a po stanovima i ulazima mladići i devojke ubadaju igle u *bledunjave vene na nogama?* (*Vreme kiseonika*, 2007: 71)

U propitivanju ključnih postulata na kojima počivaju (odnosno, trebalo bi da počivaju) čovječanstvo i civilizirano društvo, Viripajevljevi tekst, prožet ironijom kao dvostrukim vide-njem, kroz suprotstavljene stavove glavnih aktera (ON i ONA), progovara o mogućnostima i manifestacijama ljubavi, vjere, samilosti, dobre te u savremenom svijetu kojim vlada mržnja, teror, nerazumijevanje, netolerancija, nasilje, i - novac.

U kritici ćemo naići na slijedeće ocjene: "Ova predstava¹⁰ nije još jedna od modernih osuda savremenog društva; ovo je pokušaj opravdavanja čoveka (ljudi) koji sebe ne mogu da nađu u društvu i postulatima koje ono pruža. Čovek je postao zarobljen, a jedino što mu je potrebno je Kiseonik!" ili: "Drama je napisana kao deset Božijih zapovesti i počinje sa: 'ne ubij'. Dijalog dvoje Saša - mladića i devojke - prolazi kroz to štivo sa neverovatnim smislom za zapažanje, kao disput o zlu i zločinu, o početku i ishodu (...) a (...) iza svega konačno stoji težnja za slobodom. Za kiseonikom. I njujorški vatrogasac i onaj koji je proleteo kroz "bliznakinje" su u tom trenutku želeli jedino da udahnu kiseonik, primećuje Viripajev."¹¹

Opća metafora *kiseonik*, bez kojeg nema života, tumači se kao žeđ za životom, ljubavlju i slobodom. Ona to svakako jeste, ali, istovremeno, možda upravo zahvaljujući ironiji, prerasta i u opravdanje svekolikog zla što ga tekst drame **uprizoruje**.

Viripajevljevi ČIN, neobične, originalne forme, pisan ritmom generacije rođenih 70-ih godina XX. vijeka (beat house ili rap generacije sa ponekom jazz varijacijom, možda) jeste priča o njima – koji su udahnuli "kiseonik slobode". Prevelika doza koju su dobili u naslijeđe, otrovala ih je i oni su postali ovisni o *kiseoniku*. Stoga bismo se trebali zapitati: smijemo li pristati na ubistvo, nasilje i teror pod izgovorom da samo želimo udahnuti malo "kiseonika"? Smijemo li do te mjere relativizirati stvari?

Refren:

I da bi imao pravo da živiš na ovoj zemlji, treba da naučiš da udišeš vazduh, i treba da imaš novac za kupovinu tog vazduha, i ni u kom slučaju ne smeš da se navučeš na kiseonik, jer ako se jako navučeš na kiseonik, ni novac, ni lekovi, čak ni smrt neće

ti sputati tu žeđ za lepotom i slobodom koje si osetio. (Vreme kiseonika, 2007: 70)

Kiseonik je i priča (pjesma, kompozicija) o generaciji koja pokušava potisnuti i ušutkati tugu zbog izgubljene savjesti, o ljudima trećeg milenijuma, generaciji *nad čijom glavom, negde u hladnom kosmosu, strašnom brzinom leti ogromni meteorit* (*Vreme kiseonika* 2007: 91), to je “tragični izdisaj pun gorke ironije swing generacije” (Vislova, 2009: 80) i priča o očajanju, bolu i patnji svijeta bez ideala.

ONA: *I, šta je, po tebi, glavno?*

ON: *Isto što i tebi.*

ONA: *Ako sada kažeš da je to kiseonik, smesta odlazim sa scene.*

ON: *Šta ti misliš, da sam gluplji od tebe?*

ONA: *Pa, šta je onda?*

ON: *Prvo ti reci.*

ONA: *Ako izgovorim naglas tu reč, ispašće prosto i svi će se stideti zbog mene. Hajde, ti prvi.*

ON: *I sa mnom je ista stvar. Ti počni, a ja ću nastaviti.*

ONA: *Sigurno si, nekada, u obdaništu s nekom devojčicom igrao onu igru: ko će prvi da skine gačice?*

ON: *Igrao sam. A ti?*

ONA: *Savest.*

ON: *I ja to mislim. (Vreme kiseonika: 88-89)*

Nostalgija se (za koju smo mislili da smo je već preboljeli) prokrala i postala ponovo, krajem našeg XX. stoljeća, sveprisutna i nezaobilazna pojava. Na ovaj ili onaj način ona proniče u sve pokušaje poimanja historije i opisivanja prošlosti. Međutim, činjenica je, kako ustvrđuje i Svjetlana Bojm u svom tekstu, da “u XX. vijeku nostalgija ide ruku pod ruku s kičem (...) Nostalgija se komercijalizira, pretvara u asortiman suvenira, personalizira se i prilagođava svačijem ukusu (...)” Svjesni toga, “novodramatičari” u prikazu bolnih mjesta prošlosti (i sadašnjosti) pribjegavaju očuđujućim postupcima, a nostalgija i melanholija progovaraju drugim jezikom i drugačijim ritmovima.

Perspektiva iz koje progovaraju Viripajevljevi likovi ne ostavlja prostora uprizorenju totalne, konzumentske i utopijske nostalgije. Oni su predstavnici generacije koja, suočena sa svijetom koji je izgubio svaki smisao, u želji da se što prije i što brže oslobodi dosade, osjećanja jalovosti i uzaludnosti (zapravo melanholije maskirane pod drugim imenom), poseže za još jednom dozom *kiseonika*. Govor Viripajevljevih liko-

¹⁰ Misli se na Belefovnu predstavu *Kiseonik* u režiji Tanje Mandić-Rigonat.

¹¹ Preuzeto sa: <http://www.systementertainment.com/kiseonik/kritike.htm>.

va, u kojem se miješaju visoki i niski registri, u kojem dubina misli biva prikrivena, a ozbiljno i teško biva izloženo dvostrukom ironijskom pogledu i crnom humoru te promjeni tačke gledišta - što relativiziraju svaki pokušaj zauzimanja jasne pozicije i čvrstog oslonca - na planu začudnosti i same kompozicije ovog dramskog teksta, još više naglašavaju i ističu apsurd stvarnosti koju živimo, potrebu za različitim simulacijama i stimulansima da bismo uopće mogli, ne živjeti, već funkcionirati. Suočavajući nas sa vlastitim obmanama i besmislom ljudskih djela, Ivan Viripajev, ipak, otkriva gdje se krije ljudskost. U stidljivo izgovorenoj riječi *savjest*, koju akteri drame proglašavaju *glavnom*.

Drama je izražavanje zajednice, opipavanje pulsa vremena ili trenutka u vremenu više nego bilo koja druga umjetnost. Drama je društveni događaj ili nije ništa. (Miočinović, 1981: 224) U tom smislu ruska "nova drama" je i krajnje socijalna, kao što je to uostalom bila i ruska proza, ali to je karakteristika koja se ne iskazuje samo u sadržajima koji "šokiraju" gledatelje (priče o beskućnicima, prostitutkama, narkomanima, trudnim maloljeticama, nasilju nad djecom - jednom riječju o "poniženima i uvrijeđenima" novog vremena, kojima kao da više nije ostavljeno ni "ono malo duše"). Ova "socijalnost" savremene ruske drame dolazi do izražaja upravo u jeziku - beznađa, očajja, ogorčenja, straha i bijesa, jeziku koji je svojevremeno i te kako "izazivao" "čuvare kulture", jer, ako papir ipak trpi sve (pa od čitanja možemo i odustati bez gržižnje savjesti), živa riječ sa scene, psovke i uvrede koje živ čovjek, glumac, sipa u lice gledatelju, daleko su od katarze koju očekujemo od predstave. Takav jezik vrijeđa, izaziva osjećanje odbojnosti i čini se da je u stanju da "oskrnavi" scenu pa otuda možda i zazor od izvođenja "nove drame", ili u najboljem slučaju težnja za "normalizacijom" takvoga teksta i njegovom prilagodbom gledatelju. Ali treba naglasiti da se savremeni dramaturzi ne bave čisto leksičkim eksperimentom (što je već uradila avangarda), već dekonstrukcijom jezika i dekonstrukcijom književnih prototekstova, jer pojedini ruski "novodramski tekstovi" pokazuju da još uvijek postoji način i mogućnost "novog" progovaranja savremenim jezikom koji se ne bi sveo samo na uvođenje nenormirane i snižene leksike, nove forme bez sadržaja, praznog eksperimenta bez značenja i značaja, ravnodušnog stilskog poigravanja; da postoji mogućnost i budućnost "nove drame" u kojoj je sačuvan mali kutak s nadom u bolje sutra za čovjeka.

Kako god on bio malen i makar se nalazio samo u bunilu i snovima nekolicine likova...

Tekstovi savremenih ruskih dramskih pisaca, kao upri-zorenje metonimijske ili ironijske nostalgije, povezani su s konkretnim kolektivnim pamćenjem, ali prekoračuju okvi-re specifičnog, konkretnog konteksta. U njima se čitatelji ne identificiraju sa konkretnim ostacima izgubljenog *nostosa*, već sa *algijom* – sa tugom i strahom, koji su postali “simptomi kraja vijeka, ili jednostavno egzistencijalni pokretači umjetnosti”.¹²

U svakom slučaju, “nova drama”, bez obzira što je prema ocje-ni kritičara zanimljiva pojava savremene literature, pisana je da bude izvođena na sceni, jer tek na sceni dramski tekst može u svoj punini ispoljiti svoje biće. Ruskoj teatarskoj sceni služi na čast što je našla načina da vrati dramski tekst na scenu, da motivira dramsku produkciju, sačuva mjesto klasici i pruži šansu novoj generaciji.

¹² Светлана Бойм (1999) “КОНЕЦ НОСТАЛЬГИИ? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова”. ICONES SYMBOLICAE. U: Новое литературное обозрение (“НЛО” 1999, №39). Citirano u vlastitom prijevodu. Dostupno na: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39>.

LITERATURA:

1. Bojm, S. (1999) “KONEC NOSTAL’GII? Iskusstvo i kul’turnaja pamjat’ konca veka: Sluchaj Il’i Kabakova”. ICONES SYMBOLICAE. U: *Novoe literaturnoe obozrenie*, br. 39. Dostupno na: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39>.
2. Karahasan, Dž. (2004) *Dnevnik melankolije*. Vrijeme, Zenica.
3. Kononenko, O. A. (2004) “Zhanrovye osobennosti sovremennoj dramaturgii”. U: *Russkaja literatura XX-XXI vekov: problemy teorii i metodologii izuchenija*. Moskovskij gosudarstvennyj universitet im. M.V. Lomonosova, Moskva.
4. Matvienko, K. (2008) “Novaja drama v Rossii: Kratkij ekskurs v nedavnye proshloe i eskiz nastojashchego”. U: *Peterburgskij teatral’nyj zhurnal*, br 52. Dostupno na <http://ptzh.theatre.ru/2008/52/>.
5. Miočinić, M. Ur. (1981) *Moderna teorija drame*. Nolit, Beograd.
6. Nefagina, G.L. (2005) *Russkaja proza konca XX veka*. Flinta, Nauka, Moskva.
7. Vislova, A. V. (2009) *Russkij teatr na slome epoch. Rubezh XX – XXI vekov*. Rossijskij institut kul’ turologii, Universitetskaja kniga, Moskva.
8. *Vreme kiseonika. Najnovija ruska drama* (2007) Izbor i prevod Novica Antić, predgovor Jovan Ćirilov, pogovor Boško Milin, Zepter Book World, Beograd.

INTERNET STRANICE:

U istraživanju su korišteni internet pretraživači www.narod.ru i www.rambler.ru, kao i zvanične internet stranice ruskih dramskih pisaca na kojima se nalaze cjeloviti tekstovi pojedinih drama.

Elizabeta Šeleva

prevela sa makedonskog:
Seida Beganović

Kuća i/ili iz/domljavanje



Kako da se piše o kući, u kojoj ste bili tek nekoliko puta, dok je ova postojala aktivno kao dom, kao naseljeni i/ili kao prostor za život? Pamтите samo par zamagljenih popodneva, kada vam je, pokušavajući da vas uspava, otac na gitari svirao splet kaubojskih balada... Ili, pak, neko lijepo stepenište, preko kog je pružen tanki crveni ćilim, što vodi gore, do sprata, do malog krznenog zeke, od kojeg vas je, kako su vam govorili, tresla neobična jeza. Pamтите čudnu staromodnu kuhinju, sa obješenim korpama od žice, mermerni umivaonik, šporet, neku vrstu kamina. Tajanstvene neke dolape što iznenada iskaču iz zidova, skrivajući majušne, za vas nepoznate, ipak veoma zanimljive predmete, ponekad porodične fotografije u kojima uživete radi njihove starinske egzotičnosti.

A, sa druge strane, kako opisati osjećaj obmane što vas godinama drži, da će ista ova kuća jednom sigurno opet da oživi, da će se sa njenih prelijepih velikih prozora ponovo nadgledati dinamika plavooke magije jezera, korzo što prati pokorno liniju keja, ljupki krovovi od keramida stepenasto pruženog drevnog Grada, melodija domaći-odsvirane "kaubojske" za krčmu starog (ni-manje-ni-više) Džonija?

U nekoliko vaših veza krišom ste se nadali da ćete zaživjeti tamo sa voljenim, zajedno uploviti u projekat uskrснуća Kuće, svakako, manje od nekog, zbog, tada i onako sasvim nepoznatog kapitalističkog poriva, nego više radi istog romantičarskog buntovnog motiva, što vas je na kraju pretvorio u vlastito ogledalo – da pobjegnute u prošlost ili u maštu – pred svim ambisima, za ljubav nesitnicima.

Evo, tako prvenstveno i postadoste stanovnik Slova (i arheolog zapisa, knjiga, kojem se podsmijevaju), ali ni u kom slučaju i vlasnik nečega iole materijalnijeg od ionako oskudnih uspomena, sebeudvajajuće čežnje, principa slobodarstva.

Ali, Kuću po sebi – nikada više ne naseliste! Ona uostalom samo uslovno bijaše očeva. Pripadala je većem broju djece jedne

iste porodice. Ne umijući iznova da ju ožive, pre-nasele, pravedno podijele – poslije nekoliko decenija samotnjačkog prostiranja u zavodljivom prostoru, na kraju ju prodadoše. Kao stvar.

U mom životu, kao i u ovom tekstu, ona ostade da svjedoči jedino o vlasništvu ili, možda, generičkoj neprenosivosti i nepodjeljivosti Kuće/Doma. Naime, kako prenijeti nešto, što nije (samo) tvoje? I da hoćeš, ti ne možeš, ako to ne žele i drugi, zaglavljani u “porodičnom paktu” (kako ga je imenovao Adorno). Svi treba da se saglase. Da se podijeli ono što nije njihovo. Tako, naša Kuća zauvijek ostade s one strane prenosa, izvan mogućnosti za domnu (stanovnu) podjelu. Ova kuća se raz-tjelotvara u pregršt bezvrijednih ruševina i užasnu malu gomilu para. Kuća iščeznu sa mape ogladnjelog za potporu pogleda.

Kuća (bar u mojoj porodičnoj istoriji nekretnina) stoji oduvijek na/sa strani/e prenosnog, transfernog, zamjenskog, uz-vratnog, rezidencijalnosti.

Kuća je trajno i oduvijek bila i jest nenaseliva!

Osim, naravno, sa maštovitim duhovima svojih književnih stanara – i, u svom realnom životu, stvarnim beskućnicima. Koji, sopstvena bića, ipak, ne shvataju dramatično izdomljenim. Premda, od kućnog posjeda imaju jednu bijednu, i ne manje bolnu, nadoknadu.

Već nekoliko godina do temelja srušena, od drugih vlasnika otuđena, pregrađena u moderni trokrilni snob, ona ipak, fantomski zrači kao neprebol.

Nedotrajano šapuće njezin iznutra dostojanstveni rukopis.

Zato, kada i da čujete govor, filmove, knjige o ovoj neiscrpnoj temi nostalgije, nezaborava, memorije – iznova će vas obuzeti lična nemoć, osujećenost da posegnete za materijalnim tragovima, predmetima, bar ostacima vašeg vlastitog nalazišta uspomena. Oni su prosto iščezli, a vi opet treba da pre-stvarate vaše vlastite temelje identiteta, sigurnosti, samopouzdanja, istrajnosti...

Očeva kuća za mene je prije svega imala, a naročito to danas ima – virtuelnu prirodu!

Doduše, kao i mnoge druge, možda, za svoje čežnjive stanare danas nedostižne, već nepostojeće, neostvarljive Kuće. Kuće-duhove, kuće-uspomene, kuće-simbole, kuće-priče, kuće-istorije.

Uostalom, kada veliki iskorjenjenik Edvar Said svjedoči: “tri mjesta, u kojima sam porastao, prestala su da postoje” – kao da “ličnost-dokaz” – sam ozakonjuje novu, ili bar drugačiju filozofiju/etiku izdomljavanja.

Kuća kao esej, ili o oglednosti domovanja (i života)

Jednom, kada izvorno ili pak istorijski nije više moguća, kategorija – Kuća napušta domen linearnosti (polje porodičnog kontinuiteta) i nužno prelazi u domen nove oglednosti.

Jednom zauvijek izgubljena “nevinost” Kuće kao porodičnog projekta, ne može da se amnestira naknadno.

Između nekih kuća i nekih porodica ne postaje svaki put izvodljivo uspostavljanje testimonijalne jednačine. Ili priželjkivane intimne hronike.

Ono što preostaje je upravo oglednost (pre)udomljavanja.

Kao i doživotnost takvog projekta, to jest utemeljenost Kuće kao “esejističkog” projekta.

U čije okvire neminovno spada često neprijatno suočavanje sa kontigentnosti, slučajnosti, nepredvidljivosti novog ukućavanja.

Ali, već postoje prilično posticajni, ni malo zanemarljivi smjerovi, koji se, na više ili manje eksplicitan način brinu oko uspostavljanja pogleda ka jednoj Drugo-Domnosti, iz reda postmetafizičkih alternativa.

“Kuća je prošlo” – tvrdi Teodor Adorno, uglavljen u ulozi osujećenog porodičnokućnika.

“Sve više je i više ljudi što odbijaju danas da budu mrkve ukorijenjene u zemlju” – piše istoričar intimnosti, Teodor Zejdlin.

Kako da se nosimo sa narastajućom pojavom delokaliziranja doma, kuće, života?

Da li/koliko prepoznamo liminalnost kao sopstveni dom?

Moramo li nužno da tragamo i da žalimo za istorijski neizvodljivom restauracijom tradicionalne Kuće?

Očeva Kuća u kojoj isto tako spada očeva Etika domovnosti? I u kojoj ćemo, možda da razaznamo i neke, za nas ne toliko i ne uvijek poželjne modalitete egzistencije...

Zato, i bez obzira na neizbježnu neprijatnost, prilijegala bi nam bolje performativnost domogradnje.

Kreativni (i to ne samo u arhitektonskom smislu) performans našeg ličnog, koliko god je moguće što autentičnijeg okućavanja.

Ustvari, Kuća kao egzistencijalni esej.

FOTOONTOLOGIJA

*“Tvoje slike u ruci
Karte su
Partije, koju gubim”*

Ovako se Jasunari obraća voljenoj Maričako, u knjizi “Ljubavnici iz Verone”, koju je nedavno napisao hrvatski pjesnik Predrag Lucić.

Fotografije, što sve mogu fotografije da budu, i da pobude? Da li mogu da budu narativni instrument, tool, pomagalo u potrazi za ne samo izgubljenim vremenom, nego i za vlastitim identitetom onih što su nam naročito dragi?

Rolan Bart im je posvetio malu, ali prelijepu i inspirativnu knjigu (“Svijetla komora”) upravo fotografijama, ali, ne kao apstraktnom dokumentu ili kao tehničkom izumu. On je progovorio o fatalnosti ugrađenoj u fotografiju, o njenoj moći da “ponovi ono što nikada više u životu neće moći da se ponovi.”

Iz početka bi pomislili da će Bart da veliča samo memorijalnu moć fotografije, njenu suštinsku spregu sa sjećanjem, njenu otjelotvorenost u materijalnu (vizuelnu) uspomenu.

Ali to mu i nije previše zabavno, makar što, sa zahvalnošću (kao i svi mi), bilježi ovu “fiziku” slika: da se navratimo – nekome ili nečemu – upravo u trenutcima kada ga, u fizičkoj realnosti, više nema, kada je iščezlo ili je odsutno sa horizonta, a u isto vrijeme više nego potrebno, za našu dušu malo da se pribere i uspokoji, makar u privremenu izvjesnost, da je nekada ipak, bilo ovdje i postojalo za-i-sa njom, kao duša, kao tijelo, kao potvrda izuzetnog bivstvovanja...

Umjesto da se zaustavi kod mehaničke “sprovodljivosti” i prividne prednosti fotografije sa svojim objektom – Bart otvara pitanje, dilemu o Drugosti fotografije. Ko je on/ona, koju vidimo na jednoj datoj slici? Koliko i što od date ličnosti je, u stvari, zastupljeno u konkretno datom fotoprizoru?

*“Kada bih bio kamen
Bio bih gol, studen i
Sa ukusom soli”*

Tako piše austrijski pjesnik i arhitekt Bernard Vider, u knjizi “Oslobođene riječi”.

Da li je jedan kamen zaista “kamen” i da li je lik “sopstvena slika i prilika” – dok gledamo u jednu fotografiju? Bart bi ovako rekao: iz jedne slike možemo da sagledamo samo “identitet” – dakle nečiju građansku pojavnost i sličnost (koja je sama po sebi intimno ponajmanje bitna ili zabavna). Ali, ukoliko jedan fotos proniče duboko u “subjekt” – mi otkrivamo suštinsko u liku, u čovjeku, u kamenu – njegovu neponovljivu - i što je još bitnije, ne isključivo materijalnu “animulu”!

Upravo ona čini to da fotografija bude nešto više od jednosmjernje nostalgije, upravo ova “animula” u nama izaziva orkestracije čežnje, sanjarija, fantazija, koje nemaju vezu samo sa prošlošću nego i sa jednim “budućim prošlim vremenom”, sa prošlošću kao projektom (ne samo kao završenom, neopozivom činjenicom).

Ne samo taj koji je snimio fotografiju nego i onaj koji ju posmatra – je kreativna lutalica u potrazi za dušom stvari u svijetu!

Lutalica koji je svoju šetnju pretvorio u tekst, u priču, u vizuelnu naraciju, u fotografiju! Njihovo opažanje je konstruirano opažanje, njihovo opažanje je nahranjeno strašću (baš tom strašću koja izvorno, na staroslovenskom jeziku znači patnju). Patnja za neponovljivošću i prolaznošću, onoga koje se seli, sa duge strane objektivna (svejedno da li je fotografski ili duševni objektiv). Istinska fotografija je uznemiravajuća. Istinska fotografija odbija da svede, da svoj “prizor” reducira na ogoljenu pojavnost i slučajnost. Zato je najdirljiviji dio Bartove knjige ondje gdje se govori o jednoj fotografiji njegove tek preminule majke, fotografiji njenog djetinjstva (kada ju sam nije poznao, niti je mogao da ju posvjedoči kao lik). Na ni jednoj drugoj, osim na ovoj fotografiji, Bart nije doživio dragocjenu “animulu” njemu posebno drage Majke, upravo ova je ta koja će da pokrene vrtlog vremena i majčina ontološka prelijevanja – ovoga puta doživljena kao dijete.

Prvi put i potresno Bart priznaje “moja patnja proizilazi iz toga – ko je bila ona”.

Njegova patnja, drugim riječima, nije uobičajena, ili sebična podstaknuta činjenicom ličnog gubitka majke. Ne, ova patnja je uzvišena, on pati zbog nje same zbog njenog ličnog gubitka u bitci sa vremenom, zbog njene nekadašnje prirode i duše.

Da li se i vama ponekad desilo takvo, iznenadno “ontološko” iskustvo prilikom susreta sa nekom fotografijom?

Meni da, i to na posebno dramatičan način. Prije trideset godina u mom rodnom gradu, vidio sam fotografiju jednog čovjeka u katalogu izložbe, čiji lik, čija “animula” me odmah duboko pogodila. Poslije tridesetak godina konačno ga sretoh i suštinski upoznah tog čovjeka. Ali, kada mi je dao još jednu od svojih fotografija iz istog perioda, u istom magnovenju doživjeh Bartovu patnju.

Patnju zbog nemogućnosti da se su-učestvuje na istoj fotografiji! Patnju zbog gužve na fotografijama, koje su cijelo vrijeme nastajale u blizini, pa ipak su zaludno izgubile toliko nepovratnih godina. Koliko li sadašnjosti, koliko li prošlosti postoje za nas? Iza nas, pred nama – koliko li “animula” besciljno kruže, u neutješnoj potrazi za svojim su-stanarom? Na slici života neprestano se smjenjuju različite fotografije. Sa više ili manje suštinski “izgubljenih” identiteta.

Uistinu, koliko smo “slika” i koliko li “partija” – intimno do sada izgubili? Gdje pripada, kako se liječi retroaktivna patnja?

Kada “se voli ono što ne može da se ima” – za svog sago-vornika možemo da pozovemo samo uzvišeno!

BOLESNI OD SJEĆANJA, BOLESNI ZA SJEĆANJIMA - četiri figure sjećanja -

Koga pamtimo? Sebe, druge? Šta pamtimo? Događaje, riječi, predmete, predjele? Kako pamtimo? U cjelini ili djelimično, vjerodostojno ili fantazmatski? Koliko pamtimo? Samo neopodno ili niz detalja koji sjećanje pretvaraju u entropiju? U vrtlogu koji nas sve dublje i dublje povlači u svoju nesavladivu spiralu?

Sjećanje, pamćenje je samo naizgled jednostavna, jedno-smjerna ili pravolinijska kategorija. Sjećanje je fenomen, vezan sa samim konceptom postojanja, naime, način/kako i oblik nečijeg sjećanja povezan je duboko sa individualnim profilom jedne ličnosti. Sjećanje je ne samo ili isključivo svedeno na empirijski materijal, sadržan u biografiji kao podređena fabula. Sjećamo se onako kao što živimo, ili kao što smo odabrali da tumačimo sopstveno bivstvovanje, svoje iskustvo. Sjećanje može da bude aktivno – da se gradi projektivno, anticipativno – ne samo mehanički da se arhivira – (u obliku događaja, likova, doživljaja) u “fajlu” nečije memorije.

“Sjećanja kao književna djela stvaraju se u samom trenutku prisjećanja, konstituiraju se od psihodinamičkog konflikta i služe ispunjavanju želja i samoobmanjivanju” – zaključuje Fil Molon u vezi sa Frojdom i njegovim otkrićem sindroma “lažnih sjećanja”.

“Kada počne da boli, sjećanje postaje netačno”, tvrdi pjesnikinja Lilijana Dirjan u uvodu za svoju knjigu “Privatni svjetovi”.

Julija Kristeva upravo će na taj način da opiše Histerika, čoveka, koji od sjećanja postaje bolestan. Teška, izobilna, ali iznad svega nedoboljena sjećanja iz njegove prošlosti, traumatski ožiljci koji trajno proniču kroz njegov život, lišavajući ga radosti sadašnjosti, nade u budućnost.

Histerik je prva figura sjećanja, ili prije svega fatalna figura sjećanja, čija memorija od njega samog pravi da bude trajna žrtva vlastitih uspomena.

Ljubavnik, s druge strane, priželjkuje uspomene, izgara za zajedničkim sjećanjima, čezne da što više istih nagomila u arhivima ljubavi, koje gradi za voljenu, arhivima čije postojanje će potvrditi taktilnu dimenziju njihove ljubavi, faktografiju njihove ljubavne veze, neporecivu empiriju njihovog krhkog (jer je podložno svakidašnjim provjerama i preprekama), a ipak moćnog (jer je istinsko, akutno), osobenog zajedništva.

Filozof preko sjećanja konstruira, legitimira, demonstrira svoje tragalačko znanje, sticano iz knjiga svojih prethodnika. On bira takvu vrstu sjećanja, koje osjeća srodnim sebi, bliskim sebi, koja potvrđuju njegovu vječno nemirnu, vječno sumnjičavu (jer je filozofska), vječno pokajničku (jer je optovarena tuđom mudrošću) – a ponovo i trajno – ljubopitnu dušu/prirodu. Odatle, Filozof može da bude ponosan na sjećanja kao epistemološku kategoriju. Ta sjećanja su radosni podsticaj njegovom stvaralaštvu.

Umjetnik, pak, čulno rekonstruira svoja i tuđa sjećanja: ponekad posredstvom nezaboravnog mirisa, ponekad magijom samog dodira ili saučesničkim pogledom, stvarajući od njih rekvijem za svoj nikad nedoisplakan, nikad dorasterećen od vlastitih sanjarija život, prepun utopija, proćerdanih ljubavi, neimenovanih strahova, kocaka tame.

Umjetnik preko svog djela liječi sebe (a i svoje čitaoce) od sjećanja. Umjetnost je lekcija o opstanku nasuprot simboličkom, neizbježnom tovaru sjećanja.

Zbog toga Georgi Gospodinov kaže: “Prošlost nije samo u biografskim slučajevima. Košmari, izmišljeni događaji, uobrazena sreća, sumnje koje vode bitku sa nama, dio su naše prošlosti. I to naš važniji dio. I dalje mislim da stvari – što se nisu desile u realnosti – su od većeg značaj za nas od onih – što su nam se desile.”

Da li možemo da pamtimo i Onega, kojeg ne poznajemo lično, iako ga sav život nosimo sa-sobom/u-sebi kao projektiran lik.

Da li i koliko pri tome boli spoznaja da nismo mogli nikome, ko je za nas bio naročito važan, da budemo saučesnik u sjećanjima?

“Suputnici u zajedničkom sjećanju” – kako to precizno piše L. Dirjan u ljubavnoj etidi “njih dvoje”.

Da li je moguće da se sjećamo tuđe ljubavi, makar i same ljubavnike ili konkretno njihovu ljubavnu priču lično nismo posvjedočili, kao što uostalom nismo poznavali ni njih same, u aktuelnom vremenu njihove ljubavi?

Može li se biti ljubomoran/povrijeđen od tuđih sjećanja, u kojim više kao da nije ostao suštinski prostor za nove memorijske dodatke? Za nijemu glad za pripadanjem...

Koliko često, koliko su mnogo naši razgovori svedeni upravo na razmjenu sjećanja i anegdota iz prošlosti? Da li i koliko se vezemo za sintaksu sjećanja? Da li naš odnos prema prošlosti od nas proizvodi robove/taoce uspomena ili pak projektulano usmjerene privrženike?

Heinz Günter Schmitz

MELANHOLIJA KAO NEKRITIČKA SVIJEST *Kako se sataniziraju idejni protivnici*

prevela sa njemačkog:
Mira Dorđević

¹ Usp. H. Tellebach:
*Melancholie. Zur
Problemgeschichte, Typologie,
Pathogenese und Klinik.*
Berlin 1961; Victor Freiherr
von Gebattel: *Die depressive
Fehlhaltung.* U: Handbuch
der Neurosenlehre und
Psychotherapie. Sv. II.
München, Berlin 1959. str.
143 ff

² Usp. Alexander
Mitscherlich: *Krankheit als
Konflikt.* Frankfurt 1966;
K. Dörner/Ursula Plog,
*Sozialpsychiatrie. Psychisches
Leiden zwischen Integration
und Emanzipation.*
Darmstadt/Neuwied 1972.

Stari zapadnjački problem melanholije do dana današnjeg nije izgubio ništa od svoje aktuelnosti ni sugestivnosti, ma kako bili različiti fenomeni koji se obično označavaju kao melanholija. Melanholija u smislu depresije, to jest psihičkog oboljenja koje se ispoljava kao bezosjećajnost, nedostatak impulsa, zasićenost životom, vitalni strah i tugovanje, često neurotički uslovljena “melanholija pogrešnog stava”, (“depresivno pogrešnog stava”)¹ – dakl patološka melanholija, koja može biti jače ili slabije izražena, izgleda da se skrivena fasadom relativnog blagostanja sve više i više širi upravo u društvu, usmjerenom isključivo na uspjeh i potrošnju. A upravo u toj vrsti melanholije dolazi do izražaja psihička bijeda našeg društva koja onda postepeno prodire u sveopću svijest.²

...

Ambivalentnost i višeslojnost pojma melanholije prepoznat će se po tome što se on može označiti ne samo kao depresija u kliničkom smislu već i kao lakši stepen sjete, kao čitava jedna skala elegičnih raspoloženja. I takve, lakše vrste melanholije mogu se do izvjesnog stepena posmatrati kao psihički izraz “otuđenosti”, “okrnjenog života”, a u njima se često manifestuje čežnja za nekim ispunjenijim bitisanjem, projicirana u prošlost ili budućnost. Takvi su se osjećaji stilizovali ili se stilizuju u neku vrstu pomodarstva u vidu “sentimentalnosti”, “svjetskog bola” ili, u najnovije vrijeme – u komercijalizovanoj formi – kao “nostalgija”, pa se u tome čak nalazi izvjesni ezoterički užitek. Melanholična “nelagoda u kulturi” bitno je obilježila modernu filozofiju, umjetnost i književnost, pri čemu ta nelagoda u izvjesnoj mjeri reflektuje i prikazuje samu sebe i svoje uzroke. To znači da melanholija ovdje postaje kreativna, da pokreće stvaralačku maštu. Nije slučajno da riječ melanholija, kada se upotrebljava u feljtonu, u umjetničkoj kritici u smislu karakterizacije pojedinih umjetnika i njihovih djela,

najčešće dobiva pozitivan prizvuk, ona budi asocijacije kao što su dubokoumnost, produhovljenost, kreativnu izolovanost od svijeta.

Takva jezička upotreba ima u evropskoj duhovnoj povijesti dugu tradiciju, ona sugerira predstavu o izvjesnoj korelaciji između melanholije i kreativne nadarenosti (genijalnosti), predstavi koja je od 16. vijeka nadalje bitno odredila samosvijest evropskih intelektualaca i koja se uostalom zasniva na čuvenoj aristotelovskoj teoriji da su svi veliki ljudi bili melanholici.³ Već je Dürerov prikaz melanholije u velikoj mjeri alegorija duševnog očajanja i jalovosti, ona simboliše kako stvaralački tako i onaj destruktivni aspekt melanholije. Počev od renesansnog kulta melanholije pa sve do melanholičnih pjesama Kellera i Nietzschea, nju uvijek apostrofiraju kao zaštitnicu umjetnosti, kao muzu i boginju koja doduše nameće sjetu, patnju zbog stvarnosti, ali zato čovjeka daruje i blagoslovom inspiracije. Već se u jednoj Ronsardovoj pjesmi uloga fantazije intuitivno određuje na način u kojem bi Freud vidio potvrdu za svoje shvatanje fantazije kao sublimacije: Ronsard opisuje kako je zbog odvojenosti od svoje dragane zapao u stanje melanholije, ali i to, kako se istovremeno razbuktała njegova fantazija i podarila mu zavodljive slike. Na kraju on ističe sljedeće:

*Voilà comment, pour estre fantastique,
En cent façons ses beautés j'apperçoy,
Et m'esjouis d'estre melancholique
Pour recevoir tant de formes en moy.*"⁴

Fantazija je – prema Freudu – rezultat procesa sublimacije koji je nametnut principom realnosti, ona dovodi do iluzionističkog zadovoljstva koje je obeštećenje za ono što uskraćuje realnost i za bezvoljnost (melanholiju) koja iz svega ovog proizlazi.

Marcuse je Freudove pojmove aktualizirao na svoj način: U savremenom društvu, u kojem princip realnosti – a taj se javlja u vidu principa učinka – zahtijeva ogromne žrtve nagona u okviru kojih upravo iz tog istog razloga čovjeka u sve većoj mjeri pogađa "nagon smrti" - ispoljen kao nelagoda, bezvoljnost, (patološka) melanholija – u tom društvu fantazija (naročito ona umjetnička), koja je još uvijek podložna principu zadovoljstva, zacijelo ima emancipatorsku, revolucionarnu funkciju, pošto insistira na potisnutim uzorima slobode, istinske sreće.⁵

³ Usp. Hellmut Flashar, *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin 1966; R.Klibansky/E.Panofsky/F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, London 1964.

⁴ Ronsard: *Œuvres complètes*, ed. Gustav Cohen. Sv. I Paris 1950 (= Bibl. D.I. Pléiade) str. 121. ("Tako ja slijedeći svoju fantaziju, vidim njenu ljepotu stostruko uvećanu. I radujem se svojoj melanholiji, pošto ona u meni budi toliko fantastičnih slika.")

⁵ Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Frankfurt 1965., str. 27 i dalje; 56; 140 i dalje.

⁶ Isto str. 143, 149.

Upravo će se ova kreativna fantazija apologetima aktualne stvarnosti učiniti kao utopija⁶ ili i kao loša melanholija, pri čemu su ovdje pojmovi utopija i melanholija utoliko povezani što se oba odnose na jalovu, nezdravu stvarnost. Ovo sad ukazuje na jednu drugu upotrebu pojma melanholije, čije posmatranje otvara interesantnu perspektivu. U raspravi i međusobnoj polemici (različitih) svjetonazora pojam melanholije postaje izraz kritike u odnosu na shvatanja koja se – zavisno od aktualne tačke gledišta – smatraju subjektivističkim, asocijalnim, nestvarnim. Taj bi *prigovor* melanholiji trebalo da pokoleba polaganje prava dotičnog shvatanja na karakter obavezujuće ispravnosti, trebalo bi da ga diskredituje kao egoistični stav uzmicanja, kapitulacije pred stvarnošću, te kao stanje larmojantnog samozavaravanja. S mišljenjem protivnika ovaj bi i sam trebalo da bude diskvalifikovan, ukoliko se uzrok njegove navodno “nekritičke svijesti” vidi u jednom dešperatnom, nenormalnom raspoloženju.

Takav ugao posmatranja jednog navodno psihički pogrešnog ponašanja možda je u nekim slučajevima opravdan i može da djeluje kao objašnjenje; on međutim može kliznuti i u cinično-denucijatorski način posmatranja i to, prije svega onda kada bi na taj način trebalo izbjeći često mučnu raspravu pomoću argumenata. Taj prigovor melanholiji stalno susrećemo u današnjoj ideološkoj diskusiji baš kao i prigovor utopiji. Aktuelni primjer za ovo ponudio je u najnovije vrijeme Günter Grass u svom *Dnevniku jednog puža*, u čijem se centru takođe nalazi fenomen melanholije⁷. Grass ukazuje na bolesti društva, koje su prisutne u svakodnevnicima Savezne Republike Njemačke, te otkriva lica i maske očajne melanholije. Ali on i sam smatra da je, suočen kako s vladajućim političko-socijalnim prilikama tako i s neuviđavnošću svojih radikalnih kritičara, pogođen melanholijom. Ipak mu izuzetno dobro uspijeva da prevaziđe svoje melanholične napade, i to jednostavno tako što sve svoje protivnike, sva beskompromisna radikalna učenja i ponašanja po kratkom postupku potiskuje u podzemni svijet melanholije i utopije. Optužujući sve svoje protivnike zbog nekritičke svijesti, on sam sebi potvrđuje ispravnost vlastitog puta.

Prigovor melanholiji nije ni u kom slučaju nov niti originalan, to je jedan stari trik odbrane, sto godina staro oružje ideološke borbe, doduše oružje koje, čini se, da uprkos njenoj tako često primjeni do sada gotovo da nije izgubilo baš ništa od svoje djelotvornosti. Možda bi bilo dobro da krenemo

⁷ Neuwied und Darmstadt 1972.

malo u dugu povijest ovog prigovora, kako bi smo konačno došli do nekih zaključaka o načinu ideoloških konfrontacija u opštem smislu. U prošlosti je prigovor melanholiji imao u svakom slučaju veću težinu nego danas, pošto nije podrazumijevao samo značenje psihologiziranja nekih kritikovanih shvatanja, već istovremeno uvijek i patologiziranje, čak satanizaciju. Jer, do 18. i 19. vijeka se melanholija uvijek smatrala bolešću i grijehom. Pojam je od starina bio medicinski i psihološki jasno određen: označavao je trovanje krvi sporom, teškom, gustom izlučinom “crne žuči” (*atra bilis* ili *humor melancholicus*). Ta zagađenost krvi “crnom žuči” (što je uzrok tmurnom raspoloženju) mogla se dođuše pod izvjesnim okolnostima ispoljiti i u pozitivnom smislu (kao što se to tvrdi u gore pomenutoj aristotelovskoj teoriji); u mnogo većem broju slučajeva ona međutim ima izrazito negativne posljedice za tjelesno, a prije svega i za duševno zdravlje čovjeka. Crna žuč može naime, ukoliko je ima previše, biti ne samo uzrok svih mogućih bolesti (kao napr. lepre, stomačnih oboljenja, glavobolje i sl.), već ona (svojim isparenjima) istovremeno djeluje na pomućenje i oštećenje životne vedrine (*spiritus*), koja inače upravlja sveukupnim duševnim aktivnostima (između ostalog afektima, imaginacijom, umom). Na taj način opet nastaju – već zavisno od stepena zagađenosti – koja se očituje kao potištenost i sjeta, blokada *imaginacije*, zbunjivanje i zamračenje *racija* što će reći kao halucinacija, te svakojako narušavanje svijesti – sve do nezilježivog ludila.⁸

Prigovor melanholiji ima prema tome jednoznačno za cilj da protivnika zlonamjerno optuži za bolesno pomračenje duha, za obmanjivanje imaginacije ili racija, za halucinaciju. Pritom se svodi na isto da li će se kontrahentu prigovoriti kako njegovo shvatanje ukazuje na melanholiju ili će mu se prigovoriti da njegovo shvatanje (kod drugih ili kod njega samog) proizvodi melanholiju. Na osnovu antropoloških teorija koje su dominirale sve do 18. vijeka postojala je korelacija između psihofizičkog stanja melanholije s jedne strane i “bolesnih”, “nezdavih ideja” s druge, tako da je jedno uvijek uslovljavalo drugo. Prigovor melanholiji značio je dakle u svakom slučaju “patologiziranje” protivnika, čime je onda još najčešće bila povezana neka vrsta satanizacije; jer do duboko u novi vijek *atra bilis* je slovio kao oruđe i medij đavola, pomoću kojih je ovaj čovjeka nastojao dovesti u stanje halucinacije, praznovjerja i krivovjerstva.

⁸ O povijesti pojma melanholije usp. Lawrence Babb, *The Elisabethan Malady. A Study of Mrelancholia in English Literature from 1580-1624*. East Lansing 1951; Jean Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, Documenta Geigy, Acta Psychomata (4) 1960.

⁹ Martin Luther, *Werke*. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe), Ed. von F. Knaake, G. Kawerau, Sv. I, str. 267; sv. XXXVI, str. 445; usp. Hartmann Grisar, *Luther*, Freiburg i.B. 1912, sv. III, str. 705 i 710.

¹⁰ Usp. Grisar op. cit., sv. II, str. 555 i dalje.

¹¹ Ignaz von Döllinger, *Die Reformation, ihre innere Entwicklung und ihre Wirkungen*. Arnheim 1854; Heinrich Denifle, *Luther und Luthertum in der ersten Entwicklung*, Mainz 1906; Grisar op. cit. Sv. II.

¹² Usp. Petrus Canisius. *Epistule et acta*. Ed. Von O. Braunsberger, sv. V, Freiburg 1910.

¹³ Grisar neprestano insistira na Lutherovim "patološkim duševnim stanjima", pri čemu ukazuje na veći broj psihijatrijskih pregleda Lutherove psihe i karaktera, tokom kojih je ukazano na psihopatologiju njegove prirode.

¹⁴ Usp. Kurt Goldamer, *Der cholerische Kriegsmann und der melancholische Ketzer. Psychologie und Pathologie von Krieg, Glaubenskampf und Martyretum in der Sicht des Paracelsus*. U: *Psychiatrie und Gesellschaft*, Ed. H. Erhardt i dr. Bern 1958.

Kao naročito djelotvoran pokazao se prigovor melanholiji u religioznim raspravama 16. i 17. vijeka. Različite religiozne grupe su se neprestano međusobno optuživale za melanholiju, to jest za đavolje krivovjerstvo koje kod čovjeka budi nespokoj. Dok je Luther neprestano ukazivao na to da je katolička crkva ozbiljne ljude, između ostalog i njega samoga, tjerala u sumnju u vlastitu savjest i melanholiju, u duboko očajanje zbog neizvjesnosti izbjavljenja (tako da su neki zbog toga izgubili razum)⁹, njegovi su protivnici konstatovali da svo to "bezbožništvo" luteranskog "evanđelja" nije vidljivo samo na nesretnim posljedicama reformacije (revolucija i seljački ratovi, ikonoborstvo, anabaptizam), već i na primjeru samog Luthera i njegovih pristalica, koji jedva da su znali kako da se odbrane od "napada" "melanholičnog đavola", pa su zato često umirali u očajanju ili ludilu.¹⁰ Važno je napomenuti da su se još u 19. vijeku – a naročito u vrijeme borbe između protestantske i katoličke crkve – upotrebljavali isti argumenti, kako od strane protestanata tako i od strane katolika. Tako se katolički teolozi, između ostalih Döllinger, Denifle, Grisar, optužuju da su u krugu predstavnika reformacije i njihovih sljedbenika registrovali brojne slučajeve "čežnje za smrću, melanholije i očajanja"¹¹, dok su odgovarajuće slučajeve na katoličkoj strani prešućivali.¹² Lako se da zaključiti da je Lutherovo učenje zakazalo pred fenomenom tuge i to zato što je ono samo proizišlo iz jedne "individualistički opredijeljene duše", iz jedne nezdrave, beskrupulozne, čak patološke predispozicije.¹³ I na suprotnoj strani je ispoljena težnja da se tamnim bojama opišu nedostatak vjere, te strahovi kasnog srednjeg vijeka, s ciljem da se u pravom svjetlu prikaže Lutherovo "iskustvo kule" ("Turmerlebnis") i njegovo učenje opravdanja.

Uprkos žestokoj međusobnoj polemici etablirane konfesije su ipak bile jedinstvene u izopštavanju i progonu hilijastički-utopijskih perifernih grupa, sanjara i anabaptista. Ideje potonjih su bile označene kao izrodi fantazije koju je đavo zarazio melanholijom, to jest one su bile koliko patologizirane toliko i satanizirane.¹⁴ Pojam "sanjarenje" koji prethodi pojmu utopije podrazumijevao je u 16. i 17. vijeku izvjesni aspekt bolesti i grijeha, hereze. Postojao je doduše jedan manji broj naučnika, predvođen velikim ljekarima Paracelsusom i Weyerom, koji su se zalagali da se heretici kao ni vještice ne moraju u svakom slučaju posmatrati niti se prema njima mora ophoditi kao s osobama opsjednutim đavolom, već da se prema njima

postupa kao s melanholičnim bolesnicima.¹⁵ Ovakav patologizirajući a ne više satanizirajući način posmatranja u praksi inkvizicije gotovo da nije našao odjeka, ali je ipak bio prvi tračak prosvječenosti i humanosti u tom mračnom poglavlju povijesti čovječanstva.

Na patologiziranje i psihopatologiziranje nailazimo međutim na svakom koraku još i u 18. i 19. vijeku. Pri tom prijekor melanholiji nije bio samo reakcionarni kliše razmišljanja, već se često primjenjivao u borbi između napretka i reakcije. Tako su otprilike prosvjetitelji i revolucionari između ostalog prigovarali hrišćanstvu da je ono jedno od glavnih uzroka melanholije i manije (pod kojom se podrazumijevao fanatizam).¹⁶ Predstavnici "starog režima" i restauracije ukazivali su na paralizirajuće i melanholizirajuće djelovanje novih ideja, dok su kao stabilizirajući faktor individualnog i javnog života hvalili religiju kao istinski lijek protiv melanholije anarhizma, protiv "delirijuma slobode".¹⁷ Čak i kod velikog Esquirola, koji je kao rukovodilac Salpêrière. a od 1826. i kao direktor Charentona, imao velike zasluge za humanizaciju psihijatrijske prakse, ne možemo previdjeti izvjesne "političko-reakcionarne nijanse" djelovanja.¹⁸ Tako Esquirol uzrok za sve veći broj duševnih bolesti vidi prije svega u melanholiji, u jednoj "opštoj degeneraciji uma i običaja", u srozavanju religije, morala i autoriteta, što se od vremena revolucije naročito može primijetiti u nižim slojevima društva.¹⁹ Ukoliko se ljudski um ili strast više ne poveže za moralom, religijom i autoritetom, već polažu pravo na veću slobodu djelovanja u sferi političkog života (kao što je to slučaj u republikansko-reprezentativnom državnom uređenju) onda postoji velika opasnost da se duševna oboljenja javljaju u sve većem broju.²⁰

Ne samo za vrijeme "starog režima" već i u napoleonskom i postnapoleonskom periodu jedno izrazito rafinirano lukavstvo vladajućeg uma sastojalo se u tome da se najljući protivnici optuže za nerazumnost, čak za ludilo. Kako nas uči Foucaultova čuvena povijest ludila i razuma, nerijetko su "slobodoumnici", "demagozi", stjegonoše i literarni predstavnici "pobune" bili internirani u psihijatrijske ustanove²¹ - mučna povijesna činjenica, koju je Peter Weiss u svom *Maratu* pokušao aktualizirati teatarskim sredstvima.²² To znači da trenutno dominantni um, to jest onaj koji je sankcionisan aktuelnim društvenim uređenjem može postati apsolutno mjerilo, što mu omogućava da sve inicijative "emancipatorskog uma" okarakterise kao

¹⁵ Usp Johann Weyer, *De praestigijs daemonum ...* Basel 1568.

¹⁶ Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft.* Frankfurt 1969.

¹⁷ Isto. O "deliriumu slobode" govori Esquirol u svom članku "Mélancholie" u "Dictionaire de sciences médeciens et chirurgiens. Sv. XXXII., Paris 1819, str. 149.

¹⁸ Werner Lebrand/ Annamariette Wettley, *Der Wahnsinn. Geschichte der abendländischen Psychopathologie.* Freiburg/ München 1961, str. 425.

¹⁹ Étienne Esquirol, *Die Geisteskrankheiten in Beziehung zur Medizin und Staatsarzneikunde.* Berlin 1838, Bd.1, str. 24 i dalje.

²⁰ Isto str. 29 i dalje.

²¹ Usp. Foucault, op. cit. str.198 i dalje; 414 i dalje; 435 i dalje.

²² Usp. Weissovu bilješku uz ovaj komad! (Frankfurt 1964, ed. Suhrkamp, knj.68, str. 139)

²³ Peter Weiss, *Hölderlin*, Frankfurt 1971, str. 131.

²⁴ Up. Reilov pojam “teško duševno rastrojstvo” kao “odstupanje od normalnog ljudskog razuma”. (Leibrand/Wettley, op. cit. str. 395) i Esquirolov prikaz “monomanije” (*Geisteskrankheiten*, op. cit. sv. II, str. 1 i dalje.).

²⁵ Alexander Haindorf, *Versuch einer Pathologie und Therapie des Geistes – und Gemütskrankheiten*. Heidelberg 1811, str. 425 i dalje; K. Wilhelm Ideler, *Versuch einer Theorie des religiösen Wahnsinns*, sv. II, Halle 1850, str. 361 i dalje; 402 i dalje.

²⁶ Up. “Fanatizam” u *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* von J. Samuel Ersch i J. Gottfried Gruber, Sektion I, sv. XXI. Leipzig 1854, str. 365 i dalje.

²⁷ “Medizinisches Realwörterbuch” ed. J. Friedrich Pierer und Ludwig Choulant, sv. VII, Altenburg 1827, str. 338.

²⁸ Potpuna hronologija procesa protiv Carla Ludwiga Sanda, up. Državni sekretar von Hohnhorst, *Abtheilung I*, Stuttgart / Tübingen 1820, str. 195 i dalje.

²⁹ Isto, str. 117 i dalje.

nezdrave, bolesne, izopačene. Emancipatorski um, kojem polazeći od svoje tačke gledišta onaj represivni um mora izgledati kao čisto bezumlje, kao cinična melanholija i živa smrt²³, može tako – na jedan ili drugi način – biti gurnut u geto ludila.

U psihijatrijskoj teoriji 18. i 19. vijeka je pojam duševne bolesti bio po pravilu proširen do te mjere da je mogao obuhvatiti čak i najmanji poremećaj intelekta, zakazivanje razuma u jednoj jedinosti tački, snažnu zaokupljenost jednom određenom idejom ili strašću (monomanija).²⁴ Melanholiju, sklonost sanjarenju i fanatizam možemo shvatiti kao predispoziciju ili čak – u slučaju većeg intenziteta – kao znak duševne bolesti.²⁵ Ako su već u prvoj polovini 19. vijeka napredni mislioci, liberali, umjereni i radikalni socijalisti, uopće svi nonkonformisti često proglašavali “sanjarima”, “fantastima” ili “fanaticima”, onda iza takvog etiketiranja zacijelo stoji namjera da se protivnik reducira na psihološki to jest psihopatološki slučaj. Interesantan je pojam “političkog sanjara”, koji je prethodnik utopiste. On još ima gotovo onu istu polemičku i patologizirajuću funkciju koju je pojam sanjara imao u doba reformacije.²⁶ “Medicinski rječnik” iz 1827. razlikuje različite “klase sanjara”, među kojima politički sanjari pored religioznih spadaju, kako tamo piše, među “najnetolerantnije i najradikalnije”: “Politička sloboda, domovina, nacija, oblik vladavine i slične vrijednosti su objekti njihovog sanjarenja... Jakobinci svih perioda spadaju u tu klasu”.²⁷

Bilo bi sasvim opravdano nekoga ko je zločin počinio iz političkog uvjerenja, kao što je to na primjer počinio Carl Ludwig Sand, koji je ubio njemačkog dramatičara Kotzebua, smatrati psihopatom, žrtvom bolesti duše i duha i tako se prema njemu ophoditi. Ali to bi istovremeno značilo potpuno ga osloboditi odgovornosti za počinjeno djelo. U ovom slučaju bi psihopatski način tumačenja, ma koliko on bio u skladu s državnim rezonom, došao u sukob s interesom restaurativne kneževine u pogledu uništenja njenih protivnika, kao i u pogledu zastrašivanja jednim drastičnim primjerom. Ovaj sukob interesa se na primjer sasvim jasno ispoljava u aktima istražne komisije vojvodstva Baden o slučaju Sand. Uprkos velikom broju preporuka i svjedočanstava o Sandovom duševnom stanju, o stanju njegove svijesti i karaktera, svjedočanstava koja su mu sva redom pripisivala melanholiju i sklonost sanjarenju (i to u upravo negativno označenom smislu riječi), pa čak i “ludilo”²⁸, te uprkos žalbenom obrazloženju branioca²⁹, u kojem je Sand proglašen duševnim bolesnikom i u kojem se traži njegov psi-

hijatrijski tretman – uprkos svemu tome je Sand pred sudom proglašen krivim, osuđen na smrt i javno pogubljen kao “zastrašujući primjer drugima”.³⁰

Za većinu naučnika u prvoj polovini 19. vijeka vjerovatno je važila konstatacija da je njihov dominantni pogled na svijet – koji se često ogledao i u njihovim naučnim teorijama – bio u većoj mjeri određen duhom restauracije a manje idejama francuske revolucije. To je odgovaralo i stanju subjektivnog interesa jednog staleža, koji je više nego bilo koji drugi stalež bio upućen na lojalnost prema državnom uređenju kneževine. Zato nas ne čudi da nauka u tom njenom važnom, pionirskom razdoblju nije uvijek bila u službi obogaćenja i oslobađanja ljudi, već da je dosta često bila zloupotrebjavana upravo kao dobro došao instrument tutorisanja ljudi, ili čak njihovog nasilnog stavljanja pod starateljstvo. Što se tiče medicine, dovoljno je da se, na primjer, sjetim samo strašnog lika ljekara iz Büchnerovog *Woyzecka*. I sam ljekar, Büchner je zacijelo imao dosta razloga da ocrtava jednu takvu, izopačenu sliku medicine i ljekarskog poziva: htio je da upozori na dehumanizaciju i pervertiranje one nauke koja je najneposrednije povezana s humanošću i čovjekoljubljem. Nije bilo slučajno da su oni liberalniji među ljekarima u predmartovskom periodu i u godinama građanske revolucije izričito naglašavali moralnu odgovornost i socijalnu obavezu svoje nauke i razvijali izrazito revolucionarno shvatanje medicine kao emancipatorske nauke.³¹ Naročitu pažnju u vezi s ovim zaslužuje medicinsko-politički esej mladog naučnika Virchowa, koji je u novembru 1848. izložio na godišnjoj skupštini Društva za medicinska istraživanja, a zatim ga 1851. godine i objavio u 3. svesku *Arhiva*³². Ovaj esej pod naslovom *Epidemija iz 1848* napisan je u vrijeme kada je već narodni ustanak, u kojem je riječju i djelom učestvovao i Virchow, morao biti proglašen propalim. Bez obzira na to Virchow još jednom brani historijsko pravo ove revolucije, poistovjećujući sebe s njenim ciljevima i idealima. Sada, pošto je reakcija onemogućila ispunjenje svih nadanja u političke i prije svega u socijalne reforme, stanje društva mu se kao ljekaru učinilo upravo patološkim. U “abnormalnim” društvenim prilikama, čije je uklanjanje bio osnovni cilj revolucije³³, trebalo je po mišljenju Virchowa zapravo tražiti dublje uzroke masovne pojave velikih bolesti u narodu – epidemija. On je upoznao neopisivo bijedne životne uslove širokih narodnih slojeva u Gornjoj Šleziji, koji su u proljeće 1848. bili pogođeni epidemijom tifusa. Tu se

³⁰ Isto, str.179.

³¹ Usp. B.S. Neumann, *Zur medizinischen Statistik des preußischen Staates ...* U: *Archiv für pathologische Anatomie und Physiologie und für klinische Medizin*, sv.3 (1851), str.13-141.

³² R. Virchow, *Die Epidemie von 1848*. U: “*Archiv für pathologische Anatomie und Physiologie*” sv. 3 (1851), str. 3-12.

³³ Isto, str. 7 i dalje.

³⁴ Isto, str. 10 i dalje. uvjerio da će takve katastrofe u budućnosti moći biti spriječene jedino radikalnom “promjenom društvenih prilika”³⁴. “Epidemije slične velikim putokazima upozorenja na kojima državnik velikog stila može pročitati da je na razvojnog putu njegovog naroda došlo do poremećaja, kakav čak ni opuštena politika više ne bi smjela previdjeti.”³⁵

³⁵ Isto, str.6.

Interesantna je misao da takve epidemije ne moraju uvijek biti bezuslovno somatske prirode. Pored “somatskih” epidemija postoje i psihičke, i kao jedna takva “psihička epidemija” okarakterisano je duhovno-duševno stanje naprednih intelektualaca nakon sloma njihovih političkih nadanja.³⁶ Veliki duhovni pokret, koji je u februaru 1848. krenuo iz Francuske, a čije korijene valja tražiti u Kantovoj i Hegelovoj filozofiji, mogao je da se pozove na najrazumnija, najpravednija i najmoralnija načela. On je bio “u maksimalnoj mjeri logički konsekvantan: normalni zakoni mišljenja, kakve su postavile filozofija i prirodoslovna zapažanja, određivali su apsolutno sve, a sama činjenica da su oni bili onemogućeni da se ispolje pod normalnim okolnostima, dovela je do psihičke epidemije.”³⁷ Psihološka kriza – Virchow neprestano govori o “psihopatskom stanju”³⁸ - ispoljava se u tome što su mnogi u toku političkih sukoba pod pritiskom konzervativnih snaga odstupili od svojih prvobitnih kako političkih tako i socijalnih zahtijeva. Naročito onaj glavni cilj čitavog pokreta, “socijalno pitanje”, bilo je potpuno potisnuto. “Isto kao što kod pojedinca psihičko oboljenje počinje stadijem melanholije da bi ubrzo napredovalo u jedan burniji stadij i prešlo u fazu depresije, a zatim bi tokom vremena postepeno stiglo do smirenja ili se pak pokazalo kao nonsens... isto se to dešavalo s bolešću našeg naroda. Mi se, gledano s prirodoslovnog stanovišta, upravo nalazimo u stadijumu depresije i ne smijemo se čuditi što upravo sada na vidjelo izlazi sve ono što je maleno, nisko i nesposobno za otpor...”³⁹.

³⁶ Isto, str. 5 i dalje.

³⁷ Isto, str. 8

³⁸ Isto, str. 5 i 8.

³⁹ Isto, str. 8

⁴⁰ Isto, str. 4

⁴¹ Isto, str. 7

Ovdje navedena zapažanja doktora Virchowa potvrđuju u krajnjoj liniji njegovo osnovno shvatanje medicine kao “socijalne nauke”⁴⁰. Ukoliko svaka bolest naroda, bilo da je riječ o duševnoj ili o fizičkoj bolesti, svoj pravi uzrok ima u abnormalnim društvenim prilikama, onda je na ljekaru da “tu abnormalnost spozna i da državicima ukaže na obavezu da ju odstrane.”⁴¹ Tako medicinaru između ostalog ne preostaje ništa drugo već da bude kritičar društva, njegov reformator. Virchowova razmišljanja su medicini otvorila perspektive, koje opet i danas postaju interesantne i koje bi

se mogle podvesti pod natuknicu “društvo u kojem čovjek postaje bolestan”.

Originalnost i progresivnost shvatanja doktora Virchowa postaje još očiglednija u kontrastu prema pozadini shvatanja kakva je zastupala onovremena psihijatrija. U psihijatrijskim udžbenicima i raspravama već je odavno postalo uobičajeno da se za nastanak i ispoljavanje različitih oblika ludila naglašava značaj religioznih i političkih ideja.⁴² Pri tom se, kao što vidimo, nerijetko polazi od pretpostavke da postoji izvjesni afinitet između revolucionarnog opredjeljenja, takozvanog slobodarskog sanjarenja i duševnih poremećaja. U jednoj medicinskog disertaciji iz 1850. godine mogla je na primjer biti postavljena teza da demokratsko uvjerenje, odnosno “demokratsko zlo”, nije ništa drugo doli jedan novi oblik ludila – tvrdnja, koja je doduše u liberalnoj štampi naišla na otpor i koju su kao pretjeranu odbacili i naučni autoriteti.⁴³ Shvatanje Virchowa u svakom slučaju stoji u najstrožoj suprotnosti prema nazadnjačkim, apolitičkim spekulacijama njegovih kolega, ono je određeno jednim sasvim novim medicinsko-sociološkim uglom posmatranja. On bistrim okom posmatra abnormalnost društvenih prilika i dovodi je u vezu s etiologijom određenih bolesti, i to ne samo onih fizičkih. Dok su neki od njegovih kolega medicinara duhu liberalizma i revoluciji pripisivali patologizirajuće djelovanje, Virchowovo uvjerenje se naprotiv sastojalo u tome da psihopatološke prilike mogu nastati upravo ako se nastavi s potiskivanjem i ignorisanjem tog duha, a to znači, ukoliko se i dalje održe abnormalne socijalne prilike.

Osvrnimo se na ovom mjestu na naše dosadašnje izlaganje i pokušajmo izvući privremeni zaključak. Ma koliko bio površan i nepotpun osvrt na protekla stoljeća, ne možemo a da ne konstatujemo relativnost pojmova “melanholije”, “utopije”, “zablude”, “abnormalne predstave” i sl. Foucaultova knjiga *Ludilo i društvo* nam je upravo pokazala kako se u svakom društvu, u svakoj epohi, granica između uma i bezumlja određivala nanovo.⁴⁴ Isto to zacijelo važi – recimo – za granicu između melanholije i ne-melanholije ili – u Freudovoj terminologiji – između nagona smrti i nagona života. Mnogostruko se i ova granica smatra identičnom s granicom između uma i bezumlja. Tako su mnogi – ali zacijelo ne svi – načini mišljenja i ponašanja bili “melanholični” (u negativnom smislu) ili “sanjalački”, “utopijski” i to samo prema mjerilima određenog društva, bolje rečeno: određenog establišmenta. Naknadno,

⁴² F. W. Fleming, *Die politische Aufregung in ihrer ätiologischen Beziehung zu den Geistesstörungen*. U: *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychologisch-geschichtliche Medizin*. Sv. 7 (1850) str. 35-44.

⁴³ C. Th. Groddeck, *Die demokratische Krankheit, eine neue W"ahnsinnsform*. Naumburg 1850. Usp. recenziju Damerowa u: *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie ...* sv. 7 (1850), str. 333 i dalje.

⁴⁴ M. Foucault, op. cit. str. 375.

prema u većini slučajeva opravdanijem sudu nove generacije (potomstva), oni su ocijenjeni kao izražajne forme jedne žive napredne ideologije. Ove se i u svoje vrijeme nisu smatrale lošim, već kao kreativna melanholija u Aristotelovom smislu. Takvu kreativnu melanholiju možemo vidjeti otjelovljenu u ličnostima kao Hölderlin, Büchner, Heine i dr., koji su upravo zahvaljujući njoj bili protagonisti budućnosti i to tako što su u društvu svoga vremena otkrili i onu opštu melanholiju, bolest, "nagon smrti". Ukoliko tako gledamo, prigovor melanholiji nam se čini još jedino opravdan ukoliko ga iskazuje kreativna svijest u ime jednog pravednijeg uređenja, jednog boljeg svijeta, i ukoliko će ovaj onda upravo onaj upravo aktuelni, službeno odobreni, um razotkriti kao regresivan, kao manifestaciju "nagona smrti".

U ovom našem (20.) vijeku, u kojem se sukobljavaju najprotivrječniiji društveni sistemi i društvene teorije, prigovor melanholiji ostaje kao izuzetno omiljeni "argument", kao ritual napada i odbrane u ideološkoj borbi. Njega upotrebljavaju pojedini nonkoformisti u borbi protiv konformista, a ovi opet u borbi protiv onih drugih. On se na kraju pojavljuje i u borbi između raznih pravaca unutar stranke nonkonformista, u kojoj oni radikalniji optužuju umjerenije zbog melanholičnog konformizma (revizionizma), a ovi opet one druge za melanholičnu utopiju. Pošto su ideološka sukobljavanja uvijek u najvećoj mjeri određena sociološkim pitanjima, tako i prigovor melanholiji sve češće poprima sociološki, društvenokritički akcent naročito onda kada dolazi od strane lijevo orijentisanih teoretičara. On u tom slučaju više ne služi toliko u svrhu personaliziranja, psihologiziranja određenih pogleda na svijet, već mu je cilj njihovo sociologiziranje, to jest da ih u socijalno-psihološkom i ideološko-kritičkom smislu označi kao "nekritičku svijest", "nesretnu svijest" određenih društvenih grupa, što se upravo može objasniti problematičnim socio-ekonomskim položajem ovih grupa.

Može se uostalom primijetiti kako je u posljednje vrijeme fenomen melanholije, koji je u dosadašnjoj teoriji bio tako često mistificiran, mitologiziran i ontologiziran, u velikoj mjeri oslobođen oreola čarolije. Nakon što je melanholija i prečesto tumačena na osnovu konstitucione nesavršenosti, na osnovu smrtnosti i "bačenosti" čovjekovog bića ("Geworfenheit")⁴⁵, sada se ona počela posmatrati u njenoj društvenoj uslovljenosti, kao psihološki produkt određenih oblika društvenog poret-

⁴⁵ Usp. Walter Rehm, *Experimentum medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1947; Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt 1969, str. 228 i dalje.

ka, prije bi se reklo, kao “reaktivna” nego li kao “endogena” melanholija”.⁴⁶ Istovremeno se postavlja pitanje kako bi melanholiju u svakom pojedinom slučaju, a posebno melanholiju ranijih razdoblja, trebalo vrednovati. Ovo vrednovanje zavisi u krajnjoj liniji o tome da li je mišljenje i ponašanje koje se označava kao melanholija zapravo kapitulacija pred stvarnošću, bijeg u stanje introvertnosti, ili ono ima emancipatorsko-stvarački karakter dok razvija ideju, utopiju jednog boljeg svijeta, prema kojoj bi trebalo razvijati suvremenu stvarnost, koja kod ljudi za sada još uvijek izaziva osjećaj melanholije. Takvo vrednovanje može naravno biti sasvim različito, zavisno od ideološkog stanovišta posmatrača koji je u prilici da vrednuje. Hajde da samo još jednom u ovom kontekstu podsjetimo na onu čuvenu kontraverzu između Lukača i Adorna oko vrijednosti i poretka u okviru velike “avangardističke” književnosti Zapada, književnosti koja je omeđena imenima Kafke, Joycea, Becketta. Ovu književnost u čijem su središtu očajanje, izolacija i deformacija čovjeka, Lukač i predstavnici ortodoksne marksističke književne kritike optužili su za “dekadentnost”, “nihilizam”, “melanholično zaziranje od stvarnosti”.⁴⁷ Ljudsko očajanje – tako se barem argumentuje – u toj se književnosti ne predstavlja u njegovoj uslovljenosti društvenim odnosima, već se ona, prije bi se reklo, čini kao neopozivo, ontološki uslovljeno stanje nesposobnosti čovjeka. Takvo tumačenje svijeta i čovjeka otkriva na kraju samo nekritičku svijest, beznadežni položaj pisca u kasnograđanskom društvu. Toj su se kritici onda suprotstavili Adorno i ostali – i marksisti kao Ernst Fischer – pokušavajući da pokažu da “avangardistička” književnost naprotiv pokušava progovoriti i dozvati u svijesti nevolju i melanholiju današnjeg modernog čovjeka, historijski uslovljenu i historijski razumljivu bijedu industrijskog i masovnog društva, pa da prema tome o “građanskom ontologiziranju” ne može biti govora.⁴⁸

Ukoliko krenemo tragom pitanja otkada je to pojam melanholije dobio predznak negativne ideologije i otkada mu se u tom smislu upućuje prigovor, onda neumitno dolazimo do napisa Waltera Benjamina *Lijeva melanholija*⁴⁹, čiji je naslov u suvremenoj ideološkoj diskusiji postao važeća floskula. U tom eseju su Kästner, Tucholsky i njihovi duhovni srodnici okarakterisani kao prototipovi oportunističke inteligencije, kao melanholične dvorske lude građanskog društva, koje su se “odrekle sposobnosti gađenja” i koje su, nesposobne za političku akciju, svojim antigradanskim opsjenama uveseljavale svoje istomi-

⁴⁶ Usp. W. Lепенies, *Melancholie und Gesellschaft*, op. cit. ; Gert Mattenkloft, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968.

⁴⁷ Georg Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg 1958, str. 19.

⁴⁸ Theodor Adorno, *Noten zur Literatur II*, Frankfurt 1961, str. 152 i dalje; Ernst Fischer, *Kunst und Koexistenz. Beitrag zu einer modernen marxistischen Ästhetik*. Hamburg 1966, str. 71 i dalje.

⁴⁹ U. *Angelus Novus*. *Ausgewählte Schriften*, sv. II Frankfurt a. M. 1966, str. 457-461.

⁵⁰ Isto, str.458.

⁵¹ Lepenies, op. cit. str. 8.

⁵² Usp. András Gedö, *Dialektik der Negation der Dialektik*, u: „Frankfurter Schule“ im Licht des Marxismus. Frankfurt a. M. 1970, str.24 i dalje.

⁵³ Ernst Fischer, *Auf den Spuren der Wirklichkeit. Sechs Essays*, Hamburg 1968, str.63.

⁵⁴ Jean Améry, *Französische Revolution im Zeichen der „linken Frustration“*. In: Merkur, Februar 1966, str.161 i dalje; Wulf Hund, *Das Ende des Strukturalismus – Eine dogmengeschichtliche Einleitung*. In: Literatur und Kritik 40 (Nov. 1969), str. 586 i dalje.

⁵⁵ Martin Walser, *Über die Neueste Stimmung im Westen*. In: Kursbuch 20 (1970), str. 19 i dalje.

⁵⁶ Isto, str. 31.

⁵⁷ Alexander Mitscherlich: *Krankheit als Konflikt*, op. cit. , str. 11 i dalje; Lars Gustafsson, *Utopien*, München 1970, str. 104 i dalje; Ronald D. Laing, *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über die Gesundheit und Wahnsinn*, Köln 1971.

šljenike i ostale građane.⁵⁰ Benjaminova oštroumna analiza jedne pseudorevolucionarne, u krajnjoj liniji konformističke svijesti, koja se “ugodno smjestila” u neugodnu situaciju, ostala je za filozofsko-sociološka nadmetanja u okviru političke borbe do danas mjerodavna. Tako je, Lukač, kao što je poznato, Adornovu filozofiju zlobno označio kao *Hotel Abgrund* (*hotel bezdan*, prim. prev.), u kojem se visoko iznad sveopšteg očajanja može udobno-melanholično filozofirati.⁵¹ Na Benjaminov autoritet, to znači na pomenuti članak, poziva se danas opet radikalna ljevica kada je riječ o tome da se “Frankfurtskoj školi” pripiše odvojenost od prakse i ontologizam⁵². U istom pravcu se kreće marksistička kritika filozofije strukturalizma, koji je označen kao “kapitulacija pred ovim materijaliziranim svijetom”⁵³ i koji ona vidi “u znaku lijeve frustracije”⁵⁴ (što je zapravo razočarenje mnogih intelektualaca u komunističke, revolucionarne ideale). Potpuno iste ograde i prigovore danas upućuju politički angažovani pisci, kao na primjer Martin Walser, u odnosu na “novu duhovnu atmosferu Zapada”, u odnosu na novi “psihodelično” nastrojani kult introverzije, u odnosu na ezoteričan, naglašeno apolitičan stav izvjesnog broja umjetnika.⁵⁵ Oni autori i naučnici, koji su se onomad zadovoljili da “strukture ove stvarnosti, strukture ljudskog govora, mišljenja i djelovanja prikazuju kao da su to ahistorijske i s neba pale strukture”⁵⁶, ti su po mišljenju svojih kritičara odavno zakoračili na put melanholičnog prilagođavanja.

Što se tiče stanja naše suvremene stvarnosti, to se i ovaj put kod nekih dijagnostičara i ljekara društva uvriježilo uvjerenje da to stanje nije lišeno psihopatoloških crta. Suvremeno društvo, suvremena civilizacija – tako se obično argumentira – pokazuje znake opasnih, čak smrtonosnih bolesti, a na kraju su upravo te “socijalne bolesti” i uzrok što je širenje psihičkih i psihosomatskih bolesti među našim savremeniciima dostiglo alarmantne razmjere⁵⁷. Na taj način neki ljekari društvenih bolesti epidemiju bolesne psihe objašnjavaju – kao što je to nekada činio Virchow – kao psihičku epidemiju razočaranih liberala 1848. godine. Kada branioci tradicije njene kritičare optuže da su beznadežni (ili opasni) melanholici i utopisti, onda je tu samo riječ o uklapanju u tradicionalni ritual. Onaj ko pažljivo prati dnevopolitičku borbu mišljenja, permanentni konflikt raznih svjetonazora, lako će konstatovati da se kao argument uvijek ponovo navodi stari prigovor melanholiji i utopiji, da se on uvijek ponovo iskorištava s ciljem da se izoluju i diskredi-

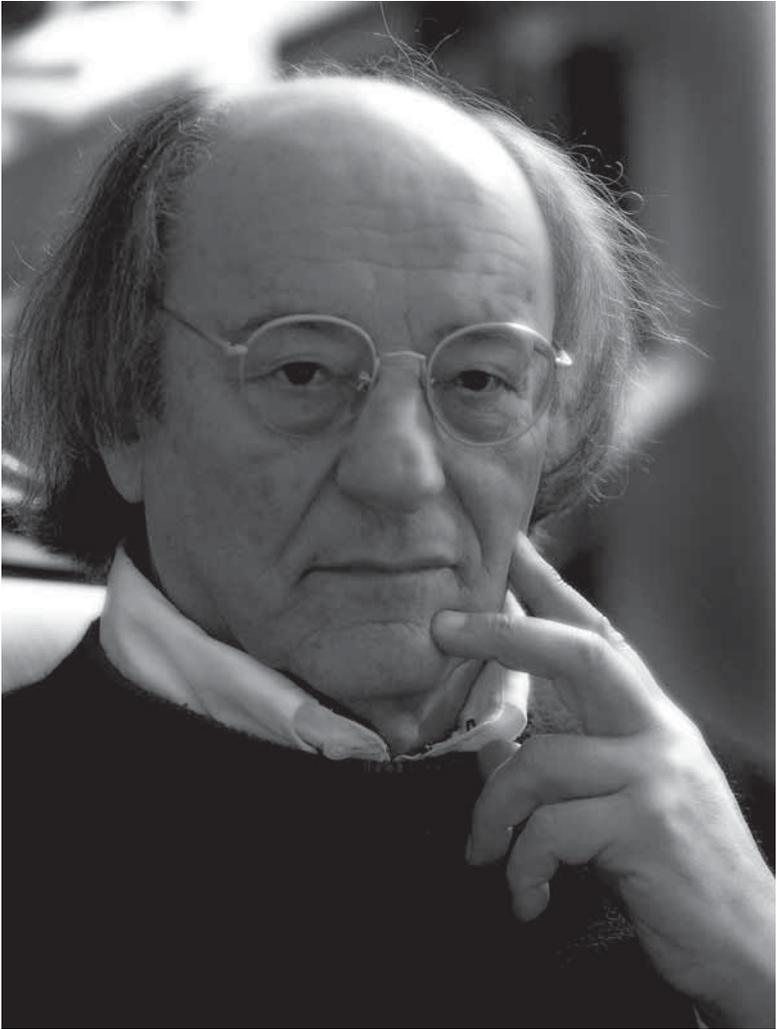
tuju reformatorske i emancipatorske misli i nastojanja. Pri tom oni koji ga upotrebljavaju u tom smislu tvrde kako naravno jedini oni imaju zdrav odnos prema realnosti, što svojim protivnicima poriču. Taj stari prigovor čini se da ima apotropejsku snagu koja se uvijek ponovo dokazuje. Njegova opasnost se sastoji u tome da se ono u njemu uvijek latentno prisutno psihopatologizirajuće, satanizirajuće djelovanje u svakom trenutku može relativizirati. U tom slučaju može njegova porazna simplifikacija, ukoliko se ona udomaći u društvenoj zajednici, za one koje pogađa imati strašne posljedice.



MANUFAKTURA

Mirko Kovač
Andrej Nikolaidis
Sonja Koranter
Tanja Stupar-Trifunović
Mihajlo Pantić
Lana Bastašić
Berislav Blagojević
Sanjin Sorel
Ranko Risojević
Danica Vukićević
Miklavž Komelj
Vladimir Martinovski
Goran Samardžić
Fahredin Šehu
Zlatko Topčić
Tihomir Brajović
Nihad Agić
Gašper Troha
Milica Nikolić





Snijeg pokrio grob

Dobro se sjećam toga zimskog podneva, prozirnog hladnog dana, čitavih jata svraka na golim granama drveća u parku kod *Jugodrupa*. Bila je veljača 1961., sjedio sam u kavani *Manjež* i dulje od sata čekao svojega pajdaša Torija. Pribojavao sam se da nije prošle noći, nakon što smo se u kasne sate rastali u kavani *Skadarlija* i dogovorili sastanak u *Manježu*, u jedanaest sati, negdje zaglavio ili napravio skandal, što je počesto činio; njegova su napijanja bila samoubilačka, pa sam svaki čas pogledavao na sat i kroz staklenu stijenu čekajući ga da se pojavi ili barem pošalje glasnika da bih doznao što je s njim. Kad god bi zazvonio telefon kod šanka, obuzela bi me strepnja. Naše prijateljstvo bilo je jače od krvnog srodstva, mi smo čak u jednoj oporuci išli toliko daleko da smo istaknuli kako se naši potomci ne bi smjeli ženiti između sebe; bilo bi to rodoskvruće. Iako smo taj zavjet napisali u stihovima, nije to bila samo dosjetka ili razbibriga, nego i naše uvjerenje, naš pečat prijateljstva. Torijeva braća, blizanci, znala su reći da su ljubomorna na mene, jer sam im preoteo brata. I nakon duga čekanja ugledao sam ga kako izbija iza kazališta; na sebi je imao crni šešir s velikim obodom i dugački grombi kaput, a na rukama kožnate rukavice, to je bio moj poklon, pošteno sam ih zaradio u jednom skladištu *Crvenog križa* gdje me, s ulice, odvukla postarija magacionerka i rekla mi, "Ako bude dobro, ako me zadovoljiš, možeš izabrati što hoćeš s ove gomile", pa sam pred zoru, čim se razdanilo, počeo rovati po hrpama stare robe, bila je to mahom dječija roba, pa ipak sam pronašao te rukavice točno po mjeri Torijeve male ruke i kratkih prstiju, a za sebe sam iskopao duguljastu torbicu s remenom na kopču, te još i kratkom drškom, mogla se nositi obješena o ramenu ili u ruci, a u nju bi stalo par knjiga, bilježnica i pisaci pribor. Vrlo lijepa torba, s nekoliko džepića; u jednome sam pronašao malu olovnu kuglu, nisam je vadio niti previše zurio u nju, sve više sam vjerovao da ima neko značenje ili nosi simboličku poruku, ne baš onu o kojoj je Tori raspredao kao olovu samoubojstva, prije bih rekao da je ta kuglica nekome služila kao amajlija. To je inače bila američka roba, pa ako

je toliki put prevalila, a olovna kugla nije ispala, onda se taj obični predmet ušuljao i u moj život, čvrsto sam ga prigrlio i čuvao, to prije što olovo u simbolici ima značenje “preobrazbe u duh”, a ne u smrt, kako je Tori govorio.

“Što će ti ta torba?” upitala je magacionerka brišući se ručnikom koji je potom bacila na hrpu prljavog rublja. “Imaš li nešto staviti u nju?” upitala je.

“Imam. Svoje rukopise”, rekao sam.

“Kakve rukopise?”

“Ja sam pisac.”

“Ne zajebavaj me”, rekla je. “Pisci su gospoda. Ti si kurvar. Jebeš starije žene za torbak i rukavice”, rekla je i počela se cerekati gurajući me prema izlaznim vratima.

Tori je veselo skakutao stazom kroz park, pokatkad bi zastao ispod nekog drveta i prislanjao uho na stablo; što li je osluškivao, zar se imalo što čuti u gluhom vremenu, ili se samo ludirao, onda bi poskočio da dohvati najnižu granu, s jedne je prhnuo zaleđeni prah i to ga je otjeralo, pa je požurio prema *Manježu*. Lijepo je kad netko tako vedro dolazi, makar i s velikim zakašnjenjem. Ušao je u kavanu, naklonio se gostima kao glumac na sceni, desnom je rukom skinuo šešir, lijevu je stavio na prsa, potom je raširio ruke prema meni, pa sam ustao i zagrlio ga, ostali smo malo dulje u zagrljaju, a čim smo sjeli, rekao je da se zadržao na probnom snimanju, dobio je veliku ulogu u novom filmu Joce Živanovića *Čudna devojka*. Skinuo je rukavice, pa je počeo trljati dlanove uz onaj šum suhe kože; odavno ga nisam vidio tako ushićenog, ali ja sam bio suzdržan, a da sam bilo što rekao, prasnuo bi u smijeh, takve sam scene i prizore već doživio. Sada sam otpuhnuo s njegova ramena biserje koje je tu palo sa zaleđene grane. Skinuo je kaput i bacio ga preko naslona stolice, zagledao se u mene, a ja sam u hipu prepoznao sjetu i tugu u njegovim krupnim očima, dok je vedrina bila hinjena; to mi nije promaklo, u dušu sam znao svojega prijatelja.

“Dok sam čekao probno snimanje, napisao sam pjesmu”, rekao je Tori. “Ti znaš da me i dalje muči ona olovna kuglica”, rekao je i pokazao mi zgužvani kockasti papirić na kojemu se teško čitao njegov sitni ćirilični rukopis.

*Neko nam je poslao iz Amerike
Možda Kafkin Karl Rossmann
lepu olovnu kuglicu
da prosviramo vlastiti mozak
ali taj dečak nije znao
da u ovom delu sveta
niko nema muda
da se odjavi sa svoje
zemaljske adrese.*

Odmah sam mu rekao da je to njegova slabija pjesma, da je dobro što je zgužvao papir i što ga nije potrgao; talent uvijek sumnja, ali ima pravo i na lošiju stvarčicu, samo te ko Boga molim, ostavi se već jednom te olovne kugle, rekao sam, to prije što poezija nije samo misao ili emocija, nego i *prolepsa*, *anticipatio*, jer nešto naslućuje i dodiruje tajnovito, predviđa ono što će se dogoditi ili vratiti ono što se jednom već dogodilo. Zgužvao sam taj papirić, pomalo ljutito. "Suzdrži se pisanja loših stihova", rekao sam, ali papirić nisam bacio, nego sam ga diskretno, da autor ne vidi, stavio u džep; to je moja stara navada čuvanje bezvrijednih stvari, posebice svega što je pisano rukom. Naručili smo dvije kuhane rakije, imali smo novaca, mogli smo i ručati, ali naš je nedjeljni ritual u *Manježu* bio kuhana rakija. I tek što smo se kucnuli, "uzdravlje, za novu filmsku ulogu", čuli smo vijesti s radija koji se nalazio na polici iza šanka, do nas je doprla samo istrzana rečenica da je preminuo neki mladi pjesnik; njegovo ime u tom kavanskom žagoru nismo razabrali, naš je stol bio podalje, uza staklo koje je gledalo na ulicu i park, pa smo s čašama u rukama pohitali do šanka; valjda je ondje netko zapamtio ime pjesnika. Šankerica je rekla da ona sluša samo muziku i jedva čeka da prođu vijesti, dok je konobar, stavljajući prazne čaše na šank, s nekom hladnom ironijom izustio da mu se čini kako je danas upokojen neki hrvatski pjesnik, ako je Zagreb u Hrvatskoj, rekao je seljački cinično. Mi smo stajali pokraj šanka pijuckajući svoju rakiju, a nakon male stanke i krčanja iz radija, vijesti su nastavljene da je ruski *Sputnjik* lansirao sondu *Venera 1* na Veneru, a potom izjave političara o smrti nacionalnog heroja Patricea Lumumbe. Neki gosti raspitivali su se o Lumumbi, zna li se tko ga je ubio i hoće li doći do građanskog rata u Kongu? Tada se Tori okrenuo prema njihovom stolu, dobro ih je osmotrio i rekao: "Eto, ode još jedan naš čovjek", a potom se naklonio iskazujući sućut nepoznatim gostima; to je tako dobro izveo da nisu

osjetili ironiju. Časak kasnije, shvativši da njegov žalac nije pecnuo te ljude, Tori je uzviknuo:

“Boli me kurac za Lumumbu i Afriku, zanima me koji je naš pjesnik preminuo!”

“Ja znam”, dobacio je čovjek u pohabanom vojničkom šinjelu na kojemu je lebdjelo perje kao da je domaločas ležao u kokošinjcu, bio je zapašten, s riđom bradom i cigaretom na otromboljenoj donjoj usni, stajao je uz šank i prstima lijeve ruke češkao bradicu, dok je desnica bila stalno na poslu između cigarete i čašice klekovače. “Ako sam dobro čuo, mislim da je preminuo mladi pjesnik Zmaj Jova Jovanović”, rekao je i počeo se cerekati.

“Možda imaju vijesti na nekoj drugoj stanici”, rekao sam i pružio ruku prema gumbiću radio-aparata.

“Ne, ne”, zavikala je šankerica, “ne diraj, jedva smo i to pronašli, to je stari aparat marke *Kosmaj*.”

“Kosmaj”, začudio se čovjek s riđom bradom i stavio još jednu cigaretu u usta tako da su sada, kao kakve kljove, virile dvije cigarete na krajevima usana. “Kakav Kosmaj, šankerice mlada! Od Kosmaja je ostao samo *Kosmajski partizanski odred*. Uspjeli su sjebati čak i tu lijepu planinicu, taj brijeg naše tradicije, rodno mjesto Ivana Kosančića. Ali hvala Bogu, hvala milosnom Bogu, ostao nam je *Kosmajski partizanski odred*. Kakav vojvoda Duča, kakav Karađorđe, koji je popalio sve turske hanove u Sibnici, Drlupi, Rogaći i Dučini, kakva lažna historija pred junacima *Kosmajskog partizanskog odreda* koji nije postojao”, rekao je čovjek u pohabanom šinjelu ispljunuvši onu jednu poludogorjelu kljovu, da bi drugu odmah pripalio, a potom me vabio kažiprstom da mu se primaknem. Kada sam prišao, stavio je ruku na moje rame i upitao me:

“Znaš li tko sam ja?”

“Ne”, rekao sam.

“Ja sam reinkarnacija vojvode Duče, pjesnik, boem i jedan od osnivača nepostojećeg *Kosmajskog partizanskog odreda*. Za jedno piće reći ću ti koji je pjesnik danas odapeo. Za jedno pišljivo piće tako značajna vijest. Može li?”

“Može. Samo da ne zajebevaš i izmišljaš.”

“Bože sačuvaj, pa to će se doznati već u sljedećim vijestima. Nisu pjesnici anonimusi i ne umiru bez publiciteta”, rekao je.

Naručio sam mu klekovaču, a on je tiho izustio da mu je jutros rano objavljeno u njegov kabinet da se objesio naš mladi neosymbolist Branko Miljković, pokoj mu duši, rekao je i

u cugu trgnuo onu moju narudžbu, čašicu kleke. Prenio sam Toriju što mi je tip kazao, ali on je na to odmahnuo rukom, ne vjeruje kavanskim grebatorima, “Znam ja to udbaško govno, to je provokator”, šapnuo je Tori. Mi smo i nadalje stajali uz šank, polako smo pili kuhanu rakiju i dočekali nove vijesti. Patricea Lumumbu ubili su pripadnici separatističkog pokreta Katange; o tomu je govorio neki politički analitičar, stručnjak za Nesvrstane. Zatim smo slušali vremeplov, što se sve dogodilo na današnji dan, 12. veljače. I na kraju, doista se potvrdilo da je vijest koju mi je pijanac prodao za čašicu kleke bila točna. Bila je to posljednja vijest da je pjesnik Branko Miljković, dobitnik *Oktobarske nagrade Beograda* za zbirku poezije *Vatra i ništa*, oduzeo sebi život, u Zagrebu, u svojoj dvadeset sedmoj godini. Pjesnik će biti pokopan na *Novom groblju* u Beogradu, u utorak 14. februara.

“Svaka mu čast”, rekao je Tori. “Skidam kapu”.

Okrenuo se prema gostima u kavani i uzviknuo svojim snažnim glumačkim glasom da ustanu i minutom šutnje odaju počast velikom pjesniku. Začudo, svi su to poslušno prihvatili, jedino se vojvoda Duča uzvrpoljio na rubu šanka, odmaknuo se i rekao, “Da prostite, moram pišati”, potom je oteturao prema WC-u. Nakon minute Tori je tiho izustio, “Slava mu”, gosti su uzvratili istim riječima, sjeli i odmah nastavili čavrljati. Mi smo naručili još dvije vruće rakije i vratili se za naš stol. Tori se počeo tresti i cvokotati zubima, pa sam ga ogrnuo kabanicom i navukao mu rukavice na ozeble prste. On je gotovo cvokotajući govorio da tako okončava pjesnik kad shvati da više neće isklesati iz vatre svog bića nijedan stih o smrti, rekao je. On je iskrvario mnogo prije samoubojstva proboden spoznajom da je *isto pjevati i umirati*, rekao je. Obojica smo poznavali pjesnika, Tori mnogo bliže, ali čak i da ga uopće nisam znao, vijest o samoubojstvu, ma tko ga počinio, uvijek je u meni izazivala tjeskoban osjećaj, potištenost i depresiju. Nisam se divio samoubojicama; nekako sam vjerovao da je teže i hrabrije živjeti i da teži put ima više plemenitosti. Pa ipak, ne bih se usudio sa sigurnošću tvrditi da je baš tako; između ta dva puta postoji izbor, iako oba vode u istom smjeru. Ili je i sam život “samoubojstvo koje traje”, kako to veli jedan mađarski pisac.

Na dan pokopa bili smo dobro raspoloženi, “dva vedra prijatelja daleko od smrti”, kako je govorio Tori. Među prvima smo stigli pred kapelu na Novom groblju; lijes, vijence i cvijeće tek su unosili, pa smo nas dvojica zavirili i u druge kapele; u

jednoj su “pojali” svećenici, dim kandila otuda je izvirao, a širio se i miris tamjana. Za taj dan ja sam posudio lijepi crni kaput od mojega drugara Erosa B., iako sam imao svoj mantil, u to vrijeme vrlo šik, malo je tko u Beogradu nosio takav kroy, šivan je za mene u Teslinoj ulici u Zagrebu, postavljen kožuhom na smičak, čim otopli mogao sam ga skinuti, ali svijetla boja toga ogrtača nije bila prikladna za pogreb, odudarala bi u tužnoj povorci, tako da bi svi gledali u mene. Tori mi je darovao jedan plitki crni šešir, dok je on nosio onaj svoj već glasoviti klobuk s velikim širokim obodom. Obojica smo očistili i izglancali cipele kod uličnih čistača. Odavno nismo bili tako dotjerani i namirisani. Hladan zimski dan nije nas ni dotaknuo. Torija je zabavljalo sve češće skidanje desne rukavice da bi se pozdravio s onima koji su pristizali. Ja bih povremeno zavukao nos ispod svog toplog vunenog šala. Prišao nam je jedan pjesnik, veliki cinik, neću spominjati njegovo ime, živ je i čuvam ga, pokrio je dlanom usta i rekao da će ovo biti najveći pogreb u povijesti književnosti ako dođu sve pjesnikove kurve. Nas dvojica nismo padali na njegove jeftine štosove, pa nam je, uvijek gladan divljenja, okrenuo leđa i udaljio se do zida. Ta nećemo baš danas, na pjesnikovoj sahrani, dokazivati svoju duhovitost ili svoj cinizam!

Pred vratima kapele stiskali su se jedni uz druge oni koji žele ući da bi izjavili saučešće; bila je tu uža i šira rodbina, možda će mnoge od tih uplakanih žena u crnini ostati u kapeli raspoređene posvuda oko lijesa. Sačekali smo da to jato čavki uđe u kapelu, pa smo polako krenuli. Čuli su se jecaji; pjesnikova majka izgovarala je riječi koje se nisu mogle razabrati. Pridržavali su je s obje strane, a ona se naginjala kao da će svakog časa pokleknuti i pasti. Ja sam još s vrata cijelo vrijeme gledao tu korotnu ženu; hoće li izdržati na nogama tako teško breme, taj kamen ispraćaja vlastitog sina. Tori mi je pokazao i pjesnikova oca Gligorija, čika Glišu; stajao je sa strane, kod uzglavlja lijesa. Bilo mi je žao što ga nisam ranije upoznao, sada ću pokraj njega proći kao jedan iz mnoštva neznanih. Pa i njegova pokojnog sina znao sam tek površno, sjedili smo nekoliko puta za kavanskim stolom, a na ulici smo se pozdravljali tako što bi on skinuo svoj šešir, a ja kačket od tvida i lijepo bismo se razminuli. Možda nekih šest-sedam tjedana prije smrti sreli smo se u zagrebačkoj kavani *Korzo*, ondje sam se nalazio sa svojim prijateljima filmašima, kovali smo filmske planove. Pjesnik je čekao nekoga, pa ipak smo kratko porazgovarali, a ja

sam o tome susretu napravio jedan mali poetski zapis. Tori je pak bio blizak s njim, imali su više ludih terevenki, spašavao ga je i vadio iz blata; čak ga je jedne večeri na leđima donio do njegove male obiteljske kuće na periferiji Beograda. Uza sve, Tori je znao napamet mnogo stihova “princa poezije”, kako su Miljkovića zvali, često ih je govorio u krčmama ili na književnim večerima. Sada sam hodao iza Torija, obojica smo bili gologlavi; šešire smo držali u rukama. Kako smo se lagano pomicali, promatrao sam čika Glišu i zapazio da nije nikog zagrlio od onih koji su iskazivali sućut, samo je otaljavao to što mora. Tori i ja zastali smo kod uzglavlja, a kroz staklo prozorčića na poklopcu lijesa vidjelo se blijedo, bucmasto lice mrtvog pjesnika, njegov razgoličeni vrat bez ikakvih tragova omče. Tori je spustio usne tamo gdje je bilo čelo pokojnika, ali tek što bješe dotaknuo staklo jedan ga je čovjek otraga povukao, jer to nije dopušteno, ne ljubite staklo, mladiću, nije potrebno, ako svi tako krenu prozorče bi se zamaglilo i ne bi se vidio pokojnik, rekao je taj čovjek i narušio onu svečanu tišinu koju uzdasi i jecaji samo pojačavaju. Ja se nisam ni naklonio, niti sam uopće rukama dodirnuo lijese, a oni koji su dolazili iza nas samo bi zastali, poneko bi se krstio, dok je jedna nafrakana dama u staroj astraganskoj bundi jeknula i kratko zaridala, možda je izustila, “slavo moja”, tako sam barem čuo njezine nejasne riječi, potom se povukla u drugi red onih koji su stajali u kapeli. Kada se Tori našao ispred čika Gliše bolno je izustio njegovo ime, a on ga je samo blago odgurnuo prema supruzi i ostalima koji su primali saučešća. Tada se dogodilo nešto posve neočekivano: Gliša me naglo privukao k sebi, čvrsto me zagrlio naslonivši bradu na moje rame, “Ovo je zločin od Boga i od ljudi”, rekao je ne puštajući me iz zagrljaja, plačući potresno na muški način. Bio sam začuđen zašto je baš mene izabrao da iskaže svoj jad. Nisam imao nikakvu karizmu da bih mogao utješiti neznanca, ili ga primamiti da mi se povjeri, a sve one tadašnje priče da me s nekim zamijenio bile su nelogične, jer i kasnije, za cijelo vrijeme toga obreda, nikoga više nije zagrlio, a bilo je tu najboljih prijatelja njegova sina. Ako se dobro sjećam netko me iščupao iz Glišina zagrljaja tako da sam se brzo našao vani i pridružio se Toriju kod niskog zidića. Tu smo podulje stajali, a u više navrata peli smo se na zidić da bismo bolje vidjeli što se dešava u kapeli. Dok je izjavljivao saučešće pjesnik i filmski epizodist Drumski nije skinuo svoju crnu šubaru, a na izlasku iz kapele, valjda je napravio neki nespretni korak, šubara mu

je spala s glave, ali on ju je nekako ulovio i zadržao u rukama. Kada je prošao pokraj nas rekao je da Branko nikad nije bio ljepši nego danas na odru. Tori je tada isklesao stih da smrt proljepšava pjesnike.

Priticao je svijet na glavnu kapiju, bilo je mnogo poznatih lica iz javnog i kulturnog života, ali neće svatko stići iskazati sućut uciviljenim roditeljima, jer povorka kreće točno u 16 sati. Jedan zadihani čovječuljak, gologlav na zimi, s pramenovima kose koji su tek djelomice pokrivali čelu, prišao nam je tako usplahireno kao da je zakasnio na neki događaj od životnog značenja, na nešto što ga je mimoišlo i ostavilo u njegovu malom i tužnom svijetu. Oči su mu suzile, a s vrha nosa bješe se izdužila jedna kapljica kao tanka prozirna igla leda. I upravo se meni obratio taj uznemireni čovječuljak i pitao me tko će nositi ordenje.

“Ordenje?” začudio sam se.

“Zar nije pokojnik nosilac nekoliko ordenja”, upitao je.

“Ne vjerujem”, rekao sam.

“Bila bi mi velika čast nositi na jastučiću njegovo ordenje”, rekao je.

“Njegovo je ordenje od rana i modrica”, rekao je Tori. “Sam će nositi vlastito ordenje ispred vlastitog lijesa”, rekao je.

“Ali meni je obećano da ću nositi ordenje pokojnog generala Miljkovića”, rekao je.

“To vam je tamo, treća kapela”, rekao sam.

“Aha, tako, hvala vam”, rekao je čovječuljak i odskakutao prema kapeli.

Nas dvojica, kao kakvi ekscentrici s crnim šeširima, bijasmo privlačni za sve one koji su tuda morali proći, a i poznavali smo mnogo ljudi iz umjetničkog svijeta, bome i podzemlja; ta i sami smo bili dio oba ta isprepletana sloja. Kod nas se zakratko zadržao školski drug Branka Miljkovića, također talentirani pjesnik zvani Rade Krleža; zajedno su pohađali nišku gimnaziiju i djelovali u literarnoj sekciji *Njegos*.

“Znate li da su pokojnika dovezli vojnim kamionom”, rekao je Rade Krleža. Mi o tome nismo ništa znali, a bilo nam je svejedno kako je lijes dopremljen iz Zagreba. “Razmislite malo, pjesnik i vojni kamion, to nije slučajno i nije bezazleno, sve je isplanirano, ubojstvo i samoubojstvo”, rekao je i uputio se tamo gdje je stajao njegov zemljak Ognjen, a kako nismo shvaćali skriveno značenje vojnog kamiona, za nas je to bila samo neka čudna metafora, to je ponukalo našeg sugovornika da se

nakon par koraka vrati i privuče naše glave do svoje kako bi nam što povjerljivije saopćio tajnu koju je nekim čudom znao: “On se nije objesio, Udba ga je ubila”, rekao je i ostavio nas da o tome sami razmislimo i donesemo neki svoj sud. Tori je to odmah opovrgnuo, “Čisto je jedino samoubojstvo, sve ostalo je dnevna prljavština. Još se nije ni ohladio, a već kaljaju i osporavaju njegovu lucidnost”, rekao je Tori tako jetko, a istodobno i nemoćno, kao kakav povrijeđeni čuvar neke svetinje koju rulja oskvrnjuje pred njim. I ja sam stajao uz Torija i njegove misli o čistoći samoubojstva kao izbora, unatoč tomu što sam bio daleko od takvih razmišljanja. “Ovdje sa radi o duši”, rekao je Tori. Uostalom, na sumnje i dvojbe imaju pravo jedino roditelji čak i kad točno znaju što se dogodilo s njihovim djetetom. I kad čovjek vlastitim očima vidi nečije stradanje uvijek pomisli da se moglo sve drukčije dogoditi.

Najednom je u kapeli kao u košnici zabrujalo mnoštvo glasova, jecaja, plača i teških bolnih uzvika, što je značilo da se iznosi lijes, da se cijeli taj korotni skup pomiče i premješta ispred kapele gdje su čekala mrtvačka kola. Pjesnikova majka nije pristala da je posebnim autom odvezu do parcele i groba, da bi ondje na stolici sačekala povorku koja će gmižući stići do odredišta. Noge su je boljale, od ranog jutra stoji, ali bila je uporna, čak je i podviknula, “ne odvajajte me od mog djeteta”. Pomagale su joj dvije jake mlade žene dok je hodala iza lijesa i mrtvačkih kola. Većina ljudi koja se našla u povorci znala je poneki pokojnikov stih, pa su oko nas brujale lijepe riječi. Ne sjećam se da je netko pokopan u takvu ozračju; stihovi su zvučali kao da su pisani za taj dan. Svaki taj stih spajao se s pjesnikovom sudbinom, čak i jednostavni stih poput onoga *moj je završen dan*, sada je imao neko više značenje i dopirao je do najtvrdog srca. I ja sam bio glas u tome zboru, član toga orkestra. Imao sam potrebu više puta izustiti stih: *Psi me recituju i gluve poljane*, a kad god sam ga izustio, okrenuo bih se prema lijesu kao da me mrtvi pjesnik čuje i mirno odlazi jer je pogodio da će njegovu poeziju *svi čitati*, makar samo na dan pokopa. I kad je tijelo spušteno u raku, kad su zabubnjale prve grudice zemlje po sanduku, a primjerak knjige *Vatra i ništa* odletio u grob, slavni glumac Ljuba Tadić izgovorio je posljednje oproštajne stihove:

*Mene ničega više nije stid
klonu sunce preko sveta...*

I doista, zubato ledeno sunce u veljači naglo je skliznulo i nestalo na sivom smrznutom nebu. Nekih tjedan dana kasnije pao je veliki snijeg, pa su neke zakazane sahrane odgođene za dan-dva. Tori je odlazio na groblje, a tek nakon tri pokušaja uspio se probiti do Brankova humka. Pričao mi je da je to bila mala uzvisina, jer je hrpu vijenaca i cvijeća snijeg uobličio u brdašce, a kako je mrznulo, to je ubrzo postalo nepristupačno i sklisko brdašce učahureno u tvrdu snježnu skramu. Svi oni koji su opsjedali grob da bi zapalili svijeću za pokojnikovu dušu, morali su pomagati jedni drugima, to prije što je svatko želio da njegova svijeća gori na vrhu toga otočića. Mraz nije popuštao, a to snježno brdašce, izbušeno i načičkano svijećama, sve više je nalikovalo izrešetanom bunkeru. Posvuda bijahu ostaci svijeća, tankih crnih fitilja i naslaga istopljenog voska. Bilo je mirno, ništa se nije događalo, samo bi neka grana pokatkad škripnula, a s nje bi prhnulo nešto malo snježne prašine.



Andrej Nikolaidis

ARHEOLOGIJA NOSTALGIJE

Ja, naime, znam da nikakvo dobro ne stanuje u meni, to jest u mom tijelu. Zaista, htjeti dobro jest u mojoj moći, ali nije učiniti ga, budući da ne činim dobro koje hoću, nego činim zlo koje neću.

Sveti Pavle, Rimljanima

Zvono na katedrali tuklo je za podne, kada je zazvonio telefon. Javili su da je majci pozlilo. Istoga sam trenu napustio sve obaveze i odvezao se u bolnicu.

Majka je nepomično ležala, činilo se da spava. Sijeda kosa izgubila je svaku elastičnost, visila je sa male glave onako kako grane vise sa vrbe. Njena koža bila je prozirna, paus-papir kojim je obloženo tijelo. Uz ruku su se, sve do vrhova kvrgavih, stablu masline nalik prstiju, pružali spletovi zelenih vena – tako se puzavica penje uz trošni zid.

Ne stoj tu, na vratima, kazala je kada je otvorila oči, dođi, dođi, zagrlj majku.

Bila je u kupaonici, pred ogledalom, kada joj se pred očima zacrnjelo. Izgubila je svijest i pala na pod. Bio je to sretan pad: da se njeno tijelo srušilo samo koji centimetar ulijevo, glavom bi udarila o toalet-školjku.

Probudila se u bolnici i odmah zatražila da pozovu mene, *mog sina*, rekla je .

Zatražila je da odem do njenog stana i donesem joj *nekoliko sitnica sa spiska* bez kojih ni trena više ne može izdržati u ovoj bolnici, u koju *dovode da umru one koji nemaju nikoga*, tako je rekla.

U hodniku sam sreo doktora. Dijagnoza je bila loša. Rak je godinama grizao njenu utrobu. Uz operaciju i valjanu terapiju, mogli bi joj produžiti život, mogla bi dobiti još nekoliko godina, možda čak i deceniju, ko zna. Ali takvu operaciju nije moguće izvesti u zemlji. Morali bi je poslati u Italiju. A to košta. Uz svo poštovanje, Oče, nemate vi te pare, rekao je.

Odšetao sam do majčinog stana, više ljut nego tužan. Kao da sam očekivao popust: da sveopšte načelo nesreće neće biti primijenjeno na mene. Takva oholost bila bi dovoljan razlog za najtežu kaznu, sve i da sam živio život sveca. Koliko sam samo puta unesrećenim ljudima koji su mi dolazili sa pitanjem „čime sam to zaslužio?“, odgovorio: tim pitanjem. To je tako užasno i tako nepravedno, govorili bi mi. To je tako užasno, ne i nepravedno, govorio sam im.

Kao i obično: ključ je bio ispod otirača, roletne na prozorima bile su spuštene. Pomislio sam kako bi bilo ravno čudu da majka, po čitavi dan bauljajući kroz mrak, nije pala. Mrak svog stana brižljivo je održavala: tvrdila je da je dnevna svjetlost čini ranjivom, jer je podsjeća na sve ono što je ostalo za njom. Već godinama živim u sijenci sopstvenog groba, jedino mi je još u sijenci ugodno, govorila je.

Kada sam je prošli put posjetio – a od tada je, priznajem, prošlo mnogo, neprilično mnogo vremena – smijao sam se njenoj navici da ništa ne baca, da stare, islužene stvari gomila u uglove sobe. Odrasti u njenom stanu - odrasti u starinarnici. Ne jednom sam dobio batine zato što sam, u igri, jureći za loptom ili električnim automobilom, srušio *nešto*, neku mašinu za šivenje iz prošlog vijeka ili tronožac koji su pojeli termite. Čovjek ne može reći kada će šta zatrebati, ako ne meni, onda tebi, kada mene ne bude, imala je običaj da govori sedmogodišnjem dječaku.

Da će majka jednoga dana umrijeti, to sam saznao rano u životu. Ni časa, kako se kaže, nije časila da me obavijesti o

tome. Jedna od prvih uspomena iz djetinjstva koje mogu prizvati: u zamračenoj sobi ležim na krevetu i neutješno plačem, jer majka će umrijeti i ja ću ostati sam na svijetu.

Poželio sam da podignem roletne, ali sam se predomislio već na prvom koraku. To bi bio čin nepoštovanja. Umjesto toga, upalio sam svjetlo i zaronio u naslage starina koje su me okruživale, tražeći stvari sa spiska.

Sve sam pronašao iznenađujuće brzo. Sve osim *Šta ne valja na ovome svijetu*, od Chestertona. Majka, za razliku od mene, nikada nije držala do njegovih knjiga, stoga sam se morao zapitati što ne valja u tome što zahtijeva Chestertona. Smatrala ga je nadmenim licemjerom – *niko ne može biti nadmen kao hrišćani*, da je citiram – engleskog kova, stoga se nisam mogao prestati čuditi njenoj želji da baš to bude knjiga koju će držati kraj uzglavlja, dok leži u bolničkom krevetu. Kada sam nakon stotinu jada napokon pronađenu knjigu odlučio prelistati, iz nje je ispao novinski članak. Time je napokon bilo odgovoreno na moju zapitanost. Majka je željela Chestertona jer je u njega pohranila članak o majci Terezi. Kao list u herbaru presovala je priču koja je, mogao sam zamisliti, do suza dirnula.

Bilo je to u Kalkuti. U podne vrelog ljetnjeg dana, Majka Tereza prolazila je *slumom* i čula jecaje koji su dopirali sa smetljišta, gdje je ležala starica koju je tu bacio sin. Starica, koja je umirala u najvećim bolovima, nije mogla prestati plakati. Nije je bilo strah smrti, a ono što je boljelo nije bio rak koji joj je jeo utrobu, nego brutalnost sina, koji se sa ženom udružio protiv nje, sina koji je pao pod uticaj svoje zle žene i po njenom nagovoru, na koncu, da im više ne bi smetala, da bi je napokon uklonio iz kuće, na smetljište bacio majku.

Čitavo popodne i čitavu noć Majka Tereza ostala je uz stariću, ubjeđujući je da oprostí sinu. Sve do jutra starica je ječala, a onda je, prije nego što je umrla, na uho svete žene šapnula dvije riječi: opraštam mu.

To je moja majka – žena koja je u stanju postaviti tako dugačku, tako savršenu scenu: godinama čuvati članak koji, uistinu, govori o njoj, jer sve govori o njoj, umetnuti ga u knjigu, koja govori o razlici između mene i nje, u dramatičnom trenutku poslati me po tu knjigu, a zapravo po taj članak, koji će mi reći što mi je činiti. Da, majko, razumio sam: u ovoj priči ja nisam Majka Tereza, nego loši sin, dok si ti starica bačena na smeće. Pomislio sam na to kako je veliki morao biti njen užitak dok je, po ko zna koji put iznova čitajući članak, zamišljala

kako mi, odbačena od svojeg mesa, svoje krvi, onoga kojem je ona dala život, na samrtni opršta to što sam se zaredio mimo njene volje, što sam je osudio na život bez unučadi, što sam je na kraju ostavio da umre u bolnici, uskrativši joj ljekarsku njegu koja joj je mogla spasiti život.

Mogao sam još satima razgledati njen stan, to savršeno poprište za arheologiju nostalgije. Ali morao sam natrag u bolnicu, prije kraja vremena za posjete.

Majka je spavala. Pazeći da je ne probudim, na njen noćni ormarić nečujno sam spustio kesu sa drangulijama i poučnom pričom o praštanju, potom napustio bolnicu.

Kada sam je sutradan posjetio, majka se potrudila da nedvoismisleno izrazi razočarenje činjenicom da dolazim *tek popodne*. Odbijala je da govori sa mnom, tako da sam sat vremena sjedio kraj kreveta u kojem se stara, ozbiljno bolesna žena, durila poput djeteta kojem je upravo uskraćen slatkiš. Moja isprika – da sam imao obaveze, da ljudi od mene očekuju pomoć, koju im moram dati, vodeći računa najprije o njihovim, tek potom o svojim potrebama – nije bila prihvaćena. Mogao sam znati: svako pominjanje mog posla kod nje je izazivalo samo bijes.

Pomilovao sam je po kosi i rekao: vidimo se sutra. Ujutro.

Nisam imao razloga žuriti doma, pa sam svratio u obližnji bar i naručio čašu vina. Sjeo sam na terasu i posmatrao prolaznike. Turisti su se razmiljeli trgovom. Ophodiće starim gradom, diviti se i fotografisati, onda će se vratiti na kruzer, koji će ih odnijeti natrag u njihove živote. Turistu uvijek prepoznaš po tome što očajnički nastoji ubijediti sebe i druge da je predio kroz koji prolazi predivan, a on, sred sve te ljepote, sretan. Od svega što su *vidjeli i doživjeli* ostaće samo te fotografije, za koje na koncu neće znati ni gdje, niti zašto su snimljene. Od svih načina da se ne sazna ništa o svijetu, putovanje je najskuplji i najnedostojanstveniji, pomislio sam.

Tiskali su se ispred bazilike, boreći se za najbolji ugao za fotografisanje. Nekoliko njih uperilo je objektivne ka tvrđavi iznad grada. Širom otvorenih usta zurili su u liticu na kojoj je San Giovanni izgrađen, a koja se izdizala doslovno *iznad*, kao da je čitava planina stala u zaštitu bogomolje pod sobom. Koliko ljudi je izgubilo život dok su u planinu nosili isklesano kamenje, kako mora da je strašan bio pad neopreznih, ili onih koji su poklekli pod teretom, kakav su užas morali osjetiti preostali nosači, kada bi čuli krik padajućeg i tupi udar kada bi njegovo tijelo udarilo o gradsku kaldrmu? Ono čemu se divimo, toga se ujedno i straši-

mo, dok ono što volimo, ujedno i žalimo. Ljubav stiže sa sućuti: ono što nismo ožalili, nismo ni voljeli. Ljubav je briga, to je sva priča. Ko u ljubavi traži nešto romantično, u velikoj je zabludi. A kako tek luta onaj koji uzvikuje *hoćemo slobodnu ljubav*. Već je govor o ljubavi nesnošljiv, a kada se tome, pa još u istoj rečenici, pridruži i sloboda, kilometrima od mjesta gdje je taj iskaz bačen ne opstaje ništa osim gljiva i gluposti, koje su ionako neuništive. Hoćemo slobodnu ljubav znači samo jedno: oslobodite nas od ljubavi. Onaj koji voli je sve, samo ne slobodan. O tome sam mislio kada sam primijetio staricu koja je vještinom *Playboyevog* fotografa snimala – mene. Otpio sam gutljaj vina, pogledao u vrhove svojih cipela – izveo, dakle, niz pokreta na koje se obično odlučimo kada nekome želimo dati vremena da se izvuče iz neugodne situacije. Ali, starica me i dalje snimala, ne mareći za to što sam, to je do tada moralo postati očito, osjećao nelagodu zbog toga. Prijekorno sam pogledao u njen objektiv, ali to nju nije omelo da nastavi da snima, *kao mahnića*, sada sam već pomislio. Zagledao sam se u novine pred sobom, u očajničkoj nadi da starice, kada podignem pogled, više neće biti. Nade su mi se, treba li pomenuti, izjalovile. Kada me je snimila iz svih zamislivih uglova – u jednom je trenutku čak kleknula, gipko kao djevojčica, u drugom se popela na žardinjeru sa cvijećem – starica je spakovala svoj aparat i otišla. Prije toga mi se nasmiješila. Nisam stručnjak, ali zakleo bih se da je to bio zavodnički osmijeh. Ako je bilo sumnje, odagnala ih je nježnim poljupcem koji mi je poslala, što je izmamilo opšti smijeh na terasi kafića. Potom se pred mojim stolom ukazao konobar koji je našao za shodno da se našali. Konobari na primorju iz nekog razloga misle da su duhoviti, tako da svoja zapažanja iznose često i sa intonacijom najvećeg filozofskog autoriteta. Malo je starija, Oče, ali kako kažu: od stare koke dobra supa, rekao je sofista sa poslužavnikom, vodeći računa da se njegov glas daleko čuje.

Te noći me je mučila nesanica. Dok sam ležao u znojem natopljenim čaršavima, zlo u meni je divljalo. Rukama sam stezao krevet, da me ne bi odnijela bujica grozomornih slika i sramnih misli. Ustao sam prije zore, skočio iz kreveta, jer sam napokon osjetio šibu stida. Kleknuo sam kraj kreveta i predao se molitvi.

Dok je posluživala doručak, Marika mi je rekla: previše brinete, Oče, vi ste dobar čovjek.

Ta žena je već dvadeset godina sa mnom. Ja sam joj, zapravo, jedina porodica. Nakon što je na porođaju izgubila i treće

dijete, muž je napustio. Imala je četrdeset godina i nije imala kamo. Tako je završila kod mene. Oduvijek se prema meni op-hodila sa zahvalnošću, iako sam ja, zapravo, bio onaj koji svoj život ne bi mogao zamisliti bez nje. Bila je čista i izmučena duša, njene su riječi bile ljekovite.

Da, draga Marika, dobar sam ja čovjek, pomislio sam. Ovaj dobar čovjek sinoć je – ne po prvi put, o ne, nipošto ne prvi, niti zadnji put – mrzio svoju majku. U snu sam stajao nad njenim krevetom dok je ispuštala dušu. Nisam osjećao žaljenje, čak ni blagu tugu, kakva pristojnog čovjeka obuzme i kada mu umre mačka. Majka je umirala a u meni je tutnjao bijes. Čak i svojom smrću me zlostavlja, urlao sam u sebi, učinila je sve da, onda kada je više ne bude, za sobom ostavi kajanje, koje će me kao sjena pratiti na svakom koraku, sve dok ne uteknem u grob. Čitav sam život proveo gnječen sviješću o ogromnom dugu koji imam prema njoj. Sada se potrudila da svojom smrću taj dug višestruko uveća. Dok je bila živa, mogao sam se nadati da ću dug jednoga dana vratiti. Njenom smrću nestala je ta mogućnost. Ostao je samo dug, tvrd i težak.

Kao dijete imao sam običaj da, po svršetku nastave, sa dječurlijom igram fudbal. U igri, vrijeme brzo prolazi. Da me majka čeka i da će brinuti zbog mene, da će stajati kraj prozora i strepiti da mi se nešto nije dogodilo – toga sam se sjetio prekasno. Napuštam igru i u panici trčim kući. Znojav, blatnjav i zadihan ulazim u hodnik, gdje stoji ona, sva u suzama. Znaš li koliko sam brinula, govori mi dok me grli, znaš li da nemam nikoga osim tebe, sada već kleči preda mnom i ljubi mi ruke, da ni trena ne bih mogla živjeti ako bi se tebi kakvo zlo desilo. Obećaj da mi nikada više nećeš to napraviti, obećaj mi da ćeš ubuduće misliti na svoju majku. Potom i ja plačem, grlim je, dajem svoju riječ, koja boba nije vrijedila onda, kao što ne vrijedi ni danas. Za večerom, majka ponovo plače. Ne govori zašto, ali ja to, svejedno, znam. O ocu, onome koji nas je napustio, u našoj kući se ne govori, ali on je uvijek tu. Njegovo odsustvo je pauza između majčinih rečenica. On je hladna polovina njenog kreveta, prazna stolica na čelu stola, dio fotografije koji je izrezan, sijenka koja se, ma kako uporno je iščekivao, nikada nije pojavila na vratima moje sobe, stala iznad mene i spustila ruku na moje čelo.

To je tek jedna od uspomena, koje kao da su sve iste. Na koncu svake stoji majčina briga i žrtva. Dok leži na samrti, u rukama, sklopljenim na grudima, stišće ključ mojih okova. Želim rastvoriti te ruke, iščupati iz njih ono čime me je vezala

za sebe. Lomim njene prste. Pucaju kao suva drva za potpalu. Ruke su sada rastvorene, to više nisu ruke gospodarice, to je tek pauk izvrnut na leđa. Ali u njima nema ničeg.

Tako je sinoć, draga Marika, mislio ovaj dobri čovjek. Ali dobra nikada dovoljno, stoga se on prepustio maštarijama o krađi. Tek što se odmakao od majčine samrtne postelje, stao je nad umirućeg staroga Tonća. Koji ga je pozvao da se primakne, da mu šapne svoju oporuku.

Nedjelju dana prije nego je majka završila u bolnici, došli su po mene u gluvo doba noći i odvezli me u Gornju Lastvu.

Tonćo Bošković neće dočekati zoru, stoga je poslao po vas. Strah ga je da će umrijeti a da još jednom ne porazgovara sa vama, rekli su mi kada sam ih uveo u hodnik, bunovan i zabrinut, jer na moja vrata niko ne zvoni donoseći dobre vijesti, naročito ne u tri ujutro. Tonćove su posljednje ispovijedi do sada postale tradicionalne, rekao sam im, svaki mi je grijeh već više puta povjerio, evo deceniju umire, za to je vrijeme u grob ispratio većinu svoga društva. Umire, insistirali su.

Kada su me uveli kod njega, Tonćo mi je šapnuo svoju posljednju želju, ali ne prije nego što je naredio da i posljednji od uplakane rodbine napusti sobu. Ništa im ne vjerujem, rekao mi je, mogu da ih čujem kako već slave, dolje u kuhinji, čim izdahnem otvoriće šampanjac.

Odlučio je da crkvi ostavi veliki novac. Radio sam koliko god sam mogao, trošio sam što sam manje mogao, rekao je starac. Djeci ostavlja dosta: kuće, imanja, brodice i novac koji će, zna, potrošiti čim ga ukopaju. Za njih ne brine. Želi ostaviti nešto Bogu. Iza slike – bio je to, zapravo, goblen sa bokeškim motivom: nekoliko barki pluta na moru pred Kotorom – sakriven je sef. Dvjesto hiljada i sedamdesetšest eura pohranjenih u tom sefu namijenjeno je Bogu. Nasmiješio se, uprkos bolu, pružio mi ključ od sefa: i vi i ja znamo da je to najbolja investicija na koju sam se odlučio. Zar ne, Oče, ponovio je nekoliko puta.

Novac ću odnijeti i potrošiti ga na crkvene stvari, naložio je. On ima samo jedan uslov: da nikada, nikome ne kažem da mi je on dao novac. Ako bi saznali, njegova bi ga djeca mrzila. On je čovjek crkve, njegova djeca nisu. Dobro ih poznaje: potrošiće sve što im je ostavio, pa ga proklinjati zbog toga što je dao crkvi, a ne njima. On neće slavu, neće ploče u mermeru, nije on takav čovjek. Ako ovim činim neko dobro, to je između njega i Boga, jer kao što je zapisano: Pazite da pravednost svoju

ne vršite pred ljudima, da vas oni vide; inače nemate nagrade kod Oca vašega koji je na nebesima. Kad dakle činiš milostinju, ne trubi pred sobom, kako čine licemjeri u sinagogama i po ulicama, da ih ljudi slave. Zaista vam kažem, primili su svoju platu, izdeklamovao je bez greške.

Tonćo je zaista umro te noći. Njegov novac je na mom tavanu. Razmišljao sam gdje da ga sklonim, pa ga na kraju sakrio među knjige, u škrinju koju mi je mati dala kada sam krenuo na studije. Ta škrinja je porodična dragocjenost, generacijama je u našoj porodici, naglasila je kada mi je predala. Od mene je očekivala da je dobro čuvam. I jesam: držao sam je kraj kreveta, u nju sam pohranio odabrane naslove. Naravno: lopovi bi škrinju i novac na tavanu našli jednako kao i u sobi. Ništa se ne može sakriti, barem ja bih to trebao znati. Pa ipak sam škrinju odnio na tavan, skrivajući je više od sebe nego od lopova.

Draga moja Marika... Ovaj dobri čovjek je svu noć razmišljao o tome da uzme novac iz škrinje i njime majci plati liječenje. Nikada ja novac potreban za majčinu njegu neću zaraditi. Kada sam se odlučio na život u siromaštvu majka je to shvatila kao da sam nju osudio na siromaštvo. Oduvijek je smatrala da sam sveštenik postao samo da bih nju kažnjavao.

Mogu uzeti Tonćov novac, time postati dobar sin, ali loš sveštenik. Ili ostaviti novac gore na tavanu, pa ostati dobar sveštenik, ali i loš sin. To je ono što mogu uraditi. Ma koliko se sklanjali, izmicali, popuštali i bježali, na koncu se sva pitanja koja smo izbjegli sažmu u samo jedno. Na koncu se sve svede na jedno ili-ili. Ta crta između dva *ili* giljotina je koja čitav život stoji nad nama, a kojoj pokušavamo izmaći tako što besprekidno gledamo u zemlju. Zalud... Na koncu dođe kraj vremena u kojem je na pitanje *"Hrist ili Baraba"* moguće odgovoriti zahtjevom za odlaganjem i formiranjem istražne komisije.

Tako sam, u sebi, govorio Mariki, koja je za to vrijeme vrijedno radila po kući. Uključila je usisivač i posvetila se čišćenju podova. Nije čula kada sam izašao iz kuće.

U bolnici su me sestre dočekale kao najgoreg nitkova. Nisu uspjevale sakriti gađenje dok su odsječno odgovarale na moja pitanja. Majka im je, dakle, već ispričala svoju tužnu priču, o nezahvalnom sinu koji joj dobro vraća tako što je pušta da umre u bolnici, lišivši je lijeka koji je nadohvat ruke: tek jedno more i jedno bogatstvo daleko. Što da se radi: dobre će žene barem imati koga olajavati dok u pauzi budu ispijale kafe, a moj posao i jeste da se ljudima nađem pri ruci.

Ona me je dočekala raširenih ruku. Održao si obećanje, rekla je, sve si ostavio po strani da bi došao da vidiš svoju staru majku. Doktor je optimista, moje stanje nije tako loše kako se isprva činilo. Dobro, operacija je skupa, ali ako se nas dvoje potrudimo, neće te mati tako brzo napustiti. Znaš kako kažu: čovjek je mlad dok mu je majka živa. Šta misliš, interesovala se, da li bi se mogao podići neki kredit za moje liječenje, danas je do tih kredita prilično lako doći.

Uradiću sve što mogu, rekao sam tiho, što je ona shvatila kao odbijanje. Nikada nije mogla podnijeti riječ *ne*. Namah je promijenila intonaciju. Kako hoćeš, sine, rekla je. Ja za sebe više ništa ne mogu učiniti. Takav je život: nekada si ti, malen i nemoćan, bio u mojim rukama. Sada sam ja, stara i nemoćna, u tvojim. Ja sam tebe podigla u uglednog čovjeka, a ti mene, ako misliš da to zaslužujem, spusti u grob. Ono što sam učinila za tebe, a ti znaš što sam činila, sve to nije bilo zbog nagrade. Tražim li mnogo ako očekujem da se sin pobrine za majčino liječenje? Ili kod vas, u crkvi, liječenje smatraju dobitkom na lotu, pa koga Bog izvuče, njemu je i lijeka, dok ostali umiru? Ja ne moram umrijeti: još ne. A hoću li, to zavisi samo od tebe.

Mama, rekao sam joj, ja sam siromašan čovjek, to znaš. Sve bih dao da ti bude bolje. Ali ono što ja mogu dati ne uzimaju kao zalog za kredit. Nema te banke koja bi meni dala bogatstvo potrebno za tvoju operaciju. Znam, ne moraš mi reći: za mene to nije bogatstvo. Ali za mene, eto, jeste. Stoga je jedino što mi je preostalo da se molim da Bog u mene ima dovoljno povjerenja da me, uprkos svim mojim grijesima, nagradi tvojim ozdravljenjem.

To je to, sa gađenjem je rekla majka i pridigla se u krevetu, najednom puna snage, to je ono što ćeš učiniti za umiruću majku: pomolićeš se za moje zdravlje? Oduvijek sam ti bila nedovoljna. Imao si mene, svaku kap moje krvi, svaku moju kost i uzdah, ali to ti nikada nije bilo dovoljno: oca si želio, onoga koji te je ostavio, koji je od mene pobjegao svojoj kurvi i nikada ti se nije javio. Njega si želio, dok si mene imao. Stoga, kada on nije htio k tebi, ti si odlučio potražiti njega. Od mene si pobjegao ocu, u crkvu. Vidjećeš ti tek što su očevi: i ovaj će te napustiti, kao što te napustio onaj, rekla je. Kao miš u rupu sakrio si se u crkvu. Zalud - nevolje samo nadiru, tvoja mati treba pomoć, ali ti tu ne možeš ništa, jer ti imaš svoj zavjet i svoju službu. Pa ako bi pomogao majci, iznevjerio bi zakon koji slijediš. Ti nisi sin, nego Pilat. Pereš ruke, eto što činiš. Od majke pereš ruke! I gle, kako

su čiste, kako sjajne njegove ruke! A kako i ne bi bile! Majčinim si suzama oprao ruke! A sada marš. Odlazi i moli mu se. Marš iz moje sobe, i da te više nisam vidjela, urlala je.

Privučene bukom, sestre su doletjele kao roj muva. Zujale su oko mene, vičući, peckajući uvredama koje su mi upućivale. Na koncu su me izgurale iz sobe. Sramota, sramota, ponavljao je hor crnih, dlakavih sestara, dok sam odlazio niz hodnik, posramljen i prezren.

Kada sam sutradan pokušao posjetiti mamu, osoblje bolnice me je spriječilo u tome. Ne zamjerite, Oče, ali gospođa je izričito naložila da vam ne dopustimo k njoj, rekao je radnik obezbjeđenja. Već je čitavu bolnicu pretvorila u svoju publiku, pomislio sam, publiku koja svjedoči njenoj patnji i mojoj bezosjećajnosti. Po odlučnosti sa kojom je rmpalija u uniformi stao pred mene, nije bilo sumnje da mama briljira: kako i ne bi, ulogu napaćene, ostavljene žene igra čitavi život.

Dani su prolazili, meni je i dalje bilo zabranjeno da je posjetim. Iako sam prozreo igru, ona je postigla svoj cilj: razumio sam svoju odgovornost i krivnju. Bez obzira na sve, bila je moja majka, bila je bolesna, trebala joj je pomoć, nije bilo vremena za inat, mislio sam. Pozvao sam direktora bolnice i pokušao ga ubijediti *da je nužno da ta smiješna zabrana posjete bude uklonjena*. Nije pristao, pozvao se na stroga pravila bolnice i dodao da je mamim zahtjev bio *svakako neobičan, ali ne i nerazumljiv*. Mama je, bilo mi je jasno, riješila da igra na sve ili ništa: ili ću se pobrinuti za njeno liječenje u Italiji, ili je živu više neću vidjeti. Uspjela je da postavi stvari tako kao da je pitanje njenog života ili smrti moja volja, moja odgovornost. U to je ubijedila najprije sebe, potom i sve ostale, tako da ja na koncu nisam imao izbora nego da se saglasim.

Ne jednom, pomislio sam: sad ću se popeti na tavan, uzeti novac i prekinuti ovu smijuriju. Niko ne bi primijetio. Niko osim mene čak i ne zna za taj novac. Ah, niko... Stoga to nisam mogao učiniti. Taj novac nije postojao, barem ne kao *moj novac*. To da uopšte postoji mogućnost da novac, koji dakle za mene nije postojao, iskoristim za majčine, za svoje potrebe – bilo je iluzija. Ono što sam nazvao smijurijom nije bilo drugo nego vrag na tavanu, koji me iskušava. Stare priče koje lako, već nakon prve rečenice prepoznajemo kada se odnose na druge, najednom postanu skrivene, čim se mi nađemo u ulozi njihovog glavnog junaka. Čim bih odbacio mogućnost da njime platim mamino liječenje, poželio bih da se novca otarasim: da

ga poklonim sirotinji, dam ga drugome svešteniku... Bilo šta, samo da iskušenje gurnem od sebe. Potom bih se iznova postidio svoje slabosti. Otarasiti se novca samo zato što me iskušava značilo bi priznati nemoć da se oduprem iskušenju, toliko sam razumio, uprkos besanim noćima u kojima se čovjeku sve što misli da zna uskovitla i izokrene, pa se nađemo u strahu od onoga što smo bili sigurni da dobro poznajemo, a sami se sebi činimo tuđi i lažni. A onda bih, opet, pomislio kako sva ljubav koju propovijedam ne vrijedi ni koliko pozdrav lašca, ukoliko tu ljubav ne pokažem kao brigu za bližnjeg. A ko je tvoj bližnji, pitao bi me glas, imaš li bližeg bližnjeg od majke. Sve svoje principe, sve ono što nas čuva da ne krenemo putem puti, sve ono što nas čuva od prokletstva raspadanja mesa, imamo primijetiti samo na mesu. Zašto noćima ne uspijevaš zaspati, pitao bi me glas, a kada zaspis, zašto iznova sanjaš isti san: kako prilaziš majčinom krevetu, vidiš da je prekrivena bijelom plahtom, ispod koje se meškolji. I zašto, kako strgneš plahtu sa nje, otkriješ da je u krevetu, na mjestu tvoje majke, sklupčana debela, crna zmija. Na što te taj san upozorava: na majku koju sanjaš, ili na tebe, koji sanjaš? O kome san govori, ako ne o sanjaču, govorio mi je glas kojem nisam uspijevao pobjeći.

Skuvao sam kafu, obrijao se, obukao novu odoru, sa tavana spustio kovčeg i u najvećem miru sačekao jutro, kada sam se sa novcem za majčino liječenje zaputio u bolnicu.

Njen krevet bio je prazan. Umalo sam izgubio svijest. Bolničarka me je pridržala da ne padnem. Žao mi je, rekla je, jutros je umrla. Što se desilo, pitao sam, ali ona nije znala odgovor. Uputila me je da potražim novu sestru, koja je bila uz moju majku kada je ova preminula. U perionici je, to vam je u podrumu, možete se spustiti liftom, rekla je.

Bolničarka se uplašila kada sam je oslovio. U mašinu je ubacivala krvavu posteljinu, nije čula da sam joj prišao. Pitao sam je da li je žena koja je jutro umrla ostavila neku poruku za mene.

A ko ste vi, oprostite što pitam?

Ja sam njen sin.

Neće biti, rekla je. Tužno je to bilo gledati, nemoćnu stariću koja odlazi sa tako golemom tugom. Sva suva, kost i koža, takoreći, a suze samo teku iz nje. Znate, oče, kad radite moj posao, nagledate se stvari koje sretan čovjek nikada ne vidi. Tako mnogo jada i smrti prođe kroz moje ruke, toliko ljudskih ostataka operem i predam mrtvozorniku... više ne pamtim ni

lica ni riječi. Sve to čovjeka mijenja, pa se više ne sjećam ni sebe. Na neki način smo slični, vi i ja, mogli biste pomisliti... I vama i meni ljudi se ispovijedaju, zar ne? Ali... ali, dobri moj Oče. Smijem se opkladiti da vas lažu, tamo u ispovjedaonici. Dok god misle da imaju još vremena, lažu. Vi to dobro znate, sigurna sam. Ali mene ne lažu. Dok na samrti buncaju, ne lažu. To što govore, ma šta da govore, to je, eto, njihova istina. Zato mene ne lažite, oče, nego mi recite ko ste i što hoćete. Jer njen sin niste. Jer kada sam je pitala ima li nekoga od porodice, želi li da nekoga pozovem da se oprostí sa njim, samo je stisnutih usana odmahivala glavom. Jer posljednju je noć, sve dok nije izdahnula, ponavljala samo jedno: *trebala sam sebi roditi sina.*



Sonja Koranter

ŠETNJA

Obećala sam sebi da ću posetiti
oblake, ribe pod mostom,
drveće kraj puta, ljude
koji, kao srednjovekovni vitezovi, znaju
da strelama gađaju pravo u oči.
Obećala sam sebi da ću preći
ulicu koja se kao testo razvijeno
za hleb moje majke
proteže za šumom.
Obećala sam sebi i to, da ću zagrliti drvo,
jer usamljenik još ne zna
da su mu zbog pogleda na ulicu
posekli mladog suseda.
Vodilo me sve to, razigranu, radosnu,
iako, potom nađoh
smrznutu pticu, slomljeno granje,
uplašenu mačku i staro ćebe
bačeno na obalu reke.
Sledeći put možda je bolje
da svoje obećanje zakopam u bašti,
seme će proklijati, obećanje
moje nekome drugom ispuniti.

prevela sa slovenačkog:
Ana Ristović

LATICA

Sreli smo se, jer sam sanjala
tuđe reke i uvelo cveće.
Zvala sam te na novu, pooranu njivu,
dok je nebo ljubilo zemlju,
i oko kiše bdelo nad nama.
Da bismo posejali novo seme snova,
i jutarnjom rosom poškopili
suvu zemlju, kada na rukama bude
počivala magla.
Osećali smo se kao nemoćno dete,
koje u svojoj nedužnosti traži razloge
za lepotu cveća,
dok krhkost snova nije probudila latica,
padajući iz vaze na mom stolu.

PROZOR

Svi imamo prozore.
Kuća, ptice, moje lice,
tuđe ruke, čovek koga
sretnem i osmehne mi se
kao da zna da tražim pogled
okvir i staklo, koje bi
moglo da sakrije moju tajnu.
Zavidim svakoj ptici,
i grabljivici koja kao gospodar neba
vidi sve, tuđe prozore, polomljena
stakla
koja oseća vreme i prostranstvo.
Zadržavam dah, među prozorima bivam,
vidljiva i nevidljiva presađujem
dogođaje, ljude, slike.

Stvaram visok i dubok prostor,
kvadrat ili krug, zacrtam okvir
za novo sidrište. Tražim mesto,
gde bih znala da sanjam
nebo nekoga drugog,
da otkrijem tajnu.

SLOBODA

Šta je sloboda?
Ko je sloboda?
Čemu uopšte sloboda?
Sloboda?
Znam... znam...
To je komadić straha u srcu
koji istopi mir na ulici,
pročitane novine i dečiji smeh.

MOJE NEBO

Ptice su se naselile
na mom nebu,
na nebu ograđenom peskom
koje puno otisaka tuđih ruku
nudi utočište.
Vedre kraj mene, na mom ramenu,
slomljenih krila ližemo svoje rane.
Družim se sa njima,
da bih naučila da letim, poletim.
Čeka nas dugo putovanje po nevidljivom putu
do sunca i meseca, do svetlog kraja,
do vremena, koje miruje.

CVET ZEMLJE

Na pragu zemlje raste cvet
tanan, sitan, na prvi pogled sinj.
Uklešten među boje i vreme
drhti, diše sa večnošću.
Sa korakom koji zastane
stupam preko praga, među korenje
slatko, po opoj,
da bih sanjala o juče,
mirisala nemir.
U njenim laticama se okupam,
na rubu plodne zemlje,
na prevoju oblaka,
Kada me opet proganja pređa vremena,
koja se mota oko vretena
iz snova.
Iako na pragu zemlje raste cvet,
ne smem tamo, previše je njegov miris
omaman za mene,
premalo ga poznajem.

GRANIČNI KAMEN

Među šumama i poljima svih vremena,
među hrastovima i borovima,
s povezom preko očiju stojim
dok me čovek grli,
dok me rečju smiruje.
Među nama su samo sećanja,
prašnjavi spomenici,
putevi bez rampi, dok predano
klečim na zemlji,
da bih iskopala kamen granični
oslobodim se svih kočnica.
Čitaju me ko otvorenu knjigu,
slušaju otkucaje srca,
zvone zvona među vinovom lozom,
češe me bura zajedničkog mora.
Brate i susedu, čoveče mira,
poklanjam ti čase buduće,
sa svetlošću sveta deci
vrata otvaram –
tu smo kao kod kuće.

PESMA

Između pesme i pesme
samo je zrno soli,
talasanje i praznina,
crna rupa,
cupkanje u mestu i
prazan papir –
za pesmu i pesmu
samo otvoreno srce i
poput neba beskrajnog –
ljubav.



Čuda ljubavi (dio iz ciklusa)

I (Čuda ljubavi)

Ona vodi za ruku svoga bolesnog muža svoga muža koji umire
krhkog kao vaza sklonog lomljenju sa štakom i nogom koja hramlje
Voljela ga je nije ga voljela
nije joj bilo bitno
kao kauč kao ormar
kao novine bio je u stanu s njima u rukama
Godinama
Bio je tu
Tu
ali sad on odlazi rasipa se lagan je kao vazduh
kao da u ruci drži dječiju ruku
kao da mu nije žena
nego majka
a on je njen dječak
koji umire tu
Tu
u njenim rukama
Ona mu kupuje igračke štap za pecanje na proljeće
idemo skupa u ribolov
Ali ti mrziš ribolov draga
Nema veze idemo
govori
veselo
zagrcnuto
sa suzama
Idemo da lovimo velike ribe
Kupuje mu troje novina iako on čita jedne dnevne iste
dvadeset godina
kupuje mu i ostale da nadoknadi da ne propusti
da ima objektivnu sliku zbivanja u svijetu
i kod nas sad u doba krize u doba očaja i novih izbora
Obećava mu bolje uslove liječenja kada ovi drugi dođu na vlast
i bude ih briga za nas obične ljude
govori zažarenih očiju kao da vjeruje u to

govori mu puna predizbornih obećanja o izlječenju

Kao da je groznica sa televizije skliznula u nju

tu u njeno srce

Tu

a nije ga voljela istina je nije ga voljela

kada ga pogleda stidi se toga i nervoznije miluje njegovu sijedu kosu

nije ga voljela iz nepoznatog razloga možda je stigao u pogrešno proljeće

možda je bila premlada možda je voljela drugog možda je žudila za

gradovima zemljama putovanjima nije znala

samo je ta nepoznata žudnja skliznula

Tu

tu u srce i potisnula njega jakog zdravog i veselog dok unosi ormare

u njihov novi stan dok slaže knjige po policama dok joj namiguje iz druge

prostorije

dok joj donosi bonbonjeru u bolnicu i ima lice srećnog oca

dok čita prije spavanja i odlaže naočare kraj sebe

tu

Tu uzima njegove naočare u ruke

i plače

Sada ga voli

On se preselio u njeno srce tu

Tu

II

(Pjesme sa sretnim krajem)

Ne završava se kao u filmovima ne sa sretnim krajem i u zagrljaju snažnog muškarca koji pored širokih ramena ima narav kao Isus Hrist spreman da ponese i tvoj krst kad ti oteža

Ne u zagrljaju najdivnije i najnježnije žene s licem što blago podsjeća na Bogorodicu

Pa čak i da bude tako kad tad život će vam poturiti one Orvelove pacove pod nos i vi ćete zavikati nosite ih njoj nosite ih njemu i nećete više moći pogledati unakaženo lice onog drugog

jer će vas podsjećati na vlastitu nakaznost

Cijeli dan zbog toga ležim u krevetu pokrivena po glavi i plačem

i zašto ne mogu prestati zamišljati jedino izbavljenje

da ćeš doći i zagrliti me

a ja ću potom naučiti da pišem pjesme sa sretnim krajem

III (Otkrivanje svijeta majki)

Mi pričamo o ljudima s podsmjehom hineći da smo bolji od njih i da umijemo više
jedan je lažov drugi je lopov treći je glupak a ona mala plavuša ona je neviđena koza
naši nadređeni su kreteni naši podređeni su idioti i očigledno je ovdje samo nas dvoje nečemu vrijedimo u svoj ovoj žabokrećini jadu i dosadi u ovoj mizeriji i površnosti u ovoj lokvici u koju se svako ispiša i ode ti govoriš u pičku materinu nikad ne bih mogao postati ovakvom nakazom
dok mjerkaš svijet kojim smo omeđeni i ljude koji prolaze kraj nas ja gledam kako pred mojim očima postaješ malom nakazom i osvajaš mi srce samo zato što naivno vjeruješ da se to nikad neće dogoditi i kad me pogledaš u oči u njima piše da neće i da si vrijedan ljubavi što tebe drži mirnim čitava dva dana
oduvijek si htio biti drugačijim potukao bi se zato umro bi samo da ne pristaneš
na ovo na ove ljude ovaj televizor i činjenicu da tvoj stomak postaje veći od tvojih čvrstih stavova
O dječaće svijet velikih muškaraca je tegobno mjesto brazda preorana lažima
junaci su uvijek smješteni negdje u daleku prošlost svaki dan dok se ustaješ i briješ oni su sve dalje od tebe a ti si sve usamljeniji
vrijeme je da otkriješ svijet majki možeš da staviš glavu na moj dlan i one će doći iz dalekih dvorišta da te pomiluju i uspavaju majke su uvijek blizu
sve one imaju u kući jednu malu sobu u kojoj čuvaju svoj plač slatkiše i brigu za tebe
Ne
kažem ja
ne brini nikad nećeš postati kao oni
moj dlan je hladan a tvoje čelo vruće i divlje
sve ovo oko nas sve što vidiš samo je scena samo je dekor našoj ljubavi u priči u kojoj mi pobjeđujemo

IV (Iza onih drugih vrata)

Stalno to radim osim što maštam da ćeš me poljubiti u wc-u kada niko ne pere ruke i niko ne piša iza onih drugih vrata i osvojiti me potpuno tim poljupcem ja zavirujem u tuđe živote i pravim njihove zapisnike u autobusu baba klata svoje kratke noge kao djevojčica koja ne može dotaknuti pod tako je daleko tako je daleko nikad neće porasti do njega pun autobus njenih godina joj se podsmijeva ali ona će da umre prkosna vidim joj na licu

Profesorica matematike kupuje vibrator kaže pa ne mogu to raditi s učenicima profesorica matematike je jako usamljena među brojevima i među ljudima ali ne mogu ti govoriti o tome dok me ljubiš jer neko može naići i dok ja zamišljam može mi pokidati sav moj paučinasti svijet i zato ćutim

Nisam ti rekla ni o mom prijatelju piscu koji fotografiše grč na licu njegove žene u trenucima razvoda da bi mogao poslije da piše o tome Ti si premlad u tvom svijetu ljudi su još uvijek skupa i drže se čvrsto za ruke

Ne psuju jedni druge imaju oreol naših majki nad glavama koje nikada nisu govorile popuši mi kurac i jebem ti majku kretensku

One su imale kućne haljine umjesto plastičnih kućnih kuraca za sumorna popodneva

One su išle u rađaone a očevi su nam išli u lov i u rat

One su imale dlakave noge i pazuhe a oni su imali brkove

Mi smo glatke naši muževi su glatki oni idu u samoposlugu po uloške i supu iz kesice

Jedno je sigurno i naši roditelji i mi smo jednako nesrećni

Ali ne govorim ti o tome jer ti umiješ da me ljubiš a ja znam sve da zaboravim

u tom trenutku dok niko ne pere ruke

i ne piša iza onih drugih vrata

V (Nedjeljom)

Nedjeljom na stolu ribarnice kopra se debeli šaran dok otac poseže za novčanikom
majka vadi veliku najlon kesu iz torbe
a dijete tužnim i znatiželjnim očima gleda prvu smrt ubistvo šarana otetog iz bazena
Nedjeljom ja sam najusamljeniji čovjek jer sve ovo gledam iz prikrajka i nisam otac koji će djetetu čistiti šarana od koščica i nisam majka koja će ubrusom brisati njegove meke usne i nisam dijete koje će zaspati sito i pomalo prestravljeno jutrošnjim prizorom
Nedjeljom nakon što prođem pijacom i moje oči bivaju raznesene na sve strane grada u punim cekerima
ja odlazim slijep i prazan u obližnju kafanu da pijem

VI (Posebne navike)

Imao si tu posebnu naviku mesoždera tu ružnu manu da činiš svirepe stvari podle stvari koje su mi pojele srce
Imala sam tu posebnu naviku tu naviku zaljubljene žene da vidim ljubav tamo gdje je nema i da perem prozore nedjeljom popodne jer to pogled iz našeg stana
činilo ljepšim iako su tamo samo druge zgrade samo drugi ljudi i isti ovaj čemer kao i kod nas
Imao si tu posebnu naviku tu naviku muškarca da se podsmijeva mojoj naivnosti naziva me glupom i prezre svaki ćošak ovog stana po kojem sam ja slagala naše godine preslagujući ih perući ih i uljepšavajući svako malo ne bi li se sretnijim učinili ovi prizori djeci dok budu listala porodične albume
Imao si tu posebnu naviku tu naviku da me okrivljuješ za svoju nesreću za svoj bol i zao usud što su ti dani kraj mene isti sivi i jednolični što je plata mala prijatelji podlaci krevet neudoban ručak neslan djeca neposlušna život težak
Imala sam tu posebnu naviku tu naviku da trpim i lažem te da će biti bolje da će proći da će i nama jednom svanuti da je mali stan samo privremeno rješenje da ćeš dobiti bolji posao i da si ti dobar čovjek
Još uvijek imam tu posebnu naviku tu naviku stare i usamljene žene da nedjeljom idem na groblje
autobus staje baš u blizini grobljanske kapije tu kupim svježe cvijeće na lijepom si mjestu kraj rijeke i pogled je puno ljepši nego iz našeg stana

VII (Teška ljubav)

Kada sam imala nervni slom shvatila sam smisao svoje egzistencije
gledajući
crtani film o žutoj ptičici Tvitiju i mačku Silvesteru
moja svijest se raspolutila na njih dvoje
Bila sam Tviti jednako zarobljen u jedinoj sigurnosti kaveza
i potrebi da izliječem u bezumnu slobodu koja je mirisala na mačije
crveno ždrijelo
Bila sam Silvester koji je ludo ustremljen na žuti objekat svoje čežnje ali
zapravo
nisam smjela pojesti Tvitija
jer bez njega ovaj crtani film u glavi ne bio imao smisla
Višestruko zarobljena u svojim suprotstavljenim ulogama
čas me je Tviti ogromnim čekićem lupao po glavi čas sam u grlu osjećala
beskrajnu požudu za njegovim malim tijelom čas mi se to isto malo
tijelo grčilo u strahu od toplog daha i bjeline Silvesterovog zuba na
kojem su se parala meka pera moje nježnosti
Htjela sam da se ubijem da me ubije da ga ubijem
da ugasi tv
da prestane crtani
To je bila veoma teška ljubav

VIII (Oprost)

Oprosti mi sve ove gadnosti oče majko ljubavi dijete oprosti mi što ne vidim da patiš kad patiš što te ostavljam kad me trebaš što ti ne dam mira kad ti treba mir što sam sebična drska bezobrazna govorim i posipam se pepelom
plaćem i tražim oprostite puno oprosta šaljem ih na sve strane svijeta ka svim srcima ka kojima sam pružila svoje pipke ka svim rukama koje su me dotakle koje sam dotakla kojima sam šaptala noću zagrlili me zagrlili da prođe ova samoća i ova moja beskrajna noć ka svima ustima kojima sam lagala kojima sam sipala med na usne i ostavljala ih sa čemerom u stomaku
Oprostite mi vapim ja danima

Teško je kad shvatiš da nema ko da ti oprosti
Otac majka tvoje nestalne i uvijek nesretne ljubavi
Rodbina prijatelji svi su ti oni već oprostili ili ih nije ni briga jer unutra u njima ima jedan isti ti koji jednako tako vrišti
ali ne ospoljava se
uljudniji je
ne pravi toliku dramu
Bog te gleda u oči i kaže moraš sam sebi da oprostiš
Ako možeš ako možeš ako možeš
odjekuje ti u glavi dok se uvijaš kao crv jer i jesi crv dok se njišeš s travkama jer i jesi travke dok smrdiš s govnama jer i jesi govno
Napokon Bog ti kaže da si ti Bog
Tako slab
Tako nikakav
Kaže ti da si postao svemoćnim Bogom kad sam sebi oprostiš nemoć
I da nema Boga nego si ga ti izmislio kao i svoju glavu tvrdu spolja mekanu iznutra punu raznih predstava utisnutih u to meko meso u tu opnu želja
Kada to shvatiš poludiš i naizust vičeš imena svih bogova i svetaca i učitelja i pljučeš im u lice jer su lažni
lažni baš kao i ti
Ali svijet napokon postaje stvaran i ne pada ti napamet da hodaš bos po žaru probijaš jezik iglom sanjaš nove bogove daješ imena već postojećim stvarima
Ustaneš se opereš zube
Obučješ svijetlo plavu košulju i tamno plavi prsluk i ideš na posao
Oprošteno ti je

IX (Poslije)

Kada se desi to s tobom
to da ti se biće prelije preko svojih rubova i rubovi bivaju nečim
što odbija da se zaustavi i u tvom srcu kuca uvijek dalje i uvijek sve
ljubeći istovremeni i ništavilo i puninu
sa istom onom silinom kao onda kad si ljubila njega
ljubio nju
spreman da umreš da se rastvoriš u milini i u smrti u drugom a u istom
Kada se desi to s tobom
da se polomiš potpuno da pristaneš na ludilo a razum razdijeliš pticama
za doručak u parku
Kada se desi to s tobom
možeš računati s tim da ti se nešto stvarno desilo
Ulicu prelaziš na istom mjestu
U autobusu i dalje prisluškuješ tuđe razgovore
Na poslu flertuješ s istom ženom/muškarcem
Ali unutra u sebi
ti si umro i nikad nisi bio življi
Tvoje kosti su se raspale na pepeo i pepeo je raznio vjetar ali onda se
desilo nešto čudno
kao u onom filmu kada su nezgrapno biće od željeza zli ljudi koji ne
umiju pojmiti ništa što je drugačije od njih raznijeli na komadiće i
komadići su se rasuli po cijelom kosmosu
I u jednom trenutku a niko ne zna koliko dugo je trebalo da prođe do
tog trenutka kada je svaki dio njegovog tijela je počeo da pišti
da vibrira
da zove
odsvakud su dijelovi krenuli da se sjedine u cjelinu

I ja sam sad opet cjelina
Cjelina koja još uvijek nosi u sebi snažan odraz nekadašnje raspršenosti
O tom mislim dok gledam kroz prozor crvenog autobusa



Mihajlo Pantić

KRATKA ISTORIJA SVETUZARA

(pojava i nestanak)

Mrak se survava na Blok 30. Mislim, hvala na pitanju, noć pada na ceo svet, ali na Blok 30 se doslovno survava, poput lavine, težinom od deset tona po glavi stanovnika ili po kvadratnom metru, kako vam volja, razumete šta hoću da kažem. I nema tu nikakvog sumraka, nikakvog prelaza, odjednom je tama, po ulicama i okolnim zgradama svetla se pale namah, biva da je reč o godinama sticanoj navici ili prećutnom dogovoru, ali se nevidljiva težina time ne smanjuje, naprotiv, crni pritisak uporno naleže na sve što se kreće, čini se, život će stati svakog trena. Ne, ne, ipak ne staje, nema razloga za strah, to je samo privid. Svakidašnji ritual zalaska sunca se nastavlja, s tim da se napor postojanja na tom mestu nekako podrazumeva, kao da je unapred uračunat. Ljudi dišu na tamnom dnu novobeogradskog okeana poput velikih dubinskih fosforocentnih riba, onih što su nalik nakazama iz noćnog košmara...

Gvozdeni sedi tik do kioska, na prevrnutoj pivskoj gajbi. Pored njegovih nogu obično je odloženo nekoliko ispijenih flaša, još dve ili tri i ispuniće dnevnu kvotu. Ima visoku olimpijsku normu, tako ponekad kaže, jer dan u kojem se ne popije najmanje nekoliko piva nije nikakav dan već bačeno, uludo straćeno vreme. Na desetak koraka od kioska je autobuska stanica, Gvozdeni voli da, slično kapetanu kakve rashodovane lađe, zauvek privezane u doku, od ranog jutra do kasne večeri otuda osmatra svet. Svi nekuda odlaze, svi se odnekud vraćaju, svi žure (uključujući i mene!), zagledani u daleku tačku ispred sebe, ne znajući da se pretpostavljeni cilj udaljava onom brzinom kojom se prema njemu krećemo. Samo je smrt nepomerljiva, svakim korakom hitamo k njoj, neosetno. Gvozdeni je odavno odlučio da se ne miče sa svog mesta, ukraj kioska, osim onoliko koliko mora. Što bi kog vraga hitao prema bilo čemu, kada će ono što ima nameru da mu dođe ionako jednom doći – tako filozofira sa svoja dva metra visine i preko sto kila telesne mase. Imao je, nekada, i sto trideset, i za opkladu je iz trzaja dizao taman toliko.

U mladosti je igrao košarku, teškog centra, nekoliko sezona u nižim beogradskim ligama. Jedne godine tražio ga je i Partizan, izdržao je iscrpljujuće, tlačiteljske pripreme i skidao se na nekoliko prijateljskih utakmica, ali pred početak prvenstva ipak nije registrovan, trener Reba je ustanovio da je novajlija previše tvrdoglav i samostalan i da se neće dobro uklopiti u tim, u kojem se mora znati ko je tata, inače sve izađe na duplo golo. Posle je Gvozdeni po prirodi stvari prešao na pivo i na primenjenu filozofiju, originalno utemeljenu, izvan bilo kog poznatog metoda, jer je do svake svoje mudrosti – ubeđuje sporadične slušaoce i spontane učenike koji za majeutiku (čast izuzecima!) nisu ni čuli – stigao bez prethodnog razmišljanja. U tome mu je svakako pomoglo i sistematično obrazovanje, nekada se u srednjoj školi za učenike u privredi mnogo držalo do kritike moći suđenja i hipotetičko-disjunktivnog silogizama, a Gvozdeni je, ako se neko još toga uopšte seća, bio poslednja generacija neusmerenih, vanredno je završio srednju metaluršku, sa jakom trojkom, mogao je da bira gde će da radi, i odabrao je da ne radi nigde. Do četrdesete je, kao i većina nas iz blokovske ekipe, živeo sa starim roditeljima, a kad su se i otac i mati za nepunu godinu preselili na nebo via Orlovača, počeo je da izdaje dve sobe studentima i da se tako izdržava.

Ispred kioska dreždi gotovo svakog dana, uključujući subotu, nedelju i sve državne i verske praznike. Retko izostaje. Zimi, kada drveće u parku puca od mraza, ili leti, kada mozak hoće da proključa od vrućine i ceo grad postane treperava fatamorgana, skloni se negde, ispari, jednostavno ga nema, može biti da je u zemlju propao. I taman kada stari poznanici iz kraja počnu da se pitaju gde li je to Svetozar nestao, i što ga tako dugo nema, on se pojavi, sleti iz oblaka, zasedne na svoj tron od pivskih gajbi i nastavi da propoveda: njegovo učenje jednom će iskupiti svet, ili makar tamnu oazu zvanu Blok 30.

Pravo ime Gvozdenog je Svetozar, ali to tek poneko zna, uglavnom drugari iz škole i bivšeg košarkaškog kluba, a bar dobra polovina njih raspršila se po svetu, ispala iz koloseka, napravila grešku u koracima, zagubila se u sopstvenom životu ili knjava pred televizorom, s pivom u rukama, u najdubljem uverenju da nema ničeg važnijeg pod kapom nebeskom od finala Kupa šampiona.

Svetozar se rodio nejak, od litre mesa, i majka, koja ga je dugo čekala, htela je da mu od uroka nadene ime Gvozden, ali otac, komunista po rođenju i uverenju, nije hteo ni da čuje. Mali će se zvati Karlo, i tačka. A kada bi otac nešto rekao, bilo je to sveto pismo, istina crveno. Majka se nikada nije protivila, a i čemu, kao da bi time moglo biti drukčije, samo je, kad joj nešto ne bi bilo pravo, ćutala, i dužinom toga ćutanja pokazivala šta zaista misli. U datom slučaju ćutala je toliko dugo da više od dva meseca beba nije dobila ime, a rasla je iz dana u dan, na oči, i onda je, najzad, kada je već trebalo primati prve vakcine i vaditi izvod iz matične knjige rođenih, presudila neka izvanja tetka koja je došla na babinu. Vini Svetozar, rekla je, čiti on. Koji Svetozar, pitali su. Pa deda Svetozar, objasnila je tetka, rođeni brat naše staramajke, znate, onaj što je kopao bunare, imao je zlatne ruke, i nekoliko puta se ženio, ali nije imao sreće, žene mu se nisu držale, nije ostavio poroda, i na kraju ga je, ne bilo pomena, zasula zemlja, na dvadeset metara dubine. Koji je to grob, nisu ni pokušali da ga otkopaju, rašljarij je našao žilu na drugom mestu.

Pa dobro, Svetozar, u redu, lepo je ime, neka bude Svetozar, ne vredi nikog, a i dovoljno je levičarsko, rekao je zakratko odobrovoljeni otac. Ni majka nije imala ništa protiv, ona je sinu već tepala onako kako je htela, i njen se prvi predlog s vremenom sam od sebe primio. Dečak je fizički i umno prednjačio među vršnjacima, mogao je sve što oni nisu, a posle se taj metalni nadimak učvrstio još po dva osnova: krenuo je u srednju

metaluršku koju je napustio u trećem razredu jer su ga mrzeli profesori, pa je četvrti morao vanredno da polaže u Smederevu, a već negde oko mature počeo je redovno da otvara pivo zubima, i nekom takvom prilikom slomio je donji desni očajnik, i potom dobio srebrenu zubnu navlaku, zasvetlucala bi svaki put kada bi se nasmejao, moj Svetozar zvani Gvozdeni.

Živeo je u našem kraju od njegovog nastanka, i nekako se srodio s njim; svaki novobeogradski kvart, pa i Blok 30, kao i svaki grad na svetu, i svako ostrvo, ima svog čudaka, mudraca i ekscentrika, božijeg izaslanika, onoga koji zna svakoga, u dušu, ko je i kakav je, i, ne manje važno od toga, onoga koga svi znaju. Gvozdenu su znali svi. Da, priča je neosetno prešla u prošlo vreme, jer je u međuvremenu sve postalo prošlost. Ako još nije, hoće sigurno, učio nas je tome. Najavio je svoj nestanak, u stvari, najavljivao ga je vrlo dugo, i održao je reč. Istina, i ranije bi, ponekad, znao da iščezne, obično za lošeg vremena, ali i da se uredno vrati. Čim sine sunce ili prestane košava, eto njega kraj kioska:

– Brate, svrati na pivo – više iz daljine čim umotri nekog poznatog, pa smo, vođeni navikom, i ovoga puta pomislili da su ga uhvatili njegovi fijuci. Ali ne, ovoga puta je naš pastir, naš primenjeni filozof nestao, jednostavno tako – nestao, kao da je u zemlju propao ili se krišom iselio negde u beli svet, i sada više nema ko da drži nebo nad Blokom 30 i da mu daje konačni smisao.

– Batices – ponavljao je, danima, pre nego što je netragom izvetrio – mislim da je vreme da se povučem sa javne scene. Dolaze mlađi i bolji, školovaniji, znaju jezike, uče ih kao da hoće i na onom svetu da se sa svima razumeju, putovali su, ne mogu ni da zamisle da je život moguć bez kompjutera. Kad je moguć bez piva, moguć je i bez kompjutera. Samo je, kad ima piva, podnošljiviji, dok je i sa kompjuterom i bez njega sasvim besmislen. Plati pivo, batices.

Obično bih kupovao dve flaše ili limenke, obe za njega, ja sam ljubitelj vina. I kompjutera. Nekada sam, čas je za tu priču, igrao košarku sa Gvozdenim u istom timu, članu niže, hm, niže, beogradske lige, po okolnim blokovima i prigradskim naseljima. Jednom smo, negde na periferiji, u sred utakmice zapodenuli tuču. Igra je, naime, ispala baš mlitava, ništa se u njoj nije odlučivalo, dve prosečne ekipe iz sredine tabele, od vrha taman koliko i do dna, ništa iz ništa daje sve ništa. Kad, lopta se nezgodno odbije od obruča, nekako se prodene izme-

đu nogu onih dvadesetak gledalaca koji su umirali od dosade i, *buc*, upadne u otvoren šaht, dubok nekoliko metara. Nema stepenica, ostale lopte s kojima smo se zagrevali bile su ili ispumpane ili jajaste, a nikome se nije silazilo u podzemlje pa ti se Gvozdeni, iz čista mira, tako lepo, tek da se malo oproba, dokači s najjačim iz protivničkog tima, padne tu pristojna šorka, sve na nogama. Iznenada postane zanimljivo, ispalo bi bolje da je umesto košarkaškog upriličen boks meč, bilo bi i više vatre i više publike.

Kako god, *tras-tras*, njihov gvozdeni prvi posrne, uključe se i ostali, što igrači, što treneri, što pomoćni treneri, što zapisnički sto, samo sudije ispare, tako je uvek, nestanu kao da ih nikada nije ni bilo, a posle pišu izveštaje očevidaca i, naravno, jedino se njima veruje. I poneko iz publike prihvati se motke, kamenice ili već čega drugog zgodnog, što se našlo pri ruci. Bilo je to u vreme spontanog, neorganizovanog navijačkog divljanja, i naša ekipa, u manjini, uprkos snažnom otporu, malo po malo podlegne i rasprši se, počne povlačenje do svlačionice, većina se tu zabarikadirala. Gvozdeni i ja ostanemo odvojeni od ostatka sportsko-blokovskog kolektiva i damo se u bežaniju, potrčimo prema prvoj stambenoj zgradi, hrupimo u ulaz, pa uz stepenište... Gvozdeni se dohvati kvake vrata prvog stana na koji smo natrapali, srećom, nisu bila zaključana, i mi uletimo unutra. U trpezariji, na uskom otomanu, pokrivena do guše, leži starica i gleda nas, u čudu.

– Gospodo – nas jure – kaže zadihano Gvozdeni, zaključa se iznutra, i podupre kvaku ormarićem za cipele koji je stajao do zida, u predsoblju.

– A ja sam bolesna, od četiri bolesti – odgovori starica – jedva mogu oko sebe, teško se krećem, niko me ne posećuje. Svi su na mene zaboravili, hvala vam što ste navratili. Skuvajte kafu, mislim da ima i jedno pivo u frižideru, neotvoreno.

Učinimo tako. Gutnemo i vrelu kafu i ono ohlađeno pivo.

Posle dođe narodna milicija, odvedu nas pod pratnjom u stanicu, napravi se zapisnik, splasnu strasti... komandir patrola, simpatičan neki čovek, brka, poturajući kapitenima timova kopije na potpis, više kao za sebe, reče: – Šta vam je, omladino, sve ovo trebalo.

I to nas sve nekako odjednom opusti. Naš Gvozdeni zagri njihovog gvozdenog, brka iscepa zapisnik, i posle toga otidismo na pivo u obližnji bife, bio je u istoj baraci gde i svlačioni-

ce, samo sa suprotne strane, i to svi zajedno, sa trenerima i pomoćnicima. Mi turu, oni turu, pa opet iz početka, prva, druga i nekoliko trećih, niko nije zažalio za izgubljenim bodovima, ni mi ni oni nismo mogli biti prvaci, a tek o ispadanju iz lige nije moglo biti govora, jer se iz nje nije ni ispadalo, bila je to, jesam li već rekao, poslednja liga, tzv. beton, dno dna. Samo se sudije nisu pojavljivale, stvarni delioci pravde ionako su nevidljivi, oni su negde u zaklonu, iz potaje, pisali svoju verziju istine, bolje reći, jedinu moguću istinu, kako oni kažu, tako i bude. Uvek se toga setim kada na TV-u vidim onog grguravog guzornju kako mlatara rukama, unoseći se, sa ciničnim osmehom, u lice ožalošćenom igraču, spremnom za kaznu, ili od nepravde pogubljenom Duletu. Takvi su svi kojima je data moć, ironično icereni i guzati. Taj grguravi, inače, pamtim, nekada baš loš igrač, najdalje je dogurao, sudi fajnal-for i misli da je glavni, dlaka u prorokovoj bradi.

Moji razgovori sa Svetozarem zvanim Gvozdeni tekli su godinama prema ustaljenom protokolu. Ako su to bili razgovori. Gde si, šta ima? Kuvano i sve sa roštilja. Plati pivo. Platim pivo. Odslušam propoved. Gde ćeš sad kad je najzanimljivije? Žurim. Polako, uvek se stigne. Ne, stvarno žurim. Pišeš? Kako kad. Dobro, plati još jedno pivo. Platim još jedno pivo. Propoved, drugi deo. I tako do u beskonačnost. Od nekog doba, i to sam već rekao, počeo je da raspreda priču o konačnom odlasku. Bilo je dosta, umorio se, vreme je da se skloni, i sve tako redom.

– Ubija me seta, batice – govorio je.

– Zbog čega?

– Ni zbog čega, batice, tek onako, zbog zalaska sunca.

Uh, mislio sam, ćutke, takva melanholija je najgora, od piva bude svašta sa čovekom. Onda bih ipak uzvratilo, donekle utešiteljski, dok je on u monologu hvatao dah, a odnekle reda radi, tek da se i ja oglasim:

– Ma, kuda ćeš, bre, matori, legendo, ti si deo ovoga kraja, takoreći njegova živa istorija.

– Pojma nemam, batice, čuće se. Ili se neće čuti, videću. Važno je da odem odavde, da me nema. Ovo ionako više nije nikakav život.

Jednom, opet, ne tako davno:

– Pogledaj ovu što prolazi.

Pogledao sam. Bila mi je odnekud poznata ta sredovečna žena, siva u licu, još živog pogleda.

Odnekud, kažem.

– Čekaj, čekaj, ko je ova?

– Zar se ne sećaš Gordane, pola bloka trčalo je za njom, a ona je otrčala za nekim pitonom, pilotom, u Italiju. Igrala je tamo u nekim filmovima, karakterne uloge, možeš misliti, sve karakter do karaktera, vratila se pre nekoliko meseci. Živi u prvom soliteru, nikome se ne javlja, pravi se da nikoga ne poznaje, a možda je zaista tako, možda je sve zaboravila.

– Moguće.

Minula je kraj nas. I kao da je znala o kome razgovaramo, pogledala je prema nama. Za trenutak, pogledi su nam se sreli.

Izdržao sam taj pogled.

– Idem sad.

– Ostani još malo, uvek negde žuriš, opusti se. Mani knjige, da su dobre i vuk bi naučio da čita. Je l' može još jedno pivo?

– Može, matori.

– Gde sam ono stao? A, da. Ne prestajem, batice, da mislim o tome.

– O čemu?

– Da zapalim iz bloka. Šta ću ja ovde, završilo se sve što je trebalo da se završi, Zvezda je uzela Kup šampiona, prodali smo sve pivare, došle su nove glavonje, one su, kao, bolje od starih. Ionako će za koju godinicu strašni sud, zalazak sunca zauvek, javlja mi se, odmah posle svetskog prvenstva, kvote rastu za narednu deceniju, ko pogodi dobro će se naplatiti. A laži? Njih je, batice, bilo toliko da sam odlučio da ih sve zaboravim, bolje je živeti u ludilu nego u Bloku 30. Idem, drugo mi ne preostaje. Ukoliko, naravno, želim da nastavim da koliko-toliko spokojno živim. A želim, batice, to sam jedino želeo, da živim, punih pluća. I da ćutim. Ostalo mi je to od nekog, mislim od majke, ona je život provela ćuteći, a otac je samo govorio i govorio, i nikoga nije čuo, mislim da sa njim sve skupa nisam razmenio više od dve stvarne rečenice. Samo naređenja i citati iz pravila službe, morao sam da ugradim filtere da ne čujem tu uku i huku, kao da nismo čale i sin, kanal između nas. Bio je ljigavo snishodljiv prema višim oficirima, a pravi mali diktator prema potčinjenima, i u kući je izigravao gebelsa. A tek kad je postao predsednik kućnog saveta, jeste da je soliter sinuo, ali svi su zaspivali sa mišlju da ih noću neko posmatra. Užas jedan. I sad se sve to završilo, pa nešto mislim, da se na vreme sklonim na neko sigurnije mesto, kad Gospod nad vojskama podigne ruku, da me ne bude baš tu, nego negde drugde, život je, *ha*, uvek negde drugde.

Pivska priča, melanholija na kub, i tako dalje, mislio sam.
– Kako ti kažeš, matori, mada ne znam čemu. Gde god da odeš, bićeš negde.

Jaka mudrost.

– Hej, zaustavi se, Dunave – rekao mi je u prošlu sredu, dok sam prolazio kraj kioska, a on smirivao svoju dnevnu medicinu. Bilo je sparno, i vlažno, kao u dečijim pelenama. Žurio sam, ima li dana a da ja negde ne žurim.

Samo mahnem, nameran da prođem.

– Alo! Batices!

Ipak zastanem.

– Gde si matori, šta ima? – pitam.

– Vratila se Marina.

Malo pafnem. Pauza.

– Je li? Kad?

– Prekjuče.

– I šta kaže?

– Kaže da neće natrag. I da hoće svoj deo stana.

– I?

– I ništa, ostaviću joj stan. Još jedan razlog da odem.

Prisednem kraj njega, osećam puls, bije mi u grlu.

– Da platim pivo, matori? – pitam, mada znam odgovor.

Ali, nije mi do toga. Drugo me nešto zanima.

– Podrazumeva se. Lep dan, šta kažeš, a, da proključaš, i kvarcovanje i sauna za dž. Nego, pozdravila te Marina, pitala je za tebe, kaže da bi volela da te vidi. I još kaže da te čitala tamo, dok je bila, znaš...

Znam, pisala mi je. Ali to ne kažem. Kažem samo:

– Lepo. Pozdravi i ti nju. I reci mi, škole ti, na koga si se kladilo? Bajern ili Mančester?

– Ni na koga, ne zanima me.

– Nemoj da me ložiš, Gvozdeni, u subotu je finale Kupa šampiona.

– Znam, batices, ali više ne marim. Ne gledam, izgustirao sam. Ni fudbal više nije fudbal.

– Nije.

– Nije ni košarka.

– To tek nije.

– Ni pivo više nije pivo.

– Skoro.

– Liči, ali nije. Sve je najbolje u uspomenama.

– Izgleda da je tako, matori. U uspomenama.

– E, vidiš, zato brišem odavde. Da se na miru negde sećam. Valjda i tamo ima piva. Sigurno ima.

– Daj, razmisli malo – rekao sam, reda radi, i ustao, gotov da krenem, pojma nemam gde. Lažem, činim se nevešt, iako smušen znao sam gde hoću, vrlo sam dobro znao, hitao sam za pričom, Marina je moja priča. Na vest o njenom povratku počeo sam da otkopavam taj zasuti bunar, sto metara ispod zemlje, iz dubokog, potisnutog zaborava.

Gvozdeni je, što je važnije za moju nego za njegovu kratku istoriju, imao mlađu sestru. Zamonašila se u dvadesetoj, u inat ocu, to ne treba zaboraviti, u Bloku 30 ima i takvih romana. Zastavnikova kći, onoga što je i hrkao po pravilu službe, pa još u doba starih glavonja, jedva je sačekala da postane punoletna, da maturira, i jednog dana je nestala, ti iznenadni nestanci su im izgleda porodična crta. Javila se posle nekoliko meseci, iz nekog bugarskog pravoslavnog manastira, izmakla se na daljinu. Znam i zašto. Ne zbog oca, mada su svi požurili za tim objašnjenjem, stvarno je bio i zlodej i fanatik, nije voleo čak ni rođenu decu. Ali, nije to. Nego druga, ordinarana, gimnazijska klasika. Ja sam se ložio na Gordanu, a tri godine mlađa Marina se ložila na mene, a onda je Gordana ispalila mene, i bio sam od toga ne znam koliko dugo bolestan, a ja sam nehотиčno ispalio Marinu, u stvari, nisam je ispalio, nego je nisam ni primećivao, i dok sam se osvestio ona je već uživala u lepoti i samoći rajskog bugarskog krajolika, pozdravio me Šekspir. Marina je, nekada, bila lepa do bola, svi su treperili za njom (izuzev mene!), a ja sam vitlao za drugom, eh, kako su glupavo melanholična ta nesrećena, neuzvraćena zaljubljuvanja. I ne znam koliko je prošlo vremena, ceo jedan milenijum, javila se, ja sam joj otpisao, pa je opet prošlo sto godina ćutanja, i to joj je valjda po majčinoj strani. Dužinom ćutanja određuje se sve, i ljubav, valjda, ako uopšte tome mogu umom da pristupim, ništa mi više u toj priči nije jasno.

Sada je i to gotovo, vratila se. Jedan se vrati, drugi ode, i tako promiče život. Marina, moja ćudljiva Marina.

Uglavnom, slučajno ili ne, pomenuti susret sa Gvozdenim u sredu, kad mi je rekao da se Marina vratila, bio je, sva je prilika, naš poslednji razgovor. Nisam ni pretpostavljao da je taj razgovor za njega (i za mene!) imao snagu oporuke, ali, sada, kad malo bolje promislim, izlazi da je svaki razgovor, čak i onaj najobičniji, pred kioskom, uz pivo, potencijalno oproštajni. Kad se sve sabere, svakoga dana ima nas po jedan manje, s tim da na upražnjeno mesto niko ne dolazi, samo prljavo svetlo škilji ona-

mo, ukraj kioska, dve zgrade odavde, nad upražnjenim tronom, praznom prevrnutom plastičnom pivskom gajbom.

Dan ili dva posle tog razgovora Gvozdeni je zaista nestao. Neznano gde. Ispario. Ne mogu ni da pretpostavim kuda je odmaglio, a voleo bih da znam, kopka me, mada odgovor ništa ne bi promenio na stvari, nestanak je nestanak, slaba je uteha da uvek neko ili nešto nedostaje. Jeste, nastavljam da mudrujem ja, samo, u ovom slučaju nije nestao bilo ko, nego Svetozar, nenadoknativ je njegov nestanak.

Faca je bio taj moj Gvozdeni, posvetio je život pivu. To nije malo, šta god o tome mislili, dati celog sebe, pivu. Ugao pored kioska, gde se objavljivao prorok, sada zvrji prazan, strašni sud se odlaže na neko vreme, dok mi Marina ne saopšti šta je odlučila. Moram je nazvati, svako ima pravo na još jednu šansu, i Bajern, i Marina, i ja. A noć, uključujući i ovu u kojoj se igra finale Kupa šampiona, noć se strovaljuje na Blok 30 težinom od deset tona po glavi stanovnika ili po kvadratnom metru, sasvim svejedno, ako razumete šta hoću da kažem.

I dobro je da je tako.

Tama će, što reče moj lični propovednik Svetozar, zvani Gvozdeni, sakriti sve, svu našu poniženost.

Lana Bastašić

Vatrometi

– Ništa, ja ću sada da postavim kameru, a ti počni da pričaš kada budeš spremna.

– Šta da kažem prvo?

– Šta god želiš... Možeš se predstaviti i reći koje si nacionalnosti, odakle si.

– Odakle sam ili koje sam nacionalnosti?

– Pa... To. Pošto mi je bitno za film da svako kaže svoju nacionalnost. Snimio sam već dva Bošnjaka i jednog Hrvata i sada još treba da...

– Razumijem ali... Jako je komplikovano.

– Pa, čime ti sebe smatraš?

– Je l' moram sad da odgovorim?

*

U Veneciji postoje ljudi koji čiste ptičji feces sa starih spomenika. Strug strug. U jednoj emisiji na nekom od onih bau vau superkul kanala su baš govorili o tome. Ptičji feces i Venecija u istoj rečenici. *Flying rats!* Sjećaš se tog filma? *24 hour...* I, nebitno. Uglavnom su pokazivali šta ta silna govna učine starim spomenicima. Sad... Ja ti se ne razumijem baš u hemiju (je li to hemija, jeste?) ali valjda krenu nekakvi procesi i šta ti ja znam... Grizu, znaš? Govna grizu spomenike. Sranje izgriza Veneciju dok mi razgovaramo. Upravo sada. To je strašno, zar ne? Mislim na golubove. Što ih neko ne poubija sve? Koja je uopšte njihova poenta? Pitam se šta bi borci za prava životinja mislili o tome. I oni su puni sranja koje nagriza. Da, znam da sam odvratna. U svakom slučaju, ja glasam za spomenike. Neka nauče da seru na drugom mjestu. To je kao ona scena sa gospodinom Ercegom. Sjećaš se?

Gospodin Erceg uvijek nosi prsluk. Čak i kada je prilično toplo. Dolazi, približava se, tap tap tarap tap tap mi smo tada slušali Fanki Dži bože kakvi smo idioti bili kao klinici i tap tap tap tap i šta vi to radite tu i čiji ste i odakle ste. Stalno to prokleta pitanje odakle smo, je l' tako da se sjećaš toga? I onda gospodin Erceg kaže kako zna on čiji smo mi i onda još dodaje da će da nas prijavi. Mi ga pitamo kome će



da nas prijavi dok navlačimo gaće, i ti navlačiš pantalone tebi je lakše da piškiš, ja moram i štramble i sve, dok se gospodin Erceg okreće jer pobogu nema smisla da gleda u razgoličene prepone jedne osmogodišnjakinje i kaže reći će nas roditeljima, mene će reći roditeljima, a ti Marko šta će tvoja jadna mama da misli ionako joj nije ni do čega pobogu otac ti je poginuo na ratištu a ti pišaš po školskom dvorištu kao da je kakav javni klozet da da tako je rekao gospodin Erceg – javni klozet – i mi stojimo nepomično i razmišljamo o tome šta ćemo reći svojim roditeljima i ništa nam nije jasno i sjećaš li se šta si ga tada pitao? Gospodine Erceg, kakve veze moj tata ima sa mojim pišanjem? A on nas je pogledao kao da smo se popišali na Republiku Srpsku.

Čula sam da su i neki Italijani došli u Banjaluku na rafting. Možda bi trebalo da ih pitamo o tom problemu golubova. Mada, pitanje je da li oni imaju pojma o tome. Možda nikada nisu ni bili u Veneciji. Italijani iz Italije govore italijanski jezik. To je tako jednostavno. Gledala sam na televiziji tu paradu, otvaranje svjetskog prvenstva. Gradonačelnik nam je bio posebno lijep za tu priliku, znaš? Mislim da je nosio Huga. Boss, boss. On će da izlije još betona na naš grad, Marko. Znaš? Izliće prokleti beton na park Mladena Stojanovića. I staklo i granit i metal. Hoćeš da odemo da ležimo u parku i spriječimo ih da izliju beton? Da grlimo drveće i slične gluposti... A mi čak nismo ni rođeni ovdje. Mogli bismo da bojkotujemo cijelo prvenstvo u raftingu. Imali su i nekakve bombastične vatromete. Ja sam sjedila u dnevnom boravku i čuvala mačka u naručju i BUM BUM BUM BUM, tresla se cijela kuća BUM BUM, a ja sam govorila svom mačku: "Nije to Simo to, to su vatrometi... (BUM BUM BUM) To su vatrometi." Kao kada smo spavali na onim gajbama u podrumu teta Dragane, sjećaš se? Vatrometi.

Onaj zvuk. Uoueeee. Tako nekako. Probudi te isprve. I pomisliš – dešava se. Sada upravo. Ono što smo vježbali. Dešava se uoueeee. Preko mojih drvenih merdevina za krevet provlači se kao ljigava jegulja i zavlači se pod moj prekrivač sa šarenim gljivama i dječakom i djevojčicom pa sve uz kičmu i znam, znam da će mama da uđe svakog časa i da se pravi da je sve u redu i da je sasvim normalno u to doba ustati, navući patike na čičak i spustiti se u nečiji podrum. Uoueeee. Ali mama kako ću da idem u ovoj ružnoj pidžami? Kako si ti glupa, kaže moja sestra. To je sad nebitno, ovo je važan trenutak i mi treba što prije da odemo u podrum. Glupača misli na pidžamu. A u podrumu sve nekako avetinjski poput napuštenih, trulih pozorišta sa prašnjavim rekvizitima i sve neki ljudi... Kakvi su to ljudi bili i kakva su im bila lica... A svi te nešto gledaju sa kako je slatka, dušica mala ispisanim preko krmelja-

vih očiju. A ja samo hoću da prestanu da me gledaju. U mojoj otrcanoj pidžami. To je, ipak, veliki stepen intimnosti za jednu djevojčicu. Da je cijeli komšiluk gleda u njenoj najružnijoj pidžami. Evo, sine, lezi tu. A ti si bio preko puta i nosio si neki kul duks i mene je to nerviralo. Ne treba izgledati kul u takvim trenucima. I ja sam legla na naslagane gajbe praznih pivskih flaša koje je teta Dragana služila uz čevape i pljeskavice i gledala sam u tvoj kul duks i slušala ono vani. Ono nešto. To su vatrometi. Tako si rekao. Gledao si me kao da sam biberče koje treba utješiti samo zato što sam bila jedina djevojčica u tom ružnom podrumu. To su vatrometi. Sjećam se. I ja sam pomislila kako si glup, zaboga, to nisu vatrometi. To je ono ratno. Ono.

“Ovdje, u Banjaluci, zapravo i nije bilo rata, zar ne?” Tako su me pitali turisti dok sam radila za jedan književni festival. I znaš na šta sam pomislila? Evo i sad sam se sjetila kada vidim ovu svemirsku klimu u bolničkoj sobi... Pomislila sam na drva. Sjećaš li se cjepanica koje smo nosili u školu? A ja sam naprosto morala da nosim više drva od drugih. Teglila sam ih pokušavajući da napravim teretni balans sa torbom na leđima. I onda bi prošao čika Stanko i rekao: “Vidi je, kakva mala i neaka djevojčica, a nosi tolika drva!” I to je bio naš rat, Marko. Tako smo i mi nešto radili. Kao da smo se pravili pametni i sve kao da i mi razumijemo one što govore na *Dnevniku*. Jer mi, ipak, nosimo drva da ugrijemo svoju školu. Poslije kao da smo se stidili što nismo izgubili noge i ruke. Što smo mogli da hodamo do škole. Da nosimo nasječena drva. Da li je bilo rata u Banjaluci? Mi smo prizivali duhove. Jednom nam se desilo, i to baš u mojoj sobi pored kreveta na sprat, da smo nas četvero – ti, Siniša, Simona i ja – izvukli onu morbidnu tablu sa slovima i ti si se transformisao i napravio neku ozbiljnu, zaleđenu facu, dodirnuvši strelicu na ploči, pa si onda rekao: “Pokaži nam se.” I baš je u tom trenutku, ni manje ni više, došla struja. Na dvije minute, ali je ipak došla. Je l’ se sjećaš kako je Siniša zaskičao? Kao prasad kod tete Dragane. “Prizvao si struju, Marko! Prizvao si struju!”

Te godine smo upoznali jednog narkomana. Bar su nam svi govorili da je narkoman. Gledali smo u njegove ruke, neprestano, u nekom neodređenom strahu. Nismo disali. Kao da će nekakvo ništavilo, praznina i propadanje da se izlije iz njegovih pluća i inhalira u naša. Govorio nam je o miru. On ga se sjećao, mi smo bili suviše mali. Kao kada ti starci pričaju o Stounsima. Tako smo ga slušali. “Manje više, sve je to isto sranje.” Tako je govorio. A mi smo ga gledali i disali na usta. Onda si mu ti rekao da je tvoj tata poginuo i sjećaš li se šta ti je odgovorio? Je l’ se sjećaš? “Čova, to

je baš žešće sranje..." I mi smo ga gledali kao da je najpametniji čovjek na planeti. On nam je, uostalom, prvi pokazao starke. "Ovdje, u Banjaluci, zapravo i nije bilo rata, zar ne?"

Napisala sam ti pismo posebnom crnom olovkom koju je tata koristio za dokumenta. Tatina olovka za dokumenta tako smo je zvali. Izrezala sam fotografiju nekog cvijeća sa bombonjere koju nam je poslala baka iz Austrije. Napisala sam na poleđini tvoje ime i prezime i ostavila kovertu u sanduču, tamo gdje si živio tada, u Beogradskoj ulici. Ovo je ratno vrijeme. Tako si mi rekao sutradan u školi. Ne možeš imati curu u ratno vrijeme. Ja sam se složila u potpunosti. Nema smisla u ratno vrijeme pisati ljubavna pisma. Mi sada imamo pametnija posla. Nositi drva u školu, na primjer. Prizivati struju. Bilo bi sramota imati dečka u ratno vrijeme.

*

– Da li postoji neki poseban trenutak u vašem životu koji biste izdvojili?

– Konkretno vezano za ovu priču?

– Pa, da. Bilo bi poželjno.

– Da, postoji jedan trenutak. Lego-kockice.

*

Kada smo dobili te lego-kockice mislila sam da sam najmoćnija osoba u komšiluku i da ne postoji bolja stvar za jednu hrabru, pametnu djevojčicu u ratno vrijeme nego da slaže lego kockice i ne ometa druge, mnogo bitnije stvari. I onda je došla ta bolnica. Dobila sam kutiju sa dijelovima od kojih možeš da sastaviš kompletnu lego bolnicu sa malim ljudima i medicinskim sestrama, ne kao ovim tvojim ružnim, debelim što nas prekidaju svako malo, već slatkim, malim, žutolikim tehničarkama u lakiranobijelim košuljicama. Složila sam temelje i vrata, ali sam se dosta dugo mučila sa prozorima i garažom. I onda, negdje pred sam kraj, kada sam ustanovila da će mi trebati još dan-dva da sve završim, moja sestra je uletjela u kuću i trčeći preko hodnika zadihano pozvala mamu. A mama... Dobra naša mama. Bila je u kuhinji, pokušavala da otčepi odvod po stoti put i psovala i psovala. Draga mama. Prepala se. Šta se dogodilo, sine? I tačno se sjećam kako je tada izgledala ta moja nenormalna sestra, u plavoj trenerci sa pufnastom gumicom za kosu. Rat je završen! Rat je završen! A mama je odmahнула rukom i vratila se odvodu uz jedno ravnodušno ajde, mani me svojih zajebancija. A ja sam, nekako, znala. Znaš? Znala sam da nema smisla sjediti

tu i završavati bolnicu od lego-kockica. Ustala sam i otišla u sobu, za Hanom. Sjedila je na podu i gledala kroz prozor. Ali stvarno je završen! Vidjela sam! Sto posto! I ja sam joj vjerovala. Nije bio problem u tome. Sjela sam pored nje u svojim ljubičastim helankama na štrafte.

– Hana?

– Molim?

– A šta ćemo sad da radimo? Šta će sad da se desi?

*

Možda bi trebalo da pozovem sestru da ti promijeni ovo... Nekako su vam sterilne ove ružne sobe. Odmah se sjetim prijemnog i bude mi muka. A ti si bio posebno ozbiljan tog dana. "Prijemni je danas, ne ponašaj se tako!" Pa, onda malo-malo neka priča o izgledu. "Ne možeš takva da ideš, danas je prijemni!" (Vidi, glupi golubovi ti sleću na prozor. Mrzim glupe golubove.) Kaplje li ovo kako treba? Nekako sve zastajkuje, kao da ne ide. Vidi ovu kapljicu, Marko. Uskoro će da uđe u tvoj krvotok i da te hrani i liječi i sve će biti u redu. Evo je još jedna. Prokleti golub se češka. Pogledaj kako glupo izgleda... Misliš li da je on bio nekad u Veneciji? Ma che fai, seratore! Muka mi je od ovih sendviča iz aparata. A tebi fino, kuvaju ti supice... Kako si smiješan u toj pidžami. Izgledaš mi, nekako, kao Šon Koneri. Znaš? Sav si neki ostario u toj pidžami. Kao bolesni Šon.

– Marko, hoćemo li mi umrijeti?

– Zašto bismo umrli?

– Pa, sad je ratno stanje, ljudi umiru kad je ratno stanje.

– Ne, ljudi ginu kad je ratno stanje, pobrkala si.

– Pa, da li ćemo i mi umrijeti od toga, od ratnog stanja?

– Ne.

– Nećemo?

– Ne. Sasvim sam siguran da ćemo ti i ja umrijeti od nečeg drugog.

– A od čega?

– Nemam pojma. Od nečeg zanimljivog.

Znaš, juče sam bila kod Ranka Šipke. I on je nekako ostario u posljednje vrijeme. Ne znam da li golubovi seru po njemu. Nisam do sada ništa vidjela. U svakom slučaju, ako se to desi, obrisaću. Svakako. Mislim da on uopšte nije ni privlačan golubovima. Mislim... Nije nekakva bitna skulptura. On je samo neki narodni heroj. I svaki put me nekako bude sramota, znaš? Kad idem da ga obiđem. Treba da ga pogledam u oči, tog lije-

pog, mrtvog studenta, i kažem mu da više nema. Toga. Zbog čega je mrtav. Treba da mu kažem da smo sve sjebali. Sve. Ne mogu to da mu uradim. Za sad mogu samo da ga čistim od goluba seratora. Mislim da je to dovoljno. Prokleti golubovi.

Uostalom, šta ih je briga? Možda se oni ne slažu sa pozicijom tih spomenika i skulptura. Možda su tu odvajkada bili njihovi *javni klozeti*. I šta ih sad briga? Možda razmišljaju: naše je, pa možemo da seremo koliko nam volja, zabole nas šta ste vi tu izgradili. Ma, golubovi ne razmišljaju. Glupe, prljave ptičurine. Hajde, da ubijamo golubove, Marko... Hajde, ustani iz tog ružnog kreveta, navuci nešto preko pidžame i idemo da se otarasimo svih tih pernatih idiota. Hajde.

Iz Kalifornije su nam doveli nekakve studente koji žele da nas snimaju, kažu hoćemo da razumijemo Bosnu. Kao da je seksi Šveđanka u nekom noćnom klubu, pa sad hoće da shvate razgovor. Hoćemo da razumijemo Bosnu. Kažu snimaju film o nacionalnom identitetu i mladima. Po receptu svetih, konstitutivnih naroda. Malo ovog, malo onog, malo ostalog. Ja sam došla na red kao Srpkinja. Srpkinja iz Bosne. Tako pričaju o meni. Onda me pitaju da li smatram da govorim bosanski jezik. Da li se osjećam kao Bosanka. Da li mislim da je Bosna dio mog identiteta. Šta je za mene značio rat. Ja im kažem svoje ime i pričam im o vatrometima i lego kockicama. Njima ništa nije jasno. Kažu ne treba im to za film. Treba da pogledam u kameru i kažem da se smatram Srpkinjom.

Da li ti mene uopšte čuješ? Neću da idem. Ostaću s tobom. Ovdje. Imaju bljutavu kafu iz aparata, nekako mi se sviđa. Bljutava kafa. Znaš... Osjećam se krivom što sam toliko napala na te jadne golubove. Pa, nisu oni krivi. Možda smo mi, jednostavno, potpuno pogrešno sklopili ovaj svijet. Možda neke stvari uopšte nisu trebale da postoje, ali smo se mi sjebali dok smo čitali uputstvo za slaganje. I onda je, nakon prve pogrešno postavljene kockice, sve otišlo u pidzu materinu. Da. Sigurna sam da je tako bilo.

Sutra je petnaesti. Opet će da puste uoueeee. Voljela bih da prestanu s tim. Zar ne mogu da nabave nekakve vokmene ili mp3 plejere pa da fino slušaju na slušalice taj glupi ton. Ti ljudi koji moraju da vježbaju, prolaze test ili šta ti ja znam... Glupi petnaesti... Glupe gajbe.

Pogledaj, završeno je prvenstvo. Čuješ li? Sigurna sam da možeš da čuješ.

Vatrometi.
Jebeni vatrometi, Marko.

Berislav Blagojević

BLAGO NEZNANJA

O znanju je rečeno toliko mnogo da sam bio u velikoj nedoumici da li uopšte vrijedi pisati o tome. Jedno vrijeme sam mislio kako bi priču o znanju bilo dobro započeti nekim čuvenim citatom antičkih ili savremenih mislilaca, ali sam odustao. Onda sam negdje u nekom dnevnom listu pročitao tekst o S. L. i njegovom slučaju koji je dospio na stranice crne hronike. Počeo sam da se raspitujem, čačkam i kopam po prošlosti ovog neznanca sa entuzijazmom vjerskog fanatika. Sve dok nisam prikupio gomilu činjenica i dok se čitava stvar nije rasplesla, nisam znao zapravo šta radim i čemu to opsesivno praćenje života jednog nepoznatog čovjeka. Sada mi je jasno da sam čeprkajući nenadano nabasao na blago nevjerovatne vrijednosti, na blago svih nas, na blago neznanja koje može izmijeniti živote i čitav svijet. Zato sam odlučio da ispričam priču o ovom blagu.

S. L. (zbog poštovanja prema ovom čovjeku i dalje ću ga imenovati inicijalima, iako je potpuno jasno da sam upoznat sa svim detaljima oko njegovog identiteta i životnog puta) je bio treće dijete od ukupno petoro koliko su ih imali njegovi roditelji. Siguran sam da ga nikada ne bi imali da su znali koliko će im problema kasnije prirediti. Bio je živo dijete, hiperaktivno reklo bi se, i stalno je bio prijetnja za pepeljare, tanjire, keramičke mace i druge stvari koje su mu bile pristupačne. Sa šest godina je pao sa drveta i slomio nogu, sa devet je prvi puta pobjegao iz škole, a sa dvanaest je već uvlačio dim iz cigarete kao pušački veteran. Nikada nije volio učiti i u školi je patio i sebe i profesore čiji su nervi postali istanjeni još u vrijeme studiranja. Družio se sa kavgadžijskim dangubama koje su ga uvlačile u svakojake neprilike. Jednom je tako zbog njih učestvovao u tuči gdje je primio nekoliko teških udaraca zbog kojih, ispostaviće se kasnije, neće moći imati potomstvo. Zato nikoga nije začudilo kada se u toku završne godine obrazovanja jednostavno prestao pojavljivati u školi. Njegovi drugovi su ispričali njegovim roditeljima da je njihov sin otišao sa Margitom T. (Margitin identitet ću takođe zadržati za sebe uprkos tome što ona to ne zaslužuje i što bi čitav svijet trebao znati



kakva je kučka), zgodnom plavušicom bujnih grudi i ne tako bujne inteligencije. Mjesecima je tražio posao i konačno uspio da se zaposli, najprije kao istovarivač-utovarivač (poznat i kao “ljudski viljuškar”), a potom i kao vozač tegljača. Vremenom je postao smiren vozač, pažljiv i odgovoran suprug, dakle čovjek sa obe noge na zemlji. Izbjegavao je sukobe, sumnjive likove i kafane koje su zaudarale na krv i mokraću, a to je bilo izuzetno teško postići jer je S. L. na putu provodio i do dvadeset pet dana u mjesecu. S. L. i Margita su imali skromnu montažnu kućicu (koja je još deset godina trebala biti vlasništvo banke), on je imao svog masivnog mnogotočkaša kojeg je tretirao kao kućnog ljubimca, redovnu platu i još uvijek čvrst stomak, a ona je imala duge umjetne nokte, napirilitane jezičare za prijateljice, i ljubavnika za kojeg su znali svi osim njenog supruga. Život u blagostanju neznanja je bio divan. S. L. nije znao šta se dešava u svijetu, niti šta mu se dešava iza leđa, čak nije znao ni da mu se otac teško razbolio. Nije brinuo ni zbog čega.

Ali ubrzo je lavina nemilih događaja otkrila neke nove stvarnosti ostavljajući za sobom samo голу istinu kao kakvu ogoljenu stijenu. Prvo je S. L. dobio otkaz jer je vlasnik firme zapao u neke dugove pa je morao otpustiti dio radnika. Zatim je čuo da mu je otac umro i bio je bijesan na sebe što se odrodio do te mjere da ga ni na sahranu nisu pozvali. Kako nije uspijevao naći posao, bivao je u kuće sve češće i duže i počeo je da otkriva tragove nevjerstva koja je Margita traljavo sakrivala po ladicama. Nakon jedne svađe ona ga je ostavila, nazivajući ga gubitnikom, mekušcem, jalovim čovjekom i brojnim drugim epitetima koji nisu za svačije uši. Potom je S. L. zapao u depresiju, živio je neuredno, povremeno radeći poslove ispod časti, ma koliko široko shvatali taj pojam. Sve je manje izlazio iz kuće, počeo je sve više piti, a konzumiranje koještarija na televiziji mu je postalo nešto kao hobi. Moglo bi se reći da je postao ovisnik o raznoraznim nesrećama koje mu je televizija tako zdušno svakodnevno servirala. Činilo mu se da mu je lakše kada vidi ljude kojima je tornado odnio kuću ili garave vatrogasce koji pričaju potresne priče o sudbinama rudara zatrpanih u beznađu centralne Kine. Zapravo je to bio samo privid i S. L. je od gledanja i proživljavanja tog čemera u alkoholnim magnovenjima dobio čir. Vječito pripit ili pijan, sebe je krivio za raspad braka, za očevu smrt, za ratove na Balkanu, za glad u Africi... Onda su ga jednog dana probudili i rekli mu da mu je kuća zaplijenjena i da ima još sedam dana da se iseli. Znao

je da nema kuda pa je spakovao nešto sitnica i krenuo put roditeljske kuće. Svega nakon par dana u rodnom gradu stupio je u kontakt sa starim društvom. Iste one propalice sada su bili srednjovječni sitni lopovi i ljudi sa podebelim dosjeima u lokalnoj policiji. Ubijedili su labilnog S. L. da učestvuje u pljački banke koju su planirali već neko vrijeme. On je u tome vidio priliku da povrati ugled i samostalnost, da se ponovo odseli iz grada i započne neki drugi život. Da je znao da će ga uhapsiti (tako sam i saznao o njegovom slučaju) sigurno ne bi ni krenuo u pljačku tog jutra. Ali to neznanje mu je vjerovatno spasilo život jer je nakon hapšenja zatvorski doktor blagovremeno otkrio njegovu cirozu. To isto neznanje zbog kojeg je uhapšen mu je omogućilo da se izliječi od alkoholizma i da u zatvoru završi srednju školu i izuči zanat.

Danas smo S. L. i ja dobri prijatelji, možda i najbolji, a kako i ne bi bili kada mi se čini da ga poznajem od najranijeg djetinjstva. Doselio sam se u kuću pored njega nekoliko mjeseci nakon što je izašao iz zatvora. Ja i dalje umišljam da sam nekakav pisac, a on radi kao vodoinstalater i od toga sasvim pristojno živi. Nijedan od nas nema televizor, ne slušamo vijesti, a u novinama čitamo samo sportski dodatak. Ne izlazimo na izbore i nemamo blage veze ko je predsjednik države ni da li naši sunarodnici negdje ratuju. Razmjenjujemo knjige Spinoze, Hegela i Mahfuza, filmove Vudi Alena i stare albume Pink Floyda. Nemamo briga. Uživamo u blagu neznanja.

CRVENA KNJIGA

Zabrinuti za budućnost brojnih endemskih vrsta u Bosni i Hercegovini, Matija i Senka su odlučili da osnuju Udruženje za zaštitu endema. Bilo je to dobro vrijeme za pokretanje takve akcije jer su nakon rata brojne međunarodne organizacije dijelile dolare i šakom i kapom. Matija je imao zadatak da pribavi sve neophodne dozvole, a Senka je sa Crvenom knjigom pod miškom (u kojoj su pored ugroženih vrsta bili pobrojani i svi poznati endemi sa ovih prostora) trebala obilaziti raznorazne humanitarce u potrazi za novčanom pomoći.

Matija je nakon mnogo muka i objašnjavanja u kancelarijama lokalne administracije konačno uspio dobiti odobrenje za formiranje udruženja. Ali to uopšte nije išlo glatko. Prvo su ga u jednoj budavoj, sivoj kancelariji detaljno ispitivali o tome

da li je on možda nekakav špijun, tjerali ga da prizna za koju službu radi i koji su stvarni razlozi osnivanja ovakvog udruženja. Kada im je predočio Crvenu knjigu njihove oči su na trenutak unezvijereno zasjale, kao u neke divljači koju progone lovački psi, ili čovjeka koga progoni prošlost. Kada su je otvorili, vidjeli su da je njihov strah neopravdan. Onda su ga prosljedili u drugu sobu ispunjenu paranojom gdje ga je dočekala službenica sa još uvijek svježim tragovima jogurta na nausnici. Ona ga je pitala o porijeklu, zapisivala neke brojeve iz njegove lične karte, raspitivala se o radnom mjestu njegovih roditelja... Dala mu je papirić na kojem je pisalo njeno mišljenje o slučaju i potom ga šutnula kao ping-pong lopticu u neku podrumsku prostoriju gdje se izdaju potvrde za sve i svašta. Tamo je Matija istrpio još nekoliko zblanutih pogleda i zajedljivih komentara pomiješanih sa znojem, smradom natrulih registratora arhive i skoro proždranog bureka. Brkati čikica je svojom masnom rahitičnom šakom zgrabio jedan od pečata i Udruženje je bilo osnovano.

Senka je za to vrijeme pješačeći prešla nekoliko desetina kilometara u potrazi za ljudima koji bi bili voljni pomoći njihov plemeniti cilj. Pokazivala im je sličice biljaka i životinja i recitovala im napamet naučene latinske nazive kako bi zvučala ubjedljivije. Govorila im je o značaju zaštite ovih vrsta, o njihovom rasprostranju i stepenu ugroženosti. Čak je pričavala i priču o tome kako je došla u posjed Crvene knjige. Mislila je da će čudne okolnosti pod kojima je knjiga došla u njen posjed ponukati nekoga od njih da odriješi kesu. A okolnosti su zaista bile čudne, na neki način gotovo nevjerovatne i onostrane. Senka je jednog ratnog avgustovskog popodneva prije nekoliko godina krenula prema centru polumrtvog izranjavanog grada da se nađe sa prijateljicom. Iznenada je zaduvarao jak jugo (što je samo po sebi veoma neobično), kidajući lišće i vaznoseći ga do neslućenih visina. Za par minuta i ono malo ljudi je nestalo sa ulica, a ptice su zlokobno graktale pod zaštitom streha najavljujući očigledno. Krupne kišne kapi su potpuno zamaglile vidik prije nego što je led započeo sviranje koračnice na limenim dobošima i kilofonu od crijepa. Potražila je zaklon u podnožju nekadašnjeg Radničkog doma, sada napuštene zgrade na čijem vrhu se i dalje razaznaju obrisi slova imena koje je u jednom drugom životu milionima značilo tako mnogo. Tek kada je ušla u memljivu prostoriju čiji je ulaz bio zakamufliran mahovinom i bršljanom, Senka je uočila da

nejaki strop ispunjen trstikom nije izdržao zemljotrese haubica i topova i da se sadržaj prostorije iznad sručio na gomilu koja je stajala pred njom. Upalila je šibice – koje su u vremenu bez struje bile nešto bez čega se nije mogla zamisliti svakodnevnica – i vidjela brdo ispreturanih, presavijanih, zgnječanih, natopljenih i naglavačke nasađenih knjiga. Izgledale su kao jeretičke knjige pripremljene za lomaču koja će dodatno grijati ionako uzavrela srca pravovjernih. Oluja je napolju bjesnila već pola sata donoseći privremeni mir jer čak ni mržnja pomiješana sa barutom u čahurama pušćanih redenika ne može promoliti svoju ružnu ubojitu glavu po ovakvom nevremenu. Senkine ruke su do lakata bile u blatu i vlažnoj, ljepljivoj prašini dok je preturala po napuštenom blagu. Bilo je tu svega: dokumenata o urbanističkim rješenjima, hronika NOP-a iz raznih dijelova bivše zemlje, zbirke govora druga Tita, knjiga Balzaka, Tolstoja i Selindžera, kao i kompletna lektira za osmogodišnju školu. Onda je sasvim slučajno vidjela Crvenu knjigu u sendviču između dvije zelene šnite odbjegle iz sabranih dijela Miroslava Antića. Na njima se kao neki čudni kalem klackala jedna zbirka Vaska Pope. Senka je na trenutak zastala a zatim izvukla knjigu iz pjesnikovog vlažnog i elegičnog zagrljaja u koji je nekako teturajući sada dospio Popa. Knjiga je bila neočekivano dobro očuvana i njoj se u polutama učinilo kao da je jedva dva-tri puta prelistana. Nije bila sigurna koliko je vremena prošlo kada je urlanje vjetra prestalo i kada su se ptice ponovo začule. Izašla je napolje izgrebanih koljena i umrljanih obraza, kao iz rudarske jame, noseći u rukama poveći ukoričeni rubin.

U jednoj od mnogobrojnih međunarodnih organizacija konačno su imali sluha za Senkinu i Matijinu ideju i dodijelili im oko osamsto dolara. Ohrabreni, oni su osmislili i izradili letke i bedževe koje su namjeravali podijeliti na tribinama širom zemlje. Vrijeme je prolazilo a na tribine niko nije dolazio. Članske karte udruženja koje je dizajnirao Matija još uvijek su bile uredno složene u male kutijice. Svaki put kada bi pogledali u njih činilo im se da im se prazne linije na kojima bi trebalo stajati nečije ime rugaju iskrivljenim podsmjehom. Ubrzo su shvatili da će uzalud potrošiti sav dobijeni novac, pa su odlučili da naprave male promjene u pristupu. Matija je smatrao da se u ovim teškim vremenima ljudi ne mogu brinuti o ugroženim životinjama ili endemima; sve dok ima toliko ljudi kojima je potrebna pomoć, njihovi napori će biti besmisleni. Tako su se složili da preimenuju udruženje u Društvo za pomoć ugroženim ljudima,

životinjama i endemima. Namjera im je bila iskrena kao i ranije – da pomognu ljudima kojima je ona potrebna, ali da istovremeno upozore javnost o ugroženim i endemičnim vrstama i da prikupljaju sredstva za njihovu zaštitu.

Godinu dana su bezuspješno tragali za dobročiniteljima, volonterima i sponzorima. Prošli su tačno trideset šest većih i manjih gradova u potrazi za članovima i ljudima koji su voljni pomoći drugim ljudima i, na koncu, životinjama. Ništa. Niko. Nigdje.

Senka je uzela olovku i otvorila Crvenu knjigu. U odjeljku sa pobrojanim ugroženim vrstama, prije čovječije ribice po azbučnom redoslijedu, ona je odlučno debelim štampanim slovima dopisala jednu jedinu riječ: čovjek.

IMENA

Upoznao sam mnoge ljude i susreo se sa zaista mnogobrojnim i različitim imenima. Neka od njih su ozbiljna, neka smiješna, neka su prastara, neka opet moderna, poneko ime štrči ili para uši, a neka imena imaju nekakve veze sa biljkama pa su kao kakva mirođija tom čudnom čorbuljku. Neka imena sam upamtio, neka nisam, neka od njih nose neku poruku, a druga su, bar naizgled potpuno besmislena. Imena me ponekad podsjećaju na boje, na objekte ili lica, na neke prostore ili čak osobine. Jelena je uvijek lijepa. Goran tako uvijek asocira na zeleno, Ljupka je razdragana i miriše na djetinjstvo. Azra ima hrapav glas, Alen nekako naginje ka umjetnosti, a Davor je ponekad pun sebe. Aleksandra me podsjeća na Pančevo, Ostoja na Semberiju, Senka na neke male kućice koje nalikuju jedna drugoj. Tu su Andrijana, Igor, Ninoslava, Sanel, Mario, Aldena, Slobodan... Svako ime nosi neku priču, neku boju, neki miris. Neka imena su pirlgava, neka nadmena, poneko ime je glatko i oblo, neka izazivački škilje ispod oka, a neka me gledaju s visine. Svako ime ima značenje, znak.

Nekada su roditelji davali imena djeci kao *Vladimir*, *Miralem*, *Miroslav*, *Mirko*, *Mirza*, *Damir*, *Branimir*, *Mirela*... Nisu zaohtajala ni imena poput *Miroljub*, *Mirsad*, *Budimir*, *Stanimir*, *Samir*, *Miranda*, *Bratimir*, *Mirta*, *Radomir*, *Mira*... Nekada su djeca dobijala imena po očevima, djedovima i bakama, kumovima... Danas se djeca u ovoj zemlji nazivaju po sumnjivim carevima, prevrtljivim kraljicama, svirepim vojskovođama. Valjda je i to neki znak!

JA, REVOLUCIONAR

*U vremenu u kome je obmana opšta pojava
govoriti istinu ravno je
revolucionarnom djelu.*

Džordž Orvel

Nisam to želio. Tako su me naučili. Čovjek se s nečim rodi, ali uglavnom sve drugo uči. Rode te nevinog, pravdoljubivog, neiskvarenog, iskrenog. A onda čitavog života učiš da lažeš ili da kriviš činjenice. Neki kažu da je prećutkivanje istine posebna vještina i to navodno manje loša do sama laž. Nisam siguran u to. Ali siguran sam da sam pravi revolucionar, iako nikad nisam držao pušku u rukama. Orvel mi je svjedok. Ako to nije dovoljno, pitajte Gospoda.

Mene su, dakle, na moju veliku žalost, naučili da govorim istinu. Još kao dijete nisam znao kako se umiljavati ujnama, pa sam jednostavno priznavao kako im je grašak bljutav ili kako glupavo izgledaju sa tim šarenim čičkavim viklerima. Dok su se drugi izvlačili na kojekakve izmišljotine, ja sam redovno dobijao jedinice iz matematike. Nisam znao da lažem, a svrhu određivanja limesa nisam razumijevao (limese sam oduvijek posmatrao kao pošast koja će nam svima na koncu doći glave). Nešto kasnije sam jednoj djevojčici priznao kako bubuljica na njenom čelu izgleda kao Etna tren prije erupcije. Još i danas mi obraz zabridi kad se sjetim njene "vulkanske" reakcije. Jednom sam univerzitetskom profesoru rekao ono što smo svi znali i osjećali, ali niko nije smio ili nije želio da prizna – rekao sam mu da je obični šarlatan koji je kupio diplomu i koji uglavnom ne zna šta govori. Uskoro je poštar donio moj indeks sa uredno popunjenom ispisnicom. Politikom sam se bavio još kraće nego studiranjem. Na političkom skupu sam, neoprostivog li grijeha, rekao šta zapravo mislim i kakvo je istinsko stanje u našoj zajednici. Ulizivati se poslodavcima i bez pogovora trpjeti šezdesetočasovnu radnu nedjelju, deranje, ponižavajuće ponude i još jadnije poslove za mene je potpuno strano. Zato i jesam nezaposlen. Zato nemam ništa i nikoga, jer niko ne želi biti blizak onome koji govori istinu, svi žude za ulagivanjima. Zato i jesam u ovom memljivom podstanarskom ćumezu, nalik na one trošne planinske kolibe u kojima se skrivao Če Gevara. Zato i nemam ništa u želucu sem buđavog hljeba, jer niko još u isto vrijeme nije pomirio pun sto-

mak i puna usta istine. Zato i jesam istinski revolucionar, onaj koji bez rezerve daje sebe za cilj koji će, pod uslovom da se do njega i dođe, prije ili kasnije biti ocrnjen i od ljudi i od saboraca i od istorije. Zato ću i skončati kao mnogi revolucionari prije mene, pod neznanom crvljivom humkom od trulog lišća i jalove zemlje. Možda će me neko i upamtiti kao jedinog revolucionara koji je pucao u sebe, a ne u druge. Jer sve što sam u životu učinio bilo je upereno, kako se ispostavilo, protiv mene. Ali pravi revolucionari nikada ne odmiču od svojih ideala:

– Istina svakome i sve za istinu! – juriiiiiiiiiiiš.

KUĆA GOSPODINA LANGA

Šetajući bostonskim ulicama, Netenijel Lang je dugo razmišljao šta da učini sljedeće. Znao je da sve one molbe, žalbe i peticije koje je sakupljao, dostavljao i potpisivao u posljednje tri godine, neće još dugo “držati vodu”. A kada brana popusti... Gospodin Lang visoko zamahnu svojim štapom, kao da želi odagnati misli koje ga progone već mjesecima. Štap koji je koristio kao pomoć pri hodanju, dobio je prije pet godina od Džordža D. Kalahana, bogatog nadobudnog Teksašanina, koji je od njega tražio da mu projektuje ranč. Projekat za ranč, sa Vilom Kalahan u njegovom centralnom dijelu, donio je gospodinu Langu dovoljno novca da mirno ode u penziju. Kao bonus nagradu za svoj posljednji arhitektonski podvig, Netenijel Lang je dobio crni štap načinjen od titanijuma, sa ukrasnom drškom od slonovače. Mrzovoljno je pogledao u štap. Odjednom je imao silnu želju da ga baci, ali se ubrzo predomislio, pružajući svoj hromi korak prema stadionu Boston Seltiksa.

Netenijel je stajao u masi i osvrtao se. Sa dvadesetog sprata obližnje poslovne zgrade izgledao je kao ostarjeli, senilni termit koji se u centru mravinjaka izgubljeno vrti oko sebe dok neumorni radnici naoko bezglavo jurcaju na sve strane.

– Zdravo Net – začu se iz mase dobro poznati glas.

– Pa gdje si do sada? – uzvratil Netenijel. Čekam te već pola sata!

– Ah, saobraćaj, kao da ne znaš... – nastavi stariji gospodin koji je na sebi imao crno odijelo s bijelom košuljom i tamno sivom leptir mašnom.

– Dobro, dobro sad – prekide ga Net. Hajde da sjednemo negdje, da porazgovaramo i da odmorim ovu prokletu nogu.

Tigran Manasian, robusni Jermen u godinama, probijao se kroz gužvu prema jednom od restorana koji su se nazirali iza drvoreda, ostavljajući za sobom brisani prostor po kojem je Net s grčem na licu šepao za njim. Net i Tigran su već trideset i šest godina najbolji prijatelji, još od dana kada su se zaposlili u "Frenkovom arhitektonskom birou". Tigran, Jermen i po ocu i po majci, nikada nije vidio Jermeniju, iako je o njoj često govorio. Njegovi roditelji su se kao siročad doselili u Ameriku, pošto njihovi roditelji nisu preživjeli stravične zločine iz 1915. godine. Kada ga je Net jednom upitao zašto je za poziv odabrao arhitekturu, Tigran mu je odgovorio da u njegovim žilama teče krv Aleksandra Tamaniana, poznatog jermenskog arhitekta. Ipak, tvrdnju da su on i Tamanian u srodstvu Tigran nikada nije uspio dokazati.

– Dobar dan. Izvolite – reče konobar sa nategnutom učtivošću.

– Dobar dan. Dva dupla viskija. Bez leda, molim – uzvрати Net, pogledavši konobarove cipele koje su se sjajile kao planinsko jezero na aprilskom suncu.

– I? Šta sad? – procijedi Tigran, ispraćajući pogledom neko dvoje koji su upravo napuštali bar.

– Jutros sam dobio dvije kovertе. Jednu je adresiralo Tužilaštvo Masačusetsa, a na drugoj je krupnim crnim slovima pisalo Deamon Incorporated. Tužilaštvo je omogućilo da se vanparničku nagodbu, ali...

– Koliko su ponudili, Net? – upita Tigran, bez dobro poznatog sjaja u očima kada se govori o novcu.

– U toj drugoj koverti je bila cedulja na kojoj je pisalo da ću izgubiti, odlučim li da idem na sud, a pri dnu papira napisan je broj 200.000 – reče Net ispijajući gutljaj viskija koji je konobar upravo spustio na sto. Na cedulji nije bilo potpisa.

– Prokletnici! Dvije stotine hiljada dolara za istoriju, to je smiješno, Net! – vikao je Tigran, dok mu je leptir mašna poskakivala od uzbuđenja.

– Smiri se, prijatelju. Znaš da se ovdje uopšte ne radi o novcu. Osim toga, znaš koliko smo mi platili Rusima za Aljasku, pa...

– Jebi ga, Net! Još mi spominješ i Ruse! Želiš li da me ubije pritisak? – povika vidno uzbuđeni Jermen čije su jagodice poprimile boju tepiha koji se prostire pred holivudske zvijezde u noći dodjele Oskara.

– Izvini, Tigrane, znaš da nisam želio da...

– Dobro, izvini ti što sam ovako nervozan. Nego, šta dalje? Zašto ne bi nazvao sina, možda može da pomogne? – upita Tigran, osjetno smirenije.

– Ne znam, Tigrane. Moram razmisliti. Novac mi ne treba, to znaš, a što se Majkla tiče... – Netenijelovo suvo grlo nije mu dopuštalo da završi rečenicu. On i Majkl su se udaljili nakon smrti Netove supruge Heder. Njenu smrt je teško primio. Majkl je oduvijek bio više vezan za majku jer je otac često bivao odsutan zbog posla. Kada su se drugi očevi sa sinovima igrali bejzbolskom loptom, Majkl ov otac je crtao planove, skicirao budućnost i sjenčio fasade objekata od kojih mnogi nikada neće biti izgrađeni. Kasnije, kada su drugi očevi puni strepnji i nadanja ispraćali svoje potomke na životni put, Netenijel je bezuspješno pokušavao nadoknaditi izgubljeno vrijeme. Majkl je znao da ga je otac volio, ali mu u dubini duše nikada nije oprostio zanemarivanje njega i majke.

– Hajde, Net, biće sve u redu. Razmisli još malo, a šta god da odlučiš, biću uz tebe. Konobar, donesi još dva viskija – reče Tigran, gledajući u Neta koji je zamišljeno prekrpio rukom usta i desni obraz.

To popodne Netenijel je prelistavao karte Bostona koje je izradio kapetan Džon Boner još u XVIII vijeku. Nije znao šta traži na njima. Isprva je napinjao svoje oči detaljno pregledajući karte kroz povećalo. Nakon nekoliko sati, povećalo je bilo na samoj ivici masivnog radnog stola od mahagonija, tik iznad ladice u kojoj je uredno bio smješten pribor za crtanje. Netenijelov pogled je bio potpuno odsutan, fokusiran na jednu nepravilnu mrlju u uglu karte, vjerovatno nastalu tokom kopiranja. Ubrzo je već šetao Milk Street-om koja vodi ka okeanu, skidajući šešir uz lagani naklon, pozdravljajući dame sa malim šarenim suncobranima koje prolazile pokraj njega. Monokl, srebrni džepni sat i tamno plavi frak su mu dobro stajali, čineći ga jednim od najpoželjnijih muškaraca u Bostonu, gradu koji je te 1743. godine imao više stanovnika od Filadelfije i Njujorka. Na uglu Milk i Pearl Street-a, naišao je na manju grupu Iraca, okupljenu oko jednog starca koji je držao besjedu. Ispostavilo se da je stari Irac zapravo “divlja guska” – jedan od vođa ustaničke vojske koju je 1690. porazio kralj Vilijam II. Ovim vođama, tj. “divljim guskama” je Limeričkim ugovorom iz 1691. dozvoljeno da “odlete” u Francusku i druge zemlje. Avanture starog Irca će se prepriča-

vati narednih stotinu godina i svih 35.000 Iraca, koliko ih je bilo u Bostonu 1850., će ih znati napamet. Gospodin Lang je šetao laganim korakom. Noga ga nije boljela, a ruka u kojoj je gotovo neprekidno držao titanijumski štap bila je slobodna. Tumarajući, uživao je u proljetnom suncu koje je bilo nisko na nebu i išlo prolaznicima direktno u oči. Sunce mu ipak nije smetalo da vidi kočije i osedlane, nakićene konje kako prolaze ispred Bridžmanove kuće u kojoj je vesela družina pila rum i pjevala još od ranog jutra. Zastao je kod rodne kuće Bendžamina Frenklina. Bila je to relativno uska drvena građevina, nalik na većinu drugih kuća u to vrijeme. Učinilo mu se da vidi mladog Bendžamina kako zamišljen sjedi u polutama tavana i posmatra prašnjavi svijet kroz suvi prozorski okvir. Naprezao se da bolje vidi dječaka. Želio je da im se pogledi sretnu ne bi li ugledao iskru u dječakovom oku, onu iskru koja će ga kasnije učiniti posebnim i ispuniti stranice istorijskih udžbenika i drugih knjiga koje su ga predstavile čitavom svijetu. Sunce je bilo gotovo paralelno sa Netovima obrvama i njemu se učini, dok je škiljio kroz trepavice, kako se iskra pretvara u plam, a plam u buktinju koja lakomo ždere sve pred sobom. Odjednom, on ugleda prošlost grada ispisanu ugarcima. U XVIII vijeku petnaest stravičnim požara poharalo je Boston: drugog oktobra 1711. izgorjelo je sve uz Cornhill preko School Street-a do Dock Square-a uključujući Town House, First Church i gornji dio King Street-a; godine 1794. gorjele su Pearl i Atkinson Street. Vatra je neznalica koja ne poznaje granice, zakone, ili kulturnu baštinu. Ona je ista blagodet i isto prokletstvo od prapočetka. Vatrena stihija je tako nastavila da pustoši Boston i u XIX vijeku, pa je rodna kuća Bendžamina Frenklina izgorjela već 1810. dok se u Bridžmanovoj kući pjevalo i pilo do 1824. godine. Bespomoćan, on je stajao i posmatrao kako narandžasti jezičci najprije oblizuju a onda ugljenišu kuće, brijačnice, crkve, škole...

Netenijel se probudio obliven znojem. Osjećao je vrelinu u obrazima i stomaku i u prvi mah nije shvatao da li je požar usnio ili se on zaista desio. Tromo je podigao masivnu kristalnu čašu i ispio svu vodu iz nje. Tek tada je postao svjestan more koja ga je iznurila. Stajao je u centru svoje radne sobe u 180 godina staroj kući smještenoj u dijelu nekadašnje ulice Dalton, kasnije znane kao Congress Street.

– Samo preko mene mrtvog – reče Netenijel polutiho hrpavim ali odlučnim glasom.

Ding-dong! Ding-dong! Netenijel se prenuo, a zatim ukopao. Tu-dum, tu-dum! Starinsko zvono na ulaznim vratima i njegovo srce na trenutak su imali isti ritam i isti hod po notnoj skali. Klizeći prema unutrašnjosti hodnika, teška vrata od punog drveta polako su otkrivala obrise osobe koja je stajala sa one strane masivnog praga. Kada su se vrata u potpunosti otvorila gospodin Lang je mogao vidjeti da je osoba koja je pozvonila bila u nekom čudnom raskoraku, kao da je više željela da ode nego da uđe. Desna ruka figure u polumraku je nesigurno i neprirodno lebdjela između tijela i zvona, kao da nije njena. Luster iz hodnika je bacao svjetlo boje mlijeka na mršavu, u tamno odijelo obučenu osobu pred vratima.

– Zdravo Majkl – prvi je prozborio Netenijel.

– Zdravo oče – odgovori Majkl tiho, dok mu se glas mijesao sa zvukovima ulice.

Majkl je ćutke pratio oca do dnevnog boravka. Ni Netenijel nije progovarao dok je za sebe i svog gosta spravljao čaj. Nasuo je irski viski u dvije čaše sa debelim dnom, stavio ih na stolić pored čaja a onda je sjeo nasuprot sina. Ćutali su. Majkl je prevrtao čašu iz ruke u ruku, tako da je viski izgledao kao nadošla rijeka koja bijesno udara u obale odnoseći sve pred sobom.

– Znam zašto si došao – reče Net blagim i pomalo tužnim očinskim glasom.

– Ne razumijem zašto si tako tvrdoglav. Zašto sve ovo radiš? Nude ti lagodan ostatak života, novac koji možeš...

– Oni mi nude!? Ja ne vidim njih, Majkl. Vidim tebe i slušam kako pokušavaš da me kupiš u njihovo ime. Osim toga, taj novac je prljav i ne treba...

– Ali ti ne shvataš koliko su moćni ti ljudi! Ne možeš ih pobijediti! – vikao je Majkl udarajući otvorenim dlanom po stolu.

– Očigledno je da si ti taj koji ne razumije – smirujućim glasom reče Netenijel.

– Šta ja to ne razumijem, oče? – nervozno i zajedljivo prosihta Majkl.

– I ja sam nekoć bio kao ti. Mislio sam da je svijet nastao onog dana kada sam dobio diplomu, mislio sam da sve znam i da mogu sve. Vidiš, sine, ja se ne borim protiv tebe i tvojih poslodavaca. Borim se protiv najgorih usuda ljudskih: vremena i zaborava. Deamon Incorporated je samo produžena ruka...

– Ti si obična matora budala – odsječe Majkl i žurno krenu prema izlaznim vratima.

Sudska parnica se oteгла kao kolona automobila na prilazu Los Angelesu. Za te dvije godine Majkl i Netenijel su se u hodnicima sreli mnogo puta, ali nisu razmijenili ni riječi. Majkl ga je posmatrao i primijetio kako svakim danom sve teže hoda i kako sa sve većim naporom prikriva bolni grč na licu. Uprkos svemu, grizla ga je savjest što je u ovim mučnim mjesecima uz njega bio Tigran a ne on. Iako je do samog kraja smatrao da Net nije u pravu, na neki čudan način mu je laknulo kada je sud nenadano presudio u korist njegovog oca. Raspamećeni pogledi vrhuške Deamon Incorporated nisu mu dozvolili da čestita ocu. Osjećao se slabim, postidehim čak.

Pritisci na Netenijela nisu prestajali ni nakon presude. Net je iskusio razne druge oblike prinude koji nemaju nikakve veze sa zakonom, pravom ili sudskim sistemom. Odolijevao je napadima i prijetnjama koliko je mogao. Izdržao je i razbijene prozore i išaranu fasadu i prijeteća pisma i nemoralne novčane ponude. Ali njegovo srce nije izdržalo. Umro je u snu, brzo i bezbrižno, onako kako umiru oni na koje Gospod gleda blagonaklono i kojima se smiluje u odsutnom času.

Nakon nebrojenih tužbi, žalbi na tekst testamenta, lobiranja u sudu i u Zavodu za kulturno i istorijsko naslijeđe države Masačusets, kuća gospodina Langa je dospjela na aukciju. Glavni ljudi iz Deamon-a su zajedno sa regimentom pravnika zadovoljno trljali dlanove. Bili su zapanjeni kada je anonimni kupac ponudio basnoslovan iznos koji je nekoliko puta premašivao njihov. Menadžeri su zaključili da kuća, odnosno zemljište na kojoj se ona nalazi, ni izbliza ne vrijedi toliko. Konačno su odlučili da zaborave na planiranu investiciju. Kasnije se pročulo kako je anonimni kupac zapravo Netov sin. Pričalo se čak da su se Majkl i Tigran udružili kako bi otkupili kuću. Ove tračarije nikada nisu potvrđene. U kuću se niko nije uselio. Nakon nekoliko mjeseci i pošto se slegla prašina oko cijelog slučaja, u ured Zavoda za kulturno i istorijsko naslijeđe je stiglo pismo upakovano u oker kovertu, bez adrese pošiljaoca. U pismu se navodi kako se kuća daje na upotrebu Zavodu, ali uz nekoliko uslova: Kuća mora nositi ime "Lango-va kuća"; vanjski izgled i unutrašnji raspored prostorija se ne smiju mijenjati; kuću treba prilagoditi tako da sadrži biblioteku sa posebnim odjeljcima za starine i arhitekturu u kojem bi svoje mjesto našli i neki manje poznati arhitekti kao što je Aleksandar Tamanian.

U GLUVO DOBA NOĆI

Sofronije: Danile Ivanoviču, šta mislite o krizi u koju je dospio Svijet?

Harms: Nisam siguran da sam prava osoba za ovaj razgovor. Znao sam se upokojio još 1942.

Sofronije: Ništa za to, gospodine. I mene su ubili 1992. Osim toga, umirali su i prije vas, pa su uspijevali pametovati još vjekovima kasnije! Platon, Kant...

Harms: Dođavola s njima! Dakle, (nakašlja se da pročisti grlo) smatram da je Svijet pokvareni frižider.

Sofronije: Pokvareni frižider?

Harms: Da, frižider koji se pokvario.

Sofronije: Kako to mislite?

Harms: Pa, led se topi kad se frižider pokvari, namirnice plivaju u vodi i sve u njemu postaje kvarljiva roba.

Sofronije: Danile Ivanoviču, možete li ovo promišljanje detaljnije objasniti?

Harms: I led na Zemlji se topi, zar ne? Prema tome, sve u tom frižideru će uskoro da grca u vodi – podsjećam vas na Katrinu, ili na razorni cunami od prije par ljeta. I već sada sve je kvarljiva roba – i kuće i aerodromi i ekonomije i moral i vlast i ljudi uopšte su kvarljivi. Svijet kakav poznajemo nestaje...

Sofronije: Možete li da nam date neki savjet?

Harms: Da. Ostavite me na miru!

Sofronije: Danile Ivanoviču, zašto ste tako nervozni?

Harms: I vi biste bili kada bi vas neko uznemiravao u gluvo doba noći sa ovakvim tričarijama! Osim toga, ubi me kostobolja. Mora da će promjena vremena...

Sofronije: U redu onda. Laku noć i doviđenja, gospodine Harms.

Harms: Zbogom.



Sanjin Sorel

uči se jezik čitati s usana kineskog filozofa
na slici iz Hrama jutarnje sunce u magli
kamen
samljeven u prah
intuicija
jutarnje noge hodaju prašnjavim putevima
obzor je more u koje ulazi dan
pravo vrijeme za slušanje trave

tko ne robuje stvarima
tko je vidio nevidljivo
tko zna tajnu atoma

posljednje stvari suše se na vjetru

samo sveci ljušte krumpir i žive u svom biću
kući se vraćaju bez prtljage
leptir kratko živi
kako se smije ptica
njihove tekstove skrivene u grlenim
glasovima transkribira vjetar s planine
intuicija
tko će prije stići zašto prolazi vrijeme

koliko još
kako nešto napraviti
može li se što naučiti
gdje si bio
kada će biti gotovo
kako se čuvati od svijeta
intuicija
posjeduje li se praznina
u igri imitacije bogovima je mjesto na papiru
kakvoća je zadovoljavajuća prazan i pun
poznat i nepoznat beskrajn i konačan vruć
hladan star mlad crn bijel
antonimije
kao i ljudi u krajnostima kineska gramatika je esej
o odlaganju Kineski zid priča o inflaciji
za velike stvari potrebna je velika smrt inače
bi priče o kostima zauzimale
čitavu Encyclopediu Britannicu

u nekim pokrajinama istrebljeni su budisti koji nisu
vjerovali u kulturu revolucija
rat mač s jednom oštricom
egzotično u njihovim muhama priča je o civilizaciji pokolja
smrt će opet pričati o banalnim razlozima
npr. na Zapadu kako umire zapadnjak
eshatologija teologija biologija
nedodirljiv moralni stav logika
logika logika div spava u ravnodušnosti
općenito snovi
san je egzotična Kina teško je ići neopremljen
znanjem balast arheologije parafraza jedne pouke
u praznini prašina nema gdje pasti što je kinesko
u Kini što graniči s vrtom uglačanih lica
općenito malih ljudi piskavih glasova užurbanosti
smrt svugdje je ista

Flann O'Brien Irac u Kini objekt žudnje
vozi bicikl roman o beskonačnoj boli li *Mao*
Ce Tunga poezija o kišnoj planini s koliko
godina žara nadanja što se može postići
pisanjem poezije za 1 000 000 000 ljudi
bezgranična kultura ima li Istok svoj istok
i svoj zapad gdje se nalaze tko u njima živi
istok zna biti okrutan
upotrebljivost nije nužna ni
korisna na trgu nebeskog mira živi se od
baruta izmišljen je prije tisuću godina povijest
svijeta je evolucija vatrometa *made in China*
imaju li istočnjaci nenaglašeni oblik pomoćnog
glagola biti u jeziku ili je on kiša na usnama
tigra možda zaspali bambus na tihoj rijeci
nešto slično bilo što što slični egzotici i koliko
dugo traje spavanje bez sna hodanje bez cilja
priča bez priče iz sela *Yangshaocun* gdje u zemlji
čijoj zgužvanoj zemlji počivaju u miru božjem
vrčevi i kosti od te iste čije zemlje klize i
podvlače se pod prste bježe u pješčane satove

nakon dugogodišnje suše pusta zemlja mrvlji
se u grude koje grude metaforički govori
kojih grudi *Xia Yu Zhou* u dolinama rijeka *Lu*
Fen i Yang... zlatna žica zlatna sredina
kada je Bog bio bogatstvo *Han* je već 400 godina
sjedio u svili i bilo mu je svejedno što je
obučen u grubo platneno sukno strpljivo
oslikavao metalom i vatrom te dao svijetu
kompas prije otkrića Amerike

potrebni su komentari
pisma bez adrese

koja to duša iz sebe gradi svoje sažete sjene
sažete u logičnu smrt o kojoj sve i šutljivi
vrapci na grani znaju sve o sjeni vode na
kopcima
kap nekako postaje jamac žalosti
i nije da anđeli ne plaču oni samo ne pokazuju
emocije na vidiku i u posljednjim posmrtnim
iščitavanjima životnih nastavaka sapunice u
balonima koje anđeli stvaraju kao ukras
primjerice dušama bez vlasnika
vlasnicima bez lica licima bez imena imenima bez smisla
primjerice u snijegu na tijelu skrivanju
u haljinama duhova ili proljetnim rutinama
ruinama sjena zaboravljenih u zemlji

ostavljenih
na zidu dok ih netko bez sjene ne prisvoji
ne poistovjeti se s pričom o lastavici
ili s nečim drugim

postoje li u Kini anđeli
umiru li ljube gladuju hodaju
kao umjetnici kada
svoj osjećaj prema prirodi izražavaju velikim
poplavama Žute rijeke i bujicama riječi
koje odnose ljubav u mulj *Hsien hsien lan lan*

rat jedna od češće korištenih riječi igra
nema svog igrača jer igra je igra
bambus biljka s lakoćom
raste promjena kako bi sve ostalo konstantno
jedinstvo je veza gusjenice i leptira *Konfucije*
stavi pravu stvar na pravo mjesto vrijeme

trava raste osuši se na suncu
sloboda dužnost poštivanje
roditelji tradicija srednji put u budućnost
moć razumljiva sama po sebi
zaustaviti milijardu duša na putu u planinu
pisat će povijest krvlju
kao što će padati koplja letjeti glave kao muhe
bezglavo kao skakavci kao središte
u središtu pećina *Dunhuanga* čami rukopis
bez svoga autora bez svoga Boga središte
samo kao nada postoji eshatološki pasijans
o putovanju preko prijevoja *nach India*

Nijemac nikada nije saznao značenje majmuna
u *Guankou* gdje je u povijesti dinastije
Tang *nach der Welt* kanon *koan* praktične upute
o silasku s pozornice znao je nešto i učitelj
Tripitake iz velikog manastira *Tzi-ena* nema
na karti ucrtane poruke imperatora kakav
je moj stil koliko prepoznajem zaboravljena
mjesto ni od korova za budističke slikare
breskvinog soka na prstima koji pincetom s
bradavica čupaju krpelje iz šume *Vuhsinga*
nach See

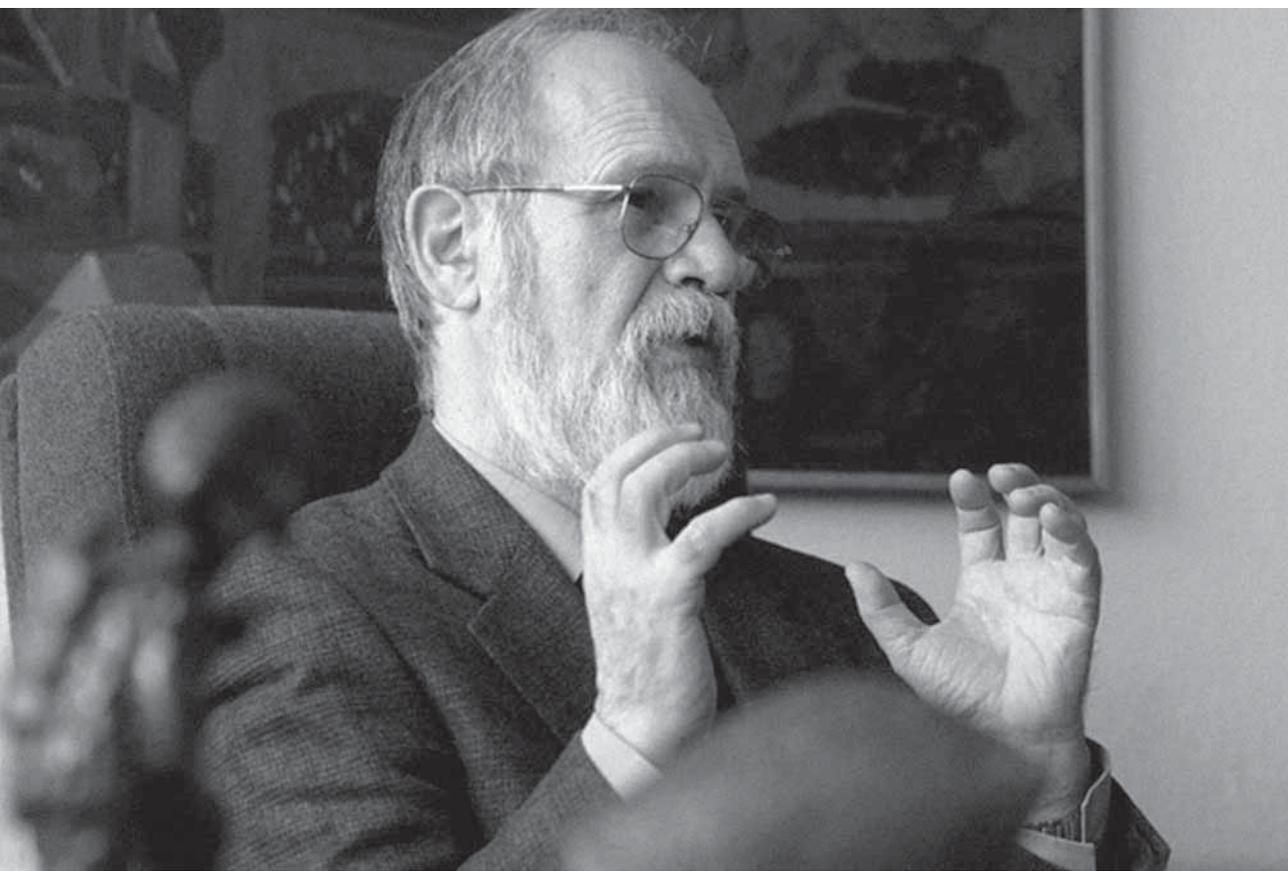
bez prijedloga u jeziku zamisli misli
i slike koje krato dobro raspoloženje gladi
između gladi i rata smrt će se vući
kao mrtav konj zaboden u mač lipti znoj s
njegovih sapi neki bogovi upravo se hrane
pretečama ubojica mjesto u knjigama čuvaju
štovatelji uma racionalisti logičari štovatelji
jedine istine jedine jedinstvenosti jedina smisla
napuštanje kuće bez uputa o klancima u
prašini i klaonicama na putu u vlast iz kuća
čvrstih temelja nema bez kuća koje se od krova
grade predodžbe o zatočenim viđenjima u
silasku na nešto straha na petama i vjetar u jedrima
sa sobom odnosi krik vrisnut u nekom od
padeža sačuvanih od invazora više se nitko od
sjeća li se tko uloge trešnje u povijesti
ili proljeća na ratove koja od istina zarobljena
u prodoru kroz minska polja ili kakvu priču
pripovijeda čelik sjećanja na ubojitost riječi
koji su prije ratnih pobjeda jer svi pobjeđuju
pogotovo pjesnici oni sve znaju o referencijama
svoju poeziju smrt poklanja potanko i potiho
poimence i povazdan pljevi pejzaž od suvišnih
duhova u vrčevima i poruka u bocama
jer plutaju morem kojim remorkeri vuku vrše
mreže kojima se hvata mrlja u pismu *nach*
naš Nijemac u Kini napokon pojmi uzgajanje
duše s Levanta

podno masline kupaju se
u ulju kojim stare majke škrope ostatke tetiva
sraslih s morskim travama koje opkoljuju
knjige kao oklopnici čija je poganost još od
davnih dana poznata onih dana kojima je
Nijemac bio metafora za mogula i Mongola
pred Kineskim zidom *nach Deutschland*
ratovi se baš kao i nekad još uvijek skupljaju
u knjigama mravi nalaze utočište jer jezici
o kojima pojava nemaju jer jezici plaze po njima
pazeći na stilske ukrase nožica kojim bježe
iz povijesti onima kojima je povijest za dlaku
pobjegla ostavši neizrečena neispričana
nezbivena zbijena prebijena obijena

Nijemac
pred praznim tanjurom čuva se glad za
obiljem mjerica riže prokuhana u vodi pred
praznim tanjurom gleda se pusta zemlja
mjerica riže prokuhana u vodi pred praznim
tanjurom vrug bdije mjerica riže prokuhana
u vodi pastrva se praćaka *Mao Chang* pere
tijelo je grijeh smatra se na Zapadu
u njegovoj zemlji dar život u periodama u
praznini *kung* između neba i zemlje pismo
bogova ljudska su lica prekovremena igra
s mogućim neuspjehom tijelo kao očiglednost
koja se moguće može smatrati izvorom magle

Chi rou chi shih predočena ljepota bit će ti
klasična iza trepavica orijentalnih očiju učitelj
hoda trijemom pita ima li u Tibetu ida eda
libida i da nastavim kaže smrzava li se instinkt
muškarca pred ženom kaže za sto godina
utočište će biti zemlja kaže do tada u najdubljoj
vezi s mladošću dopušteno je razmetanje
dugu bradu za sobom po podu vuče pognut kao
suncokret uvečer savitljiv kao trava nasmije se
učitelj postavivši klasičnu tao zagonetka uklesanu
prstom u stijeni tako da je svemir na trenutak
svom težinom praznine pao na njegova pleća
*to što u njegovom hu živi svoj mir netko
hladniji od tvog u suncu sleđenog pogleda
od njihovih koraka na površini vode
i njenih srčanih aritmija u porculanskoj zdjelici
i koji od naših života čine bien to ti ne
znaš ne možeš nećeš uhvatiti u trenutku
kada se nektar pretvara u med na zacima
svakog fenga koji umire na trščanoj barki
kao onaj koji leti s lastavicom na ramenu
u onemoćale zemlje koje uz malo prašine
bivaju naš dom a da je to što u njegovom hu
čini uvod u nesreću beznačajno kao smrt
obješena o konjski rep ali ćeš iako ne znaš
ne možeš nećeš prepoznati kao otisak na licu
mjeseca učenik na to odgovori odgovor je
jednostavan odgovor na pitanje je ništa
dobije štapom po leđima kao što vjetar puše
iz svih smjerova veli učitelj tako i ti moraš
jesti i spavati to što jedeš i spavaš rješenje je
zagonetke*

rijetko silaze s galerija Mongolima
u usta žedne trajnije slave u mramoru no
na papiru gnjili riža i na viticama ilustracija
ptice razvijaju gnijezda kandžicama komadić
neba donose u knjigu otiske šupljikavih kiša
vrijeme okamina stijene sliči suvremenosti
sve sliči suvremenosti pod oštrim okom
svemira nema u inicijacijama u glinenim
posudama pod optičkim dlanom kaosa
u blizini dokidanja s ništa sa silno omeđenim
poništavanjem budući da naslijeđe u nekom
drugom vremenu pod nekim drugim
okolnostima nije mjesto u unaprijed uračunatim
količinama prisustva u povijesti unikatni
Kitajci koji su rodili *Tsou Yena* disanjem u vodi
produžavaju život i mimo ishodišta bivaju
hsien koji žive na *P'ong-lai* utopiji nema mjesta
nema bestežinske crne arhirupe samo duga
noć nad vjеровanjima kao most nad divljom
rijekom prolaze u općem obliku strujanja
grom vjetar radost mekoća žuta carska odjeća
ali to nije dovoljno za brisanje tragova
za nedostatak strpljenja sakraliziranih slika
živih kristala na ženskom vratu a neposredno
i na ušnim resicama samo kroz okvašenu travu
koji su samo izgovor početka i kraja ljubavi



Ranko Risojević

GOSPODSKA ULICA

Veliki Pisarević i očevo neostvareni san

Kad slušam basistu, čak i baritonistu, ali prije svih dobrog basistu, sjetim se slike iz djetinjstva, jednog od onih sumornih dana poslije atentata, dok je majka bila u kućnom pritvoru, ili neposredno poslije toga. Za stolom sjede moj otac i njegov gost, Svetozar, zvao ga je tako ne skraćujući mu ime, sjede za stolom i razgovaraju o operama, slovenskom repertoaru koji su obojica voljeli a koji se manje izvodio u Zagrebu gdje je Svetozar imao angažman. Na repertoaru su bili nešto malo Česi, "Prodana nevjesta" prvenstveno, toliko mila hrvatskim kompozitorima, u kojoj je Svetozar pjevao ulogu Kecala, onda prekrasna "Rusalka", u koju ću se i ja kasnije zaljubiti. Ali nije bilo "Onjegina", "Godunova", "Igora" i drugih ruskih remek-djela. Bez njih kao da ti nedostaje jedan dio duše.

Moje oči i uši otvorene su do kraja, upijaju riječi i izraze njihovih lica. Dok govore o muzici više i nisu među nama, nego u nekom operskom salonu, operskom raju koji je samo njima dostupan.

Kao da pričaju o vilinskom svijetu, nestvarnim zemljama i još nestvarnijim događajima, smiju se i namiguju jedan drugome. Razumiju se u pola riječi, čak ni toliko nije potrebno, odmah prepoznaju namjere onog drugog, potpašu ga preko stola rukom po ruci: "Tako je, tako!" Pisarević se potpuno okrenuo ocu, kad spomene neku ulogu, onda i počne da je pjeva, odjekuje naša kuća kao da smo ko zna ko i ko zna gdje. Tu i tamo i otac mu pripomogne, otvorio se i on, pokazuje koliko poznaje svaku operu, svaku ulogu, svaki detalj. Njegove arijice djeluju kao zvjezdice na svečanoj pozornici.

To večer u našoj kući bilo je ispunjeno neobičnom toplinom. Naš gost kao da je na sceni bio to što je i u prirodi, ali i obrnuto, topao glas i toplota u njegovoj duši. Nije se pričalo o velikim nacionalnim temama, ali osjećalo se da svi pate zbog rata i sudbine Srbije. Šta će biti uopšte sa Srbima? Niko nije govorio o atentatu, ni o stradanjima, niko nije kukao nad našom zlehudom sudbinom. To večer život se doživljavao samo kroz

muziku. Kako je to za sve nas bilo osvježavajuće – izranjali smo iz vremenske močvare i disali punim plućima posmatrajući začuđujuće sačuvan predio.

Prvi put sam vidio svog oca kako sluša zaneseno nekoga kome i sam govori o svijetu koji mu je bio na srcu. Svijetu što je bio svih tih godina potonuo, povukao se pred svim nedaćama koje su išle jedna za drugom. Ali te večeri, koja je slijedila poslije koncerta u Restoranu Željezničke stanice, na kome smo takođe svi bili, otac kao da se vratio u one vedre godine putovanja, rada i napretka. Da je neko to veče od njega zatražio da izađe na scenu i pridruži se velikom pjevaču, vjerujem da bi on to odmah učinio. Toliko je bio očaran njegovom magijom. Ili samo magijom opere od koje je bio odvojen? Kao i od Beča čija ga je moć držala visoko iznad Gospodske ulice. Da, primijetio sam da je i njegov horski drug “akademac”, Niko Livnjaković, poskakivao na stolici kao da će svaki čas poletjeti na scenu.

To veče podsjetilo me je na slike moje porodice od prije sedam-osam godina. Kao da se ocu vratilo oduševljenje za muziku koje je prenosio na nas, bilo puštajući ploče, bilo prepričavajući, po svom običaju sasvim škrto, neku scenu iz opere koju je gledao. Ali to njegovo škrto pričanje vrijedilo mi je više od beskrajnog brbljanja drugih koji su mi u školi zagorčavali život. Od tog vremena ponio sam potrebu da govorim sažeto, riječju i muzikom, svejedno. Tako mala forma postaje veliko djelo.

“Taj čovjek zlata vrijedi”, govorio je otac sutradan. Nekoliko puta tokom dana, čim bismo spomenuli Svetozara, on bi se osmijehnuo kao vedro jutro. Danima ga je držalo to vedro raspoloženje.

Ko je taj Svetozar? pitao sam se tog dana, ali i kasnije. Sve dok u Zagrebu nisam doznao o njemu ono što se moglo doznati. Znam da je svoju biografiju pjevač ispričao ocu i majci, ali oni nam o tome nisu govorili.

Svetozar Pisarević, očev Svetozar, bio je Srbin iz Bosanskog Šamca, koga je kao mladića čuo neko i poveo sa sobom u Beč da uči muziku. Bilo je takvih ljudi, koji su drugima činili životne usluge slijedeći samo neko svoje poslanje. Biće da je taj moj “neko” imao sjajan sluh, da na osnovu glasa koji nije pjevao, ne u tom trenutku, ocijeni da se radi o suvom talentu. Čuo je mladića tako toplog basa kakav se rijetko susreće. On je pričajući pjevao. Njegove riječi i rečenice imale su svoju harmoniju, svoj ritam, svoju čaroliju. Govorio je glasom kakav je potreban da se kazuju ruske bajke.

Svetozar je brzo pokazao svoju vrijednost, prošao školovanje i počeo da nastupa. Ipak, nažalost, nije mu se Beč otvorio. Ono što je ostvario bilo je nekoliko sjajnih uloga u Zagrebu tokom Prvog svjetskog rata, potom u Beogradu, ali je relativno mlad umro. Bavio se i muzičkom pedagogijom, radio sa talentovanim mladim pjevačima. Eh, da je takav ranije došao kod nas!

Šta se zapravo s ocem desilo te večeri? Šta je njemu značio ovaj pjevač koji je iskrasnio niotkuda i otići će sutra na isti način na koji se i pojavio? Osim uživanja u muzici i društvu, bilo je tu još nešto, možda i važnije od svega ovoga. Da li je otac u Svetozarovoj priči vidio svoju priču, onu koja mu je možda izmakla, jer nije bilo ovdje nekoga da čuje njegov glas, kad je tome bilo vrijeme, i da ga povede sa sobom. Još onda, kada je bilo osvećenje zastave "Jedinstva" kada su ovdje bili toliki znalci pjevanja, sposobni da ocijene u trenu domete svakog pjevača na sceni. Pa poslije, kada je pjevao sa zagrebačkim "akademcima", niko da ga čuje kako bi trebalo. Nažalost, ništa se nije desilo, on je, eto, postao trgovac, gazda, a Svetozar pjevač. Valjda mu nije bilo suđeno da sretne osobu koja otkriva i pomaže talente. Da li je nešto možda i od njega zavisilo?

Majka je bila u pozadini, ja pokraj oca, tu je bio i Vojkan, ali i on nekako nemaran prema tome što je pripovijedao veliki pjevač. Kao da je u njegovoj priči svako slušao svoju priču. Ja nisam slušao priču, slušao sam Pisarevićev glas. Da, ovakvo veče nije moglo da prođe bez Koste Majkića i njegove žene Marice, koja je sjedila uz moju majku, osjećajući se uz nju kao da je u svojoj roditeljskoj kući, odakle su obje bile izašle. U jednom trenutku primijetio sam da se drže za ruke kao djevojčice pred strancem.

Majka je vjerovatno bila zadovoljna što je otac tako veseo, ali teško da su se njene duše doticale njihove priče. Ona je i te večeri bila daleko odatle, tamo gdje je otišao njen brat a moj ujak Branko. Tamo se nije pjevalo, bar ne ove pjesme.

Nema dragog ujaka Branka, a umro je i Kočić

Moj ujak Branko, čiji se sav život sastojao od povremenog rada kod nas, i od izlazaka u kafanu "Balkan", gdje je, kao rođeni šaljivdžija, bio rado viđen, za svoju sestru, našu majku, bio je velika radost i sreća. Oko sebe širio je zarazno veselje, čak i

kada je bio sasvim trijezan. Zbog tog svog šeretluka nije odlazio u Srpsku čitaonicu, gdje se zahtijevao mir, tišina, bogami i čitanje, što je njemu najteže padalo. Nije volio knjigu, pa se govorilo da se Vojkan na njega ugledao. Nije bio ni sluhista kao sestrić, nikada ga nisam čuo da pjeva. Nije mu to ni trebalo. Bio je dobrodošao u društvu koje je voljelo takve, da ih nasmijava, čas na svoj čas na tuđi račun, od čega je živjela čaršija. Bar onaj njen dio o kome su se potom ispredale priče i legende. Zbog toga majka i nije bila baš najsrećnija.

Bilo je dana kada je samo pio i onih drugih kada je bio trijezan. Redovno je obećavao majci da više neće tako i da će se promijeniti. O ženidbi nikada nije razmišljao, niti sam ga bilo kada vidio sa nekom ženskom osobom. Jednom mi je rekao: "Slušaj, Đordžija, vodiću te kod onih ženskih u žutu kuću." Time me je samo plašio, pa smo se skupa smijali. Iako je imao odlično pamćenje, nije volio školu. Uopšte nije volio nikakvu disciplinu i odgovornost. Mogao je da govori napamet poeziju cijeli bogovetni dan, da ne pogriješi ni u jednom stihu, ali nije joj bio pretjerano sklon. Nisam imao pojma kako je sve to i naučio. Ko mu je čitao, ako on sam nije? Znao je njemački kao i majka, mislim da ga je ona i naučila tom jeziku, ako je bilo potrebe, jer je on mogao svaki jezik da nauči na ulici. Jednom je stari Hamidbeg Džinić rekao za njega da je rođeni terdžuman. Beg je volio te bistre a neostvarene ljude. "Samo Banjaluka daje takve bisere koji zbog akšamluka nikada ne bljesnu pravim sjajem", rekao je negdje ocu, što je ovaj zapamtio i često ponavljao. Zaista, ujak Branko nikada nije postao terdžuman, kao što nikada nije bio bilo šta određenije i stalnije, bar ne ono od čega se živi.

"Kako to, da onaj koji bi sve mogao na kraju ništa ne postane?" pitala se majka misleći vjerovatno na ujaka Branka i na Vojkana. Ja sam joj tu ostajao po strani, jer joj se sigurno činilo da niti obećavam niti ću šta postati.

Sada znam i vidim ono što tada nisam ni znao ni vidio – ujak Branko je bio rođeni glumac. Mogao je svakoga da imitira, da pogodi govor bilo koga od uglednih građana, pa i samog bega Džinića. On mu je čak bio omiljena figura za oponašanje. Svaku riječ koju bi rekao, što je dovodilo do suza veselo društvo u kafani "Balkan", kao da je bio izvadio iz usta osobe koju je imitirao. Begov govor bio je tako mekan, tako umilan, da smo se previjali od smijeha. Posebno je pazio na Srbima mrzak glas h, koji je između njegovih usana izlazio kao dašak. Kažu da je to jednom uradio i pred samim begom koji se pljeskao

po čakširama od oduševljenja. Volio je Hamidbeg Džinić ujaka Branka. Kada bih sada navodio sve njegove šeretluke po kojima je bio poznat, bio bi to podugačak spisak.

Jednog dana, negdje pred rat, ujak Branko napustio je grad i naš šnajderaj, da se više nikada ne vrati u Banjaluku. Mogao je da bira, poput drugih, u Trst, pa u svijet; on je izabrao Beograd, o kojem mu je sestra, moja majka, kao i nama od djetinjstva, ispredala bajke i govorila kao o obećanoj zemlji slobode.

“O toj slobodi nisu se baš pretrgli naši književnici”, podrugljivo je rekao jednom prilikom otac, pošto je ona to ponavljala toliko često da mu je napokon zasmetalo.

“Zaboravili su Biograđani, za to malo godina svoje slobode, šta je ropstvo”, odgovarala je mirno majka. “Pokondirili se, Vaso, kao i ovdje neki. Gledala sam to sa Delfom u pozorištu.” To je već bio mali napad, koji je otac očutao, bar tu, pred nama.

Branko je nešto radio u hotelu “Pariz”. Vjerovatno na ulazu, možda i livrejisan, da dočeka gosta i odnese mu prtljag u sobu. Mogao sam da ga zamislim, kako pozdravlja stranca na njegovom jeziku i prihvata tešku torbu, što je mrzio iz dna duše. U Banjaluci utjerivač dugova, u Beogradu hamal! Samo to ne!

Majka ga je voljela dvostrukom ljubavlju, kao sestra i kao neko zadužen da se o njemu stara. Nije imao ni kućeta ni mačeta, sam kao crkveni miš, u jednoj sobici djeda Milivoja u koju nikada nije unio ništa svoje osim odjeće i to one na sebi, što je u Beogradu moglo da bude samo oskudnije. Napokon je otišao na Drinu, da bije one od kojih je pobjegao. Da li baš od njih, ili od sebe, ne zna se.

Kada je stigla vijest o smrti, sa ogromnim zakašnjenjem, putevima kojima su stizale takve vijesti i zaposjedale Banjaluku, kuću po kuću, ulicu po ulicu, da više nema Rajka, Marka, Milovana, da nema ni našeg Branka, poginuo kod Loznice u četi Tankosićevoj, majka je na tu vijest odsjekla kosu, da ožali svoga brata. Slušali smo njen plač, kroz zidove, prolazio je kao vjetar koji se ničim ne da zaustaviti. Ridala je kao da je nad njegovim otvorenim grobom.

“Gdje ti je grob, tugo moja!” plakala je majka, sričući samo ove riječi.

Tako je i za nas počeo lanac smrti, koje se međusobno ne mogu upoređivati, ali svaka je na svoj način unosila žalost, strah i nemir u kuću.

Bio je to izgleda sudbinski put, koji se ne može izbjeći, odnio je i Kočića, a vijest o tome donio je gradski inženjer Petar Miljević, jedini Banjalučanin na posljednjem ispraćaju. Prema njegovom kazivanju, stajao je sa strane, u avgustu drhtao kao usred zime, kao što je Kočić drhtao u nastupu strašne bolesti koja mu je otvarala mozak prema beskraju, stajao i gledao tijelo svog starijeg prijatelja iz vremena *Otadžbine* ono što je bilo ostalo od čovjeka koji je naprosto protutnjao životom i ušao u priču, koja će brzo prerasti u legendu. Tu priču nosio je sa sobom inženjer Miljević, često ni sam ne shvatajući kakvo ga gubitništvo vezuje sa velikim uzorom.

Mlad i pun snage, u vrijeme pokretanja *Otadžbine*, gradio je Stričevića kuću, usred Gospodske ulice. Bez iskustva, ponudio je najnižu cijenu koju nije mogao da održi, troškovi su rasli a građevina stajala na mjestu, prijetile su tužbe, možda i zatvor, na kraju ga je izvukla majka prodavši kuću i pokrivši sve dugovi. A ta Stričevića kuća bila je zaista nešto najljepše u Gospodskoj ulici. Zapravo, Miljević je postao poznat svojom kupolom na njoj, koja kruniše ulični ugao, uveseljava ptice, otvara prostor, a nevolja je dopao zato što je bio u redakciji Kočićeve *Otadžbine* i osuđen zajedno sa svojim idolom i njegovim pomoćnikom Kondićem, umjesto na građevini, bio u zatvoru, odakle više ništa nije mogao da nadgleda. U takvim slučajevima, ovdje sve krene kako ne treba. Ne poštuju se rokovi, potroši se dvostruko više materijala za upola manji posao, na kraju ishod je poznat - propast iz koje te čupa ponovo majka. Ali izašavši iz zatvora, mladi inženjer posvetio se svojim kupolama, za tri godine dao dvije najljepše koje će zatvarati Gospodsku i otvarati najdužu banjalučku ulicu, Salvatorgase.

Da nas nema, govorila je majka svojim drugama na sastanku Zadruga, nas žena, kako bi rekla moja prijateljica Delfa, ovaj svijet bi otišao naopako. Pa vi sada vidite, ko ovdje šta vodi.

Zaista, bile su to neobične žene, Mara Delić, Mara Sandalj, Gospava Miljević, svaka od njih nosila je teret firmi koje su rale dok su mogle, sada su čekale neka bolja vremena. Ako se rat ikada završi i ako ponovo bude Božije milosti. "Trebalo se samo Bogu moliti," govorila je majka, "on će se na Srbe i smilovati." Nju sam, eto, u ovom nabranju izostavio namjerno.

Viđao sam inženjera Miljevića u kafani "Balkan" – stajao je obično zamišljen uz prozor i gledao prolaznike, ili možda prolaznice, ili možda ništa, samo zgrade, kao što je i red da gleda jedan neimar.

“Znam Herrengasse u Gracu, svaku kuću, napamet. Takvu zamišljam i našu Gospodsku”, govorio je Kostić Majkiću a on oduševljeno prenosio nama.

Hora ruit, španjolka kosi

Proteklo vrijeme ne može se naknadno sagledati ni u krupnim naznakama, kamoli u detaljima koji su potrebni da bismo ga shvatili. Obično kasnije mislimo da smo mogli ovo ili ono, ali kad se samo prisjetimo nekog detalja, vidimo ga u stalnoj stisci, nekoj nedovoljnosti, potrebi da se uradi nešto drugo, ili u nepogodi koja odgađa redovne poslove. Rijetko je kada išlo onako kako smo zamislili ili kako bi trebalo. Kao u fugi gdje jedno drugo slijedi, goni i pristiže ali u suštini ne može da ga stigne jer to nije ni predviđeno nekim nadugovorom, kako bismo mogli da krstimo Božiju promisao.

Niko nikada nije znao kako bi trebalo, ali jedva se neko usuđivao da govori o tome. Možda tu i tamo Kosta Majkić i Vaso Maleš, dok je još bio zdrav. Kasnije već nije bio za razgovor. Povukao se u dubinu kuće, u dubinu samoga sebe, kada bi ga i vidjeli u trpezariji ili radnji, mušterije nisu bile sigurne da li je to on ili njegov otac, pokojni Vaso Maleš. Ta podudarnost imena donosila je podudarnost i izgleda, mada su svi znali da je između njih bio dug vremenski razmak u kome je pokojni osnivač firme bio mrtav. Naravno, sve je zavisilo i od onoga što gleda, jer su se stariji sjećali pokojnog Vase koji im je već tim bio nekako bliži. A nama mlađima bili su najbliži naši vršnjaci.

Imao sam utisak da rastemo zajedno sa Gospodskom ulicom. Rodili smo se kad su kopani temelji njenih najljepših zgrada, išli uvis i u širinu, bogatili se i siromašili, stajali u razvoju, dvoumili se kuda i kako dalje. Uvijek s jednostavnim pitanjem, da li će novo vrijeme više rušiti nego graditi?

Kad se misli na vrijeme, onda su u upotrebi svi usputni pojmovi i asocijacije. Nepogode, zime i ljeta, kao i sam protok vremena, od ujutro do uveče. To vrijeme koje je djeci beskrajno a odraslima nedovoljno da završe ni sve dnevne potrebne radove. “Svakom je vremenu dovoljno njegove muke”, govorila je baba Savka, prihvatajući se tkačkog stana. Jedva sam razumijevao šta je ona htjela da kaže tom izrekom. Kasnije mi se, kao i sve ostalo, samo kazalo, ali je za to trebalo više godina u

kojima su se taložila iskustva o vremenu i vremenu. Koliko se samo godina potrošili uludo!

Onda je došla *španjolka*, španska groznica koja je kosila redom. U gradu su umirali i mladi i stari. Kao u vremenima kolere, kada je Simana uspjela ponekog i da spasi, majka je sve svoje umijeće primijenila na naše dvorište, gdje je njih troje bolovalo, svako na svoj način, ali uz opšte mišljenje da je baš to kod njih ta španska bolest o kojoj se priča kao o nevolji koja ranije nije dolazila, mada bi se moglo reći da je neka groznica. A groznica ima koliko i bolesti. Sipala je u njih toliko čiste vode, kao da ih ispira, sve dok im se ta voda ne bi sama vraćala na usta. I uspjela je poslije sedam dana borbe, da se jutrom probude zdravi, jer uvijek se tako desi, da kroz buđenje bolesnik sazna da li je još bolestan ili je jedva živ, da se probude bez groznice, napokon gladni.

Jela je bilo, bar za njih, kao i za nas. Tih godina majka je u tome jedva pravila razliku. Na njoj je bilo da odredi ko će šta da jede, poštovala je potrebe, kao i u samoj Dobrotvornoj zadrugi gdje je nametala takve ideje, što su starije i bogatije odbijale s negodovanjem. Kakve potrebe, kakvi bakrački, govorile su. O čemu ti to pričaš, kumo Milice? Bile su to sve uvažene žene banjalučkih trgovaca, koje u kući nisu imale potrebu da kuvaju, radile su to za njih, po ugledu na gospe iz Vijene i Prahe, vješte kuvarice, a posluživale djevojke. Nije hoch bilo da u trepezariju kuvarica unosi mirise kuvanja što su se uvukli u njenu odjeću.

“Neka rade,” govorile su, “kako drugačije da prežive. Ko ne radi, šta može da očekuje od života?”

“Sve dok i mrvu imamo,” govorila je majka, “u našeoj avliji ne smije biti gladnih.” “Dok tebe imamo, dobrotvorko naša,“ govorili su majci prezdravjeli, “ovdje ne može biti ni bolesnih.” Dvadesetak gladnih usta govorilo je iste riječi hvale majci i slave Bogu.

Misa za moju muzičku dušu

Orkestri u kojim sam svirao tih ratnih godina bili su sastavljeni, osim nas trojice gimnazijalaca i povremeno Vojkana, od neobičnih ljudi, raznih zanimanja – tada ih nisam tako gledao, mada su mi bili daleki. Taj se orkestar proširivao i sužavao, do dua, ili dueta, mada je sve to uslovno. Ja sam ih doživljavao kao živo biće, organizam u kome svaki od nas predstavlja jed-

nako važan organ. Neko će možda reći da je to bio jedan orkestar i biće u pravu.

Za mene je najvažnije da je u ovom, nazovimo ga gradskom orkestru, bio Vojkan, uz koga mi je bilo lakše, zapravo, da njega nije bilo vjerovatno ne bih ni prihvatio da sviram, možda me ne bi ni pozvali, ko zna, plašio sam se od prvog dana da to neću moći, nije mala stvar ni druga violina koju su mi bili namijenili. Kada mi je to bilo najavljeno, pobjegao sam u postelju, pravdajući to prehladom. Nije ona bila tako ozbiljna da bih propustio sviranje, ono najljepše što nam se tih dana i godina događalo, ali trebalo mi je opravdanje.

Kao kvartet bili smo vjerovatno najbolji. Pored mene i Tomislava Kurtovića, u njemu su još svirali Soukal i profesor Kalus. Uskako je uvijek neko nov, u to vrijeme slobodan, dolazio, prosvirao nešto, onda odlazio, ko zna zbog čega. Tako je advokat Bajor, koji je svirao violu, možda malo premekano, otišao je od nas, odjednom nezadovoljan svim i svačim, prvo mjestom gdje vježbamo, govoreći stalno da je u sobi hladno i zašto se ne loži, mada je bio oktobar i nije bilo pretjerano hladno, onda zašto sada Dvoržak, kada je uobičajeno da ovakvi kvarteti sviraju Hajdna; svaki put nalazio je nešto novo, jednako loše, što je pritiskalo probu kao da ništa važnije nema, kao da smo mi tu prvenstveno to da riješimo, da bi se poslije nekog vremena ubio jer je njegovo nezadovoljstvo došlo do posljednje tačke, u kojoj više ništa svijetlo nije vidio. Glave mu je došao rođeni sin, kojim je naročito bio nezadovoljan, ali i sve ostalo. Iz njega je nezadovoljstvo kao lava kuljalo napolje i presipalo na okolinu. Srećom, na vrijeme je otišao od nas.

Često smo bili kod profesora Kalusa, manje kod Soukala, koji je izbjegavao kućno muziciranje, usmjeravajući nas uvijek prema svojoj školi. Ali i on je često svirao za svoju dušu, obuzet toplinom atmosfere koju smo stvarali oko orkestra. Bez muzike nije mogao da zamisli život sudskog pristava.

Tokom rata, u dom Kalusovih dolazio je neobičan svijet koji je kod mene podgrijavao urođenu čežnju za putovanjem i daljinama. Neki Rus, oslovljavali su ga sa Serjoža Aleksijevič, o kome niko od nas ništa nije znao, dolazio je redovno nedjeljom poslije podne na čaj. Govorilo se da je on vojni zarobljenik, koji vjerovatno nešto radi u garnizonu, šta li. On bi ponekad slušao naše muziciranje, ali sam u tome nije učestvovao. Onda, jednog dana, potpuno neočekivano, Soukal je sjeo za

klavir a Rus prišao kao da ide na gubilište. Otpjevao je dvije pjesme Čajkovskog, na Puškinove stihove, koliko se sjećam, takvim potresnim basom da smo ostali benegeraženi. "Bože pomoz, " rekao je neko od nas, "s ruskim basovima pokupljenim na ulici ni Pisarević se ne može mjeriti."

Čime se taj čovjek bavio tamo u svojoj Rusiji? Odakle je rodom? Šta će s njim biti? Ali vrijeme Rusa tek je dolazilo. Nažalost, ne onakvo kako je zamišljala i priželjkivala moja majka.

Postajao sam svjestan da u svijetu ima više pitanja nego odgovora. Za mene, jedini odgovor bilo je naše muziciranje. Tada sam sva teška pitanja potiskivao u pozadinu, oturao od sebe, do neprepoznatljivosti. Valjda ih nisam bio ni svjestan. Tu sam bio spreman na sve moguće kompromise, sa drugovima, sa profesorima, sa vjerama i pogledima na svijet i život. Bez muzike sam se osjećao potpuno nepotreban.

Danas vidim neobičnost ratnih godina, naročito 1916. u kojoj je sve bilo i moguće i nemoguće, da će rat uskoro biti gotov, da će potrajati, da su Srbi poraženi i da se više neće ni oporaviti, da Srbija više neće postojati kao država, da će uskoro svijet slomiti centralne sile. Ja sam bio mimo svega toga. Slušao sam priče o ratu, u kući i okolo, ali sam išao samo tragom muzike, privučen njenim zovom. Kao da se sviranjem sve rješava, sve protivnosti izmiruju, naprosto svijet čini ljepši i snošljiviji.

U našem orkestru, koji sam nazvao gradskim, mada on to zvanično nije bio, takvo nešto nije ni postojalo, bilo je više katolika nego pravoslavaca, tako da se poziv za sviranje u crkvi na katolički Uskrs smatrao sasvim normalnim. Spremali smo se ozbiljno, nekoliko proba u crkvi uz orgulje približilo mi je svijet do tada potpuno stran. Znao sam da postoje ta djela, ali ih nikada nisam slušao. Sada sam bio u njima, s njima, da ona progovore kroz moju violinu i da ja progovorim kroz taj zvuk. Osjećao sam ljepotu mise, naročito kada bi se uključio advokat Bajor, koji je tada nastupio samo kao pjevač. Tada je još bio predan muzici. Njegov bas zvonio je crkvom kao poziv na istinsko uskrsnuće. Ja sam ga osjećao samo kroz muziku. Valjda zato i postoje ovakva djela, mislio sam.

Misa je bila prekrasna, crkva puna, čestitke je primao Soukal.

"Znam gdje si bio i s kim si svirao", rekla je majka. "Ne protivim se, idi kud hoćeš. Samo, razmisli o tome."

"Žao mi je što te nisam čuo", rekao mi je otac. "Pričaj mi ko je sve bio i kako je to izgledalo?"

Pokraj peći, nas smo dvojica kao zavjerenici razgovarali o misi u tuđoj crkvi i o muzici koju ni on ni ja nismo doživljavali kao tuđu, nego najdublje kao našu. Pogledao sam prema vratima očekujući majku da se vrati, ali ona te večeri nije imala namjeru da učestvuje u našem razgovoru.

Stan profesora Kalusa – Jarmila, Vlasta i mi momci

Volio sam stan profesora Kalusa. Već ta privilegija da mogu, ne kao učenik nego kao muzičar, u njemu biti dio njegovog malog kućnog orkestra, činila me je u mojim očima, po prvi put, posebnim. Osokoljen nekom nejasnom sigurnošću koja je proizilazila iz vrijednosti koju je zapazio profesor Kalus, gledao sam na svoje drugove na nov način. Da pozove đaka sedmog razreda nije bila mala čast.

Za nas i malu Banjaluku, svi ondašnji profesori bili su izuzetno, da ne kažem pretjerano obrazovani. Što se nas tiče, mogli su da nam predaju bilo koji predmet, što znači svaki, jasno, jer smo mi bili apsolutne neznalice. Ali Kalus je bio na svoj način poseban – blagost, uviđavnost i muzika izdvajali su ga od drugih. Izgledalo je kao da i nije dio sistema.

Činilo mi se da Kalus zna sve evropske jezike kojih mogu da se sjetim. O čemu god bi se poveo razgovor, on je djelovao toliko superiorno da su odjednom svi prestajali da učestvuju i zadivljeni puštali profesora da priča. Kao istoričar i geograf, govorio je tako ubjedljivo da se njegovim slušaocima, naročito đacima, činilo da je i sam bio u svim tim bitkama, od Troje do Vaterloa. Proputovao je Evropu, poput bedekera mogao da opiše bilo koji veliki grad, uključujući u to i detalje o smještaju i hrani. Ali on bi brzo začutao, nije bio ljubitelj monologa, naprotiv, volio je da pušta druge i da ih sluša, nikada nikoga ne ispravljajući.

“Hajte, molim vas,” znao je da kaže, “to je profesorska bolest, da na svakom mjestu njihova mora biti posljednja. Nismo mi ni vladari ni pape. Profesorovo je da zna i da sluša druge a ne samoga sebe.”

Nekad nam je i prigovarao, više kao da se jada nego da ocjenjuje:

“Vi sve nas vidite kao iste, na isti način, kao da i nismo ljudi nego strašila koja je Beč napravio. Baš kako nas je vaš Kočić opisao – prokleti kuferasi koji ni jezik srpski ne znaju.

Tako su vam i svi Česi isti – Pemci. A vidite, ja u stvari nisam Čeh, nego Moravac, iz Južne Moravske, iz mjestašca Uhersko Hradište. A moja supruga,” tu se uvijek osmijehne i kao da je za katedrom pokaže, ako bi se tu zadesila, što se obično dešavalo, na nju gudačom, “ona je grofica, moliću lijepo, grofica od Turna i Taksisa. Da vam sada ne pričam kako je mene ta sreća snašla da budem muž takve dame.”

Smijeh je odmah prekrio prigovor, prihvatili smo se gudača. Na redu je bio prekrasan Dvoržakov *Američki kvartet*. Svirajući ga, pogledali smo na groficu kao da je naše muziciranje njoj posvećeno. Vjerovatno je i bilo. Zašto bi nas inače profesor i prima u svoju kuću?

Grofica Hedviga od Turna i Taksisa bila je punačka žena, sjajnih malih očiju koje su sve vidjele i sve upijale. Jedva da je ponekad nešto rekla, na nekom od jezika na kojima se sporazumijevala sa suprugom. On joj je bio drugi muž, ona njemu druga žena. Niko nije znao da li je grofica imala djece iz prvog braka, kao što se nije znalo ništa intimno iz te kuće. Možda je samo jedna osoba mogla znati više, druga banjalučka grofica, Marijana fon Degracija, udata del Mestri, s kojom je Hedviga redovno pila čaj ispred hotela “Bosna” gdje bi im se ponekad pridružila još jedna tajanstvena gospa iz italijanskih krajeva, poluplemenita Marija Paskolo. Obučene u nestvarno bijele haljine, u bijeloj od pruća pletenoj vrtnoj garnituri, mogle su da budu hotelski amblem – prolaznici su zastajali s one strane Kaisergasse da vide ono što se može vidjeti samo tamo negdje u velikim gradovima. Poneko se pitao da li je ovo Božija milost ili Božije prokletstvo, da se gleda ovako nešto nestvarno a da to nije sveta slika.

Iako sam bio premlad da se divim groficama, oko njih je mnogošta bilo za mene zanimljivo, tajanstveno i izazovno. Tako se priča složi da pokaže svoj prednji dio, kao bilo koji zamišljeni prostor, ali mi zavirujemo šta je iza, u dubini priče, čak i iza nje, gdje obično neko strpljivo čeka da dođe na red. Kao u malom amaterskom teatru s papirnim kulisama.

S njima je neko vrijeme živjela djevojka neobičnog imena -Jarmila, u koju smo svi mi mladi muzičari bili zaljubljeni. Ja sam to ime izgovarao kao da je sastavljeno iz dvije riječi Jar-mila, od čega me je obuzimala toplota u butinama, a uši bi mi se zapalile. U mojim maštarijama on je bila Žar-mila, žar-ptica.

Nestvarno stvorenje, koje se pojavljivalo iz neke sobe, tako tiho da nismo mogli ni da primijetimo trenutak kada uđe, samo

bismo je otkrili gdje sjedi u ćošku i napregnuto nas gleda i sluša. Nismo mogli da joj pridemo, jer nije izlazila iz kuće, nismo mogli poslije sviranja bar na trenutak da joj kažemo nešto, jer bi nestala prije kraja, kao da je dobro znala ne samo partituru djela koje smo provježbavali, nego i naš ritam, čak i koliko će nas puta vraćati profesor ili sudski pristav, koji je bio iznad svih po znanju i energiji, neumoran u repeticijama, da smo sklapali oči, u mraku već, pa bi profesor, da razbije monotoniju znao da me pita, jer sam bio u dubini, suprotno prozoru, da li išta vidim. Nisam mogao da mu odgovorim, gledao sam Jarmilu i sve vidio, mada sam same note jedva nazirao. Bježale su od mene kao da su bile mravi. Oči su mi suzile da li od napora ili nečeg trećeg. Ne videći dobro, bolje sam razvijao memoriju.

U tom sutonu, stan profesora Kalusa izgledao je kao mjesto gdje bismo svi htjeli da ostanemo. Oko nas širio se spokoj, potpomognut mirisima iz kuhinje, ko zna kakvih slatkiša koje je tamo pripremala Julija, Italijanka navodno, stara djevojka, njihova kuvarica i uopšte domaćica. Kada bismo duže ostali, donosila nam je čaj i biskvit, činilo mi se da mi je to najljepši trenutak dana. Ali Jarmila je tu već izlazila, nestajala, kao da i nije nekoliko trenutaka ranije sjedila na tom mjestu.

Jednog dana nije se pojavila. Svi smo bili smeteni, griješili smo u običnim stvarima, Soukal se ljutio, profesor Kalus je ćutao i samo klimao glavom. Na kraju, kada se više nije moglo nastaviti, rekao je gotovo očinski:

“Hajte, molim vas, kući. Sve će to samo od sebe proći.”

Tako je i bilo, samo što je jednu osobu zamijenila druga, umjesto Jarmile, kako ju je zvala Marica, drugi joj se nisu ni obraćali, u naše srca ušla je Vlasta Soukal, kćerka već navedenog sudskog pristava, kasnijeg sekretara suda, Josipa Soukala, našeg učitelja, šefa orkestra, svirača čela. Plavooka, brza kao zaigrana mačka, znala je uvijek prva šta otac od nas traži, mada njenu svirku nisam nikada mogao da ocijenim. Mislim da sam joj dodavao kvalitet koji nije imala, čega sam tek kasnije postao svjestan. Dok sam u slučaju naše zaljubljenosti u Jarmilu, primjećivao sve znake tog odnosa kod Velimira i Vojkana, sada mi se činilo da sam samo ja bio svjestan njenog prisustva. Njih dvojica, pa i Joža Latal i Ivica Kurtović, smatrali su je naprosto drugaricom, što je u najmanju ruku bilo neobično za to vrijeme. Drugarica nismo imali. Djevojke su bile poseban svijet, nisu s nama išle ni u iste razrede, ne možeš da zoveš drugaricom nekoga s kim se ne družiš. Vlasta Soukal bila je prva

djevojka s kojom smo se koliko-toliko družili. Uvijek i samo u prisustvu njenog oca.

Primjećivala je Vlasta moje poglede koji su bili više od obične ljubavnosti, čak i radoznalosti, ali je puštala da to traje i završi se samo od sebe. Onda, jednog dana, ili, što je bolje, jer je tačnije, jedne večeri, kad smo neočekivano ostali sasvim sami u sobi gdje je još lebdjela muzika, neizbježni Dvoržak, ko bi drugi mogao toliko da nas zbliži, uhvatila me za ruke i pogledala u oči.

Osjećao sam se potpuno pometeno, izgubljeno, očekivao sam da neko uđe u sobu i da me izbavi iz ove nevolje. Bar Vojkan da dođe po mene da bismo skupa išli kući. Tih nekoliko trenutaka, meni su izgledali predugi. Šta sad?

Napokon je Vlasta prošaptala, toliko tiho da na kraju nisam bio siguran da je uopšte nešto rekla. Osjećao sam potrebu da svoje uvo naslonim na njene usne.

“Mili moj Đorđe, da si malo stariji, pa i malo ljepši, mogla bih da se udam za tebe. Prešla bih na pravoslavlje, vjera mi baš mnogo ne znači, i ostala ovdje u ovom mom gradu. Ovako, ne znam šta ću sa sobom? Ipak ću se udati, ako želim da ostanem, jer želim. Što da odlazim? Gdje god da odem biću stranac, tamo u očevoj otadžbini. Nemoj biti tužan i nemoj se ljutiti, samo ti idi svojim putem. Od svih ovdje, ti ćeš jedini biti muzičar.”

Umjesto tuge i potištenosti, njene su riječi u moju dušu donijele neku zapanjujuću vedrinu, kao kad se izmiriš s nečim što te je do tada tištalo a izgledalo sasvim nestvarno, sve sam prihvatio, i svoje novo mjesto i moćnu muziku kojoj vrijedi služiti da bi te ona od svega branila. Kako su samo nejasna razgraničenja gospodarenja i služenja.

Onda je došao završni udarac, koji je krunisao njenu kratku ispovijest. Već sam bio krenuo da iz sobe, kad me ona uhvati za rame. Od tog dodira pretrnuo sam sve do nožnih palaca. Ali ono što mi je rekla donijelo je nov osjećaj, sasvim nov i neočekivan.

“Vidiš, Đorđe, meni se sviđa tvoj brat, ali od njega u životu ništa neće biti. Svi tako kažu, i ja se s tim slažem. A šteta, nas dvoje bismo bili odličan par. Ne ti i ja, nego tvoj brat i ja.”

(Iz romana “Gospodska ulica”, koji uskoro izlazi u izdanju “Maticе srpske”, Novi Sad.)



Danica Vukićević

POSLEPODNE JEDNE FAUNICE

Odnekud, znam, kada nekud putuje, obavezno u tašni ima takozvane kisele bombone, tzv. mentol bombone, ili, ponekad, lešnik karamele, takođe moguće i negro, negro, negro.

Taj gest, prekrštene ruke na stomaku, drevni položaj žene koja je rodila dete, gajila ga, koja je mesila hleb, tucala slačicu, bučkala buter. Drema s rukama na stomaku. Bombonu sisa. Sanja dok joj senke drveća štekćući prelaze preko lica kao da ga miluju, udaraju, brišu, oživljavaju... Sanja svekrvu koja joj nešto govori. Iako svekrva priča dugo, dugo, ona je (jer je san) ne čuje. Svekrva sve više priča, lice joj je bordo. Šta li pokušava da kaže? Sada je budna. Ne seća se da li je svekrvu sahranila. Muža je sahranila. Više ne zna ko je živ ko je mrtav. Koliko dece je rodila? Da li su svi živi? Šake je skrstila. Gleda poznate pejzaže. Vreme šiba preko dolova-bregova, jaše po linijama horizonta, velika polja imaju svako svoje drvo. Samo drvo. Na njive dolaze ljudi. Pogrbljeni bištu zemlju. Veliku majmunicu. Vraćam se, sine. Ponavlja. Čak nije sigurna da li ima sina.

Majko, dolazim, misli na svoju majku, na njene sivosmeđe oči, žive nelepe, ali žive. Majko, kupila sam ti haljinu. Nije trebalo. Prolaze pored majdana, kamenoloma, pored ugljenokopa, pored kukuruzišta, breze zvone uz ogradu, mali grad, semafor se krivi, ovde je trebalo da dođem. Tamo, tamo da putujem. Samo sedi u fotelji. Sto je nizak. Okolo su fotografije...

Nije prošla školu hedonizma, opakih pedeseto-šezdesetogodišnjakinja koje su na mala vrata izašle iz ropstva i postale zrele žene iz ženskih časopisa-revija, zrele-žene-koje-znaju-šta-hoće. Sedele smo u njenoj sobi-salonu, sređivala sam rukopis *On the roof*, mama je čitala roman o turskoj princezi. Povremeno je padala u dremež, čas spustivši glavu kao uvela lala, čas je zabacivši, kao nasmešeni suncokret, s otvorenim ustima. Bilo je neopisivo prijatno, sunce je ulazilo kroz terasu, praveći zavoj, s naklonom. Tamo je reka, golubovi, deca, lopta udara u žičanu ogradu. Muž me je isterao iz kuće: Idi, dolazi mi prijatelj iz Amerike. Spakovala sam prevod u kesu i došla u slatku ljubav s majkom. Razmenile smo samo nekoliko kratkih rečenica: Šta ti treba? Ništa, širim haljinu. I ja svako veče luftiram stvari, navika iz detinjstva.

KARVEROVA BEBA

Ovo je izazov. I unapred se izvinjavam, dragi čitaоче, neću biti na visini zadatka, to je mogao samo Čehov, ti pečenjezi, te nađe... ali krenimo.

Beba je rođena, i nije ružna, to je osnovna distinkcija, ova beba nije ružna, i nije u njoj toliko stvar, mada... Kako sam ih upoznala, bebine roditelje? Artu i Čubaka, mnogo su osećajnij i ljupkiji od njih...

To je par, u ovom trenutku nisu u braku, dolaze da se upoznamo, imaju, on oko četrdeset godina ona je mlađa pet-šest godina. Dolaze na ručak kod NAS, i mi smo par, s četvoro-godišnjim detetom, u iznajmljenom stanu nepopravljivo prljavom (od beskrajnih smenjivanja nevlasnika dok je vlasnik prikupljao skupe kirije ne čisteći izvor svojih nezaslužениh prihoda). Mi smo jedna pomalo nekonvencionalna organizacija, ja starija gospođa, lečena alkoholičarka (Džoan Vudvord u *Sablasnim nevenima*, šlafrok je moj amblem), dete, plod rasula i dramatične ljubavi, partner, mlađi jupi-jupi s nekoliko uobičajениh, tranzicionih, muških poroka, kome sam ja iz tajanstvenih razloga potrebna, toliko o nama, čitaоче. Dan je

vreo, vreo, spremili smo više zapaljivih jela plus sladoled... Oni ne dolaze, mnogo kasne a oni nisu tip ljudi koji uopšte kasni, kako kašnjenje narasta, moj M. (ako ona ima M., mogu i ja) počinje da histeriše, jer muškarac je njegov bliski rođak, a žena je buduća mlada, ovo je usmeni poziv pre ukrašene pozivnice za venčanje, i optužuje me za njihovo kašnjenje... S obzirom da to za M. nije neobično (sklon je najneverovatnijim optužbama), ja nešto naročito ne obraćam pažnju, ipak mic po mic dolazi do ozbiljne svađe, koja je koliko teška toliko i bespredmetna, s pretećim balonom histerije koji samo što nije pukao iznad naših glava... Postaje mi neprijatno... ipak, GOSTI se javljaju, ne mogu da nas nađu, iz razgovora povezujem da im je M. dao pogrešnu adresu (svima je davao pogrešan broj čak i ako bi uspeo da dâ tačan naziv ulice, umesto 49, uporno 149)... dan je vreo, vreo, a oni ne dolaze ni kolima niti taksijem. Stigli su, u svojim čarobnim odelcima, stojički su podneli neprijatnost lutanja po periferiji grada, ne kukaju ne žale se, zajapureni su ali ne komentarišu vrelinu dana niti nesporazum... stidljivo predaju flašu pića (kasnije se ispostavlja da je to loša votka u plastičnoj flaši i još nekoliko plastičnih predmeta). M. se smirio, sada od mene očekuje mnogo, da budem nasmejana dobra domaćica izmučenim putnicima (koji se ne žale)... Poklanjamo im pažnju, razvijamo gostoprimstvo kao Toru, i čitamo skladno... Posle kratkog uvoda-osveženja, prava uvertira počinje... i ručak... i razgovor. O ljubavi, porodici, predstojećem braku i planiranom venčanju, medenom mesecu, detetu koje žele, poslovima, oni su oboje neobičnih profesija... Mladenka (buduća mlada) potencira MI, govori mi, MI ne pijemo kafu, mi ne jedemo ovo-ili-ono, mi ćemo... *zar ne?* Zatim bi se upiljila u budućeg muža (ženika), s razrogačenim očima i s širokim potpuno izveštačenim osmehom a *zar ne* visi i kaplje po nama... zbunjeni odgovor-potvrda stiže od M. rođaka kao *da* crvenog lica posle snažnog šamara... zbunjeni bezglasni šarm predmeta koji gori. Njen dugotrajan širok zaleden osmeh ne krije nekakvu podlu neiskrenost, izveštačenost potiče od nestvarnosti ličnosnog koncepta... U vezi s osmehom je i modni stil, odevena je u takozvani komplet, ŠIVENI, pantalone i tunika od istog izumrlog materijala, nekakve tkanine koja možda još od 1967. ne postoji... Možda će čitalac pomisliti kako se u telesnom opisu olako prelazi – oči, osmeh. Te oči su tamne i nisu nelepe, uokvirene su crnim krejonom, obeležene zapravo, kao nacrtane na beloj podlozi i

čekaju svoj red, da počnu da vrište, posle usta, ušiju ili nosa. Lice je bledo i glatko, malkice prerano opušteno, kao i čitavo telo... M. rođak (ženik) je Sloven, neplivač, rumen i plavokos, širokog lica s uskim velikim nosom, odgovara samo na pitanja dok ih sam ne postavlja ili izuzetno, govori odsečno mada u prigušenom registru neznatno unjkajući, činjenicama života pristupa kao činjenicama života. Na neki nestvaran način, svemu prilazi naučno, popularno-naučno, za izvršenje radnji potrebno je da ima naređenje i nekakve smernice u formi kakvog-takvog poznavanja kako bi metodološki pristupio. Njegove pak oči su svetloplave, sa sićušnim zrcima zenica koje se ne šire ni pod kakvim okolnostima, one gledaju bez treptanja... Oh kako su Čubaka i Artu neodoljivi... Rođakovo odelo-telo govori ovo: kaiš je stegnut visoko iznad šupljeg stomaka, bestelesan je, kao monah, taj visoko postavljen kaiš podseća na filmske glumce iz 1940-ih, 1950-ih godina, kada se govorilo brzo a kretalo iz ramena, i svi su pušili kao sumanutu. Podrazumeva se, naši gosti nisu pušili, ne sećam se da su pili alkohol, jer oni su kao deca prekasno puštena napolje, iz kuće u kojoj su davno emotivno oslepele. Oni koji nikada nisu bili mladi, smrznutih čula, jedva i nedovoljno naučivši rečnik telesnih i facijalnih konvencija, zarobljeni u telima i mislima nepoznatog-nepriznatog-paralelnog-ko-zna-kakvog-života, bez psovki, slenga, fraza, opštih mesta ljupkosti, kao dve zarđale ili sleđene lutke modne kolekcije Kluz, u izlogu modne kuće Kluz nekog u prošlost zavejanog grada, stare države, SFRJot u kojoj su stigli da budu deca. A sada su odrasli, polno zreli. Ako su opšta mesta nešto kao mitovi koje delimo, onda su oni nevini ljudi bez socijalnih maski, uljudni uštogljeno i komično, a opevana ljudskost kao mesto mitskog, u njima ne prebiva...

Nešto kasnije, par koji pratiš sa mnom, čitaoče, venčao se, i na njihovom venčanju besmo (bejasmo), M., detence i ja. Pred svadbu, tajno sam se iznova odala piću zbog sumnje da sam u drugom stanju, srećom moj M. ništa nije primećivao (on ništa ne primećuje i ničega se ne seća, lako zaplače i hoće da optuži, jer mnogo radi, odan je bankarski službenik, vrlo, vrlo brižan). O svečanosti posle ceremonije reći ću malo, ali nadam se da će i to biti dovoljno: sve je bilo kako ne treba, mladenci su bili potpuno izbezumljeni, nisu se micali sedeći jedno kraj drugog u dubokom katatoničnom stuporu tokom fatalne žive

muzike (pevač je pevao u majici kratkih rukava, s cigaretom u zubima, ali ne rokenrol, već najglasniju muziku šatri i kafanskih prostranstava duž svesrpskih magistrala)... Nisu se micali ukrućeni-uštirkani Ivica i Marica, iza velikog cvetnog aranžmana, iza (veštičine) torte, tako daleki... Gosti podeljeni na dve kategorije bili su i fizički odeljeni, s jedne strane, mladini, s druge, ženikovi, na sredini, sredina, praznina za igru (kolo), dok muzika je fatalno treštala... zašto... o zašto. Moj M. bio je setan s dim-vlažnim očima, pokušavala sam da pijem što hladnokrvnije, to jest, da popijem što više za što manje vremena kako bih umanjila osećanje traćenja vremena što se nalazim u vrtlogu mesa tuđe rodbine, stranih antipatičnih lica (mnoga su poput lica M. rođaka bila purpurna, ali samo od ruba donje čeljusti prema jagodici, poseban tip crvenila) i u vlasti neprijatnog drečavog glasa kafanskog pevača u majici, s cigaretom u zubima. Kafana je bila drevna komunistička kafana i jedino to je bilo ekskluzivno u estetskom smislu, ti, čitaoče znaš o čemu govorim, jer takvih kafana, već sada, više nema. To je dakle polumasna kafana, s pokretnim leptir-salun-vratima iza kojih je velika čađava kuhinja, pod kao u javnom kupatilu-klanici, klizav i hladan, nad njim u formi nevidljive magle drevni miris menze, dah čoveka koji izlazi iz pećine i gleda izlazak sunca (slobode)... a iza njega meškolji se pramaterija prakomunizma... stolnjaci karo, zidovi prazni – ukrašeni bojama duša mrtvih muva, prašinom i isparenjima, nevini, neokrećeni.

Beba je spavala u krevetu u sobici a iznad nje visio je u teškom ramu (šta ako padne, pašće na bebinu glavu) paradni portret dede (s majčine strane) kako sedi u dubokoj izrezbarenoj stolici, tako velikoj da je u njoj sedeo pretenciozni patuljak. Kasnije kada se beba probudila već je bila u naručju babe (s majčine strane), potom ju je baba presvlačila pa hranila, dok su roditelji stajali raspoređeni krajnje neobično, majka, blizu, posmatrajući svoju majku i svoju bebu, kao da navija, otac, malo dalje, u pokretu zaleđenom blizu sobe (odlazi-dolazi), i deda (onaj s paradnog portreta iznad kreveta) daleko dijagonalno daleko, zblanut, zbunjen, rasejano tužan. Kasnije ovaj prizor pretvara se u psihološki goblen, i otkriva se čudovišnost, niko sem babe (ni roditelji ni deda) ne dodiruje bebu. Uostalom, beba i liči na babu (i svog biološkog oca). Majka se detetu obraća usplahireno, teatralno i s viškom reči (MI te volimo, ti imaš plave oči, kao da navija, navijena, kao da je usplahirena komšinica u poseti i laska službeno), prilazeći kao mačka slanini... dok se neko drugi sla-

dio materinstvom. Isprva, čitaoče, nisam verovala da vidim to što vidim (kao, opet postajem službenički netolerantna, bataliću piće, čini me netolerantnom, zašto je baba presvlači, zašto je baba kupa, zašto majka to posmatra...). Beba usred ludosti. Uze-la sam je u naručje i osetila olakšanje, želela sam da odagnam geometriju koja se ispisivala kretanjem ovih stvorenja oko nje... Želela sam da je osetim, da znam da je živa, i bilo nam je lepo, ptičici i meni, iznad čije nedovršene glave visi mač portreta ni-kome potrebne osobe čiji tužni pogled baulja iza poslanstava, konzulata i kristalnih predmeta u višku svetla... Želela sam da je odnesem daleko od majčinog kreštavog više urlika lica nego gla-sa, jer taj glas nije se probio iz košuljice prvog rođenja. Daleko od plavookog oca Slovena neplivača koji joj se obraćao kao na šalтеру ne trepćući... daleko od bake koja je dokučivi Plavi zec... Moje detence i ja zapevale smo uspavanku bebi osuđenoj na propast usred izobilja, tamo gde deda-važna-ličnost okačen je na zid, a novac kulja iz svih otvora, a baka Plavi zec sređuje sve... a Čubaka i Artu ljupkiji i osećajniji su od mame i tate...

Kako da ne pijem?

DA LI ZNAŠ DA TE VOLIM?

(Upoznali smo glupu ženu. Imala je velike sise i živela je u predgrađu u velikoj kući, imala je glupu ćerku. Hvalila se svojom dobrom krvnom slikom. Pitala sam je mogu li da uberem neku jese-nju ružu iz njenog vrta, rekla je oklevajući *Daaa*, ubrala sam tri, manje nije moglo. Njen glas takoreći nevidljiv, odbijao se o mo-zak koji ne može da preuzme tu frekvenciju na kojoj glupost huji. Dok sam brala-kidala, gledala me je, **tuporno** kao da se premišlja o meni, šta da zaključi, kako da me osudi na sudu gluposti)

Prolazeći iz jednog u drugo predgrađe, sa zla na gore, vi-dim iza sklepanih taraba mršave glave krvavocrvenih ruža, kao davljenice, pomislih, njihove glave kako se njišu, vire na vratićima, zarobljene u tim ružnim dvorištima, njihova lepota skrivena je, propinju se da ih neko vidi (neko kao ja), i kao da dovikuju videvši u meni mornara: Hoćeš li da se zabavimo, mornaru... a ja s lađe – ugostiteljskog objekta ponirem: glavice, vetar, ukrštanje struja

Bila sam zapanjena, i kao sirota Ingrid Bergman, kojoj sme-štaju ludilo, imala sam tu dilemu koja važi za hitlerovska doba sva: ko je ovde lud, pa zar svi oni pa zar samo ja... ... Svirali su

prvo Janačeka, on je zvučao kao dečko naspram Malera, a Maler, vrteo je raspoloženja igara prirode, prvo milina i mir, osećaš miris i blagost tog pejzaža (ili: miris i blagost malina), mentalnog pejzaža (misli malinove boje), jer nema te stvari koju muzika ne može da predstavi, pa onda gromovi, činele, timpani, oluja, opaki duvači, složne složne violine koje mogu da sastružu membranu koja deli sve-te-svetove (znam, znam ima ih ima ih) i svi se kreću iako urali, kao zapaljena šuma koja svira, kao ostrvo koje je zahvatila oluja i palme izleću kao šampanj-pampuri iz rodnog tla i vri, Holanđani obasjani samosvešću, svetlih gustih kosa (a onda nad tim Kuci, koji im je presudio), svetlih bistrih očiju, raspoloženi za smeh i razdraganost (videla sam na pauzi četiri muškarca kako se smeju, u blistavobelim košuljama, u frakovima, kvalitetno sve, i kašlju po propisu u svoje rame, bato, i smeju se, oni ne strepe kao ja da će ih još jednom neko poniziti, uskratiti im kontinuitet sekirom: e sad ti idi, skloni se s tezge, prodavati agrume nećeš više, nepodobna si, još od dede i tetke) i bili su opušteni i videlo se da im treba puno da pokažu šta u njima ne valja ako uopšte nešto ne valja, možda su oni ljudi koji samo sviraju s radošću, i smeju se jer su srećni...

I naspram njih koji gore u muzici, nesamoubilački, bili su ljudi koji su gledali u plamen i pravili se važni, odsjaj ih je uzoholio, i TO me je zapanjilo, videla sam kako su nadmeni, kako su VAŽNI, kovitlali su se spotovi-reklame, prezentacije njihovih reprezentativnih socijalnih maski: ovaj sedi za svojim laptopom i radi sve te preporučljive radnje i opasno mu je dobro, klizi kroz c-e-o svet, i razume sve što mu se otvorilo kroz vodenokosmičke kanale, zakucava u laptop, on i ortaci s posla, isto ali ipak malomanjepametni od njega, oni su partizani što prte prema pčelama Dedinja, oni su u sebi sa sobom ispunjeni sobom u sobi, ta duboka plitkoumna radost; ne stiskati ga, iz ovoga nema šta da se iscedi... ili: ova: iako stara i ružna jer rodila se stara i ružna i pare su se lepile po njoj i otuda je ostala ta bolest da misli da je zbog nečega važno to glupo što će reći i iako nepoželjna čitav život osećala se kao najsočnija vočka koju niko da ubere i ne haje i sve se odvija po planu curenja sve dok tuba ne ostane prazna... (o kako sam o-ribala hrom-o-blike, o kako sam o-prala veš, o kako sam telefonirala o, kako sam u majici sedela dok je prolećejesenleto čavrljalo iza mojih leđa a sunce i mesec pojavljivali se zajedno kao par Smoki i Milena)... Kada su Holanđani završili poneko je kmeknuo BIS a svi su aplaudirali stoječki, samima sebi

a ne muzici, ko jebe uskovitlanog Malera ko jebe vesele Holan-
đane vidi nas, vidi nas, vidimo nas

A mene su pobedili grivna i stojko i luče-mače, i guza na
štiklicama, i lažna đinđicevka, i pinkiranasmrtnoozbiljnane-
što, i pobedio me Sloba Ali, pobedio me međedović, pobedio
me onaj što je ukrao bicikl ispred vrata, i smip i mup i mip
i klip, pobedila me intergalaktička korporacijska fufica, tošin
bunar, naglasnik, deterdžent za sudove, pobedilo me ono što
mi ne treba, stare stvari, hladna trava, službenica s kandžama,
rano ustajanje, vozačka dozvola, klompe i sokne, duguljaste
devojke... đevreci... beli meda.

ODRASLA

Tako sam odrasla
Sedim i razumem
Sklopčana u fotelji
Pepeljavi predeli
Omče oko moga vrata
Mašinovođa zauzima celu lokomotivu
U setnosvetlim kupeima – bezglavi putnici
Stremim, čekam u radnji
Da platim kupus papričice
Vadim krštenice umrlice
Odraslo gledam
Gnusne službenice...
Sanelu da kupam, i Sandru
Erdžan će sam
Gomilaju se čaše
Skidam se da se o-slobodim
Slobode, odnekud – nema
TV je mali
Kesice tiho sjaje
Ćerka slika moje pretke, sećam ih se sa
Bolom. Voljeni moji
Mali mrtvaci
Odrasla sam i pišem u sebi
Čistim pod. Ustajem rano
Koplje uraslo u grudima
Da čupam?
Da li?

Volela bih da sam (kao)
Marina Abramović
Da me gledaju. Da me
Slušaju
Velika. Velika lepa
Umetnica.
Izuzetno koncentrisana.
Bogata.
Koji dolaze da vide
Zureći u nju kao da je
Večnost.
Topla. Sočna crvena usta.

Volim taj trenutak
Kad počne sve da se
Raspada, uređenost lomna
Čistoća-čistota, sklad, simetrija
Suncokreta glava okrenuta
Prljave vermerovske pločice
Prljavi zubi Pazolinijeve dece
Život piše drame, pčela ujela kamiondžiju
Poskok napao seljaka, grom udario dečaka Šnajdera
Spajdermen posustao
Maskara se razlila
Paperje kokica pada s neba
Kiša se zabada, ne sliva se
U šoljama na dnu tragovi mleka i kafe
Viljuške, urne
Troma vrata lifta
Potmuli udari srca u senci
Razvijenog jedra
Plovim prema Atini.



Na policijskom saslušanju – samo tiho
odgovarala-pevala stihove Korneja, Rasina ... –
nemoćna da izusti manje od poslednjeg uzdaha –
nikome (ni-ko-me!) manje od najviše – Marina

Cvetajeva! – Te usijane listove treba natopiti
mastilom, da ne usplamte – ni
pismo da napiše, a da ne izgori –
mastilo je pravila od svog pepela – pevala –

običnog – neutralnog – govora nema –
to je samo izdaja!

Na policijskom zaslušanju – samo tiho
odgovarala-pela verzze Corneika, Rasina... –
nikomur mi mogla poricati manji od
svoje poslednjega
uzdaha –
nikomur (ni-ko-mur!) manji od najviše – Marina

Cvetajeva! – Te razbeljene liste je treba zmočiti
s mastilom, da ne usplame – ni
pismo da napisati, ne da li zgorela –
svoje čarolo je delala iz svojega pepela – pela –

obična naradna – neutralna – govorica ne
obstaja –
tisto je samo izdaja!

M. K.

Da boli?
Bodalo?
Ne.
Željo v knji.

Da boli?
Od kod?
Ne.
Od kod?

Da boli?
Da boli?
→ Bodi lažov! 20

M.K.

Pismo izdaleka

prevela sa slovenačkog:
Ana Ristović

(posvećeno Milici Nikolić)

Jer poezija je, pre svega, škola drugarstva. Opismeniti se u njoj isto je što i ukinuti prirodnu i društvenu usamljenost čoveka.

Ali uslov pisanja je kazivanje sebe do kraja.

Oskar Davičo, Poezija i otpori

Não tenho ambições nem desejos.

Ser poeta não é uma ambição minha.

É a minha maneira de estar sozinho.

Alberto Caeiro, *O guardador de rebanhos*, I

I

“... živim u potpunoj izolaciji.”

Koja seže

Do.

Do. Ovde.

Do. Tamo

gde teče crnilo iz.

Sipe.

Rast

Uzalud

Zlatno

Bezglasno

“Kao što raste kosa.”

“Ne mogu više to da podnesem.”

“A šta onda podnosim?”

“Ne podnosim više to da ne podnosim ništa.”

“Moja moć je fiktivno biće sa realnim efektima.”

“Moja noć.”

“... u potpunoj izolaciji.”

To pismo

iz.

“Ko je

ubacio

razdaljinu?”

“Svaka reč koja je doprinela toj izolaciji neka se izdrobi u slova.”

“Ne. Neka se raspadne svako vezivanje jezika

za opskurantizme

religija i nacija.”

... ИЗ МОЕГО ПРОКЛЯТОГО ДАЛЕКА ...

“Govorio sam o prirodnoj nepogodi, požaru, zemljotresu, poplavi, a bio sam na kraju fašističke pobjede.

Dete.

Iza mojih intimnih etičkih motiva:

dogovori, za koje nisam znao.

Paktovi, za koje nisam znao.

Ljudi, za koje nisam znao.”

“Neznanje
još nikome nije koristilo.”
“Ceo svet je na mene bacao mreže,
ostatke,
zemlju.”

“Pesnici su
učili
kako
uništiti svoj glas.”

“Pesnici?”

“Govorio sam o prirodnoj nepogodi, požaru, zemljotresu, poplavi,
a bio sam na kraju fašističke pobede.

Dete.”

“Dete?”

“Vekovi su mi padali na rame.”

“Kao sneg? Kao noć? Kao kosa? Kao?”

“Ime? Ime?”

(Nešto, što više nije bilo glas, u predsmrtnom ropcu je
razgovetno ponovilo: “Ime? Ime?”)

“Molim, ne govorimo više tim tonom.”

“Ratovi u Kongu, da tu blebeću preko mobilnog telefona ...”

“Tu? I ovde?”

“Prekinimo da kukamo ako su se slova razbila u reči
i ako smo svoje ruke upotreбили kao krede
na tablama.”

“Ne! Jezik u mojim ustima ne pripada nijednoj naciji.”

“... u potpunoj izolaciji.”

Konj zubima čupa iz zemlje izmaglicu
koja se diže sa večernjeg tla.

“Pena na zubima ne pripada – “

“... u potpunoj izolaciji.”

“Ne! Povećavati razdaljinu – u pismo – u daljinu!

Amor de loinh: pretvoriti poplavu

u more.” “More čega? Vremena? Krvi?!”

“Serijska ubistva, imenovani prirodni tok stvari,

ne mogu ostati način veze među ljudima!”

“Joj, kako ići dalje od onog trena

kada Mamica u Harmsovoj *Jelizaveti Bam* poludi, vikne: ‘Ja sam sipa!’?”

2

Ime?

“Golubovi sede na ivicama, oštrim do krvi.”

Ime?

“Ti, koji me učiš kako ubiti nostalgiju!”

Ime?

...

Ime?

“Ne odlete. Ne odlete.”

3

Imena,

razgovetno urezana

u zaborav.

Imena,

razgovetno

urezana u lica.

Lica, razgovetno

urezana u
zaborav.

Još jedan obred opraštanja?

Ne. **Oproštaj**

i od opraštanja.

Fotografija ruku, spuštена
na površinu guste neosušene boje.

Lica, razgovetno urezana u **imena.**

“Od koga je to pismo?”
“Od dalekog.”

4

Osećati
je
osećati

svoju
sopstvenu
bezosećajnost

kao
tuđu
silu.

Pre-

da-

ti

pi-

smo

iz-

daleka.

Nikakve utehe
koju daje tugovanje,
više.

To.
Podelio sam
se.

To,
što pišemo
na donju stranu

tla
kojim
hodamo.

5

“Kako si doživeo raspad Jugoslavije?”
“Doživeo?!”

(O tome sam mogao da progovorim samo tako
što više nisam mogao da govorim.
Nisam ćutao. Kako da ćuti onaj
koji više ne može da govori?)

6

“Izricanje sebe do kraja?”
“Sebe? Mene?”

Izgubio sam ime.”

“Nikakvog ‘znam ... ali ipak ...’“

“Ne, ne živim,
ne živimo
ni u
kakvom
postkomunizmu.

Komunizmu
se nismo
nikada ni
približili.”

(Samokritika
disanja!)

Portret

[...] stuce glavu,
I moćdani svèmu prolj,
Kî tad strepte, i u kârjavu
Blattu lefće na tle doli [.]

Gundulić

Tu inerciju
održavaju visoke napetosti.
Udarci u čelo – istovremeno
sa obe strane čela – u čela –
da se ne bi
oblikovala misao.
(Ali zato
nastaju iskre.)
To pisano odsustvo udaraca
(ko je trenirao boks, zna koliko teško
je udariti čoveka):
udarci bez udaraca.
Govorenje, koje začepљуje usta,
Iz kojih dolazi

(do grla,
do povraćanja). Golota koja nije gola, već je od ljudskih
koža. Glupost, produkovana
zapanjujućim naporima misli
(da se ne
oblikuje misao).
Na svaku trepavicu
poslata serija

samolepljivih snova.
(Samo misli-samoubice,
koje raznesu sebe u masi
jesu mirne.)
Kakve zamršene jezičke igre stoje iza toga da čovek
više ne zna da govori!
Zamršene i krhke.
Ne jezičke.
Ne igre.
Tu inerciju
održavaju visoke napetosti.
Ta nezainteresovanost
čak i za sopstvene strasti
(privatizovane!) (olujne!) na ivici je
eksplozije.
(Privatizacija intime
moguća je samo kao ubistvo.
Privatizacija samog sebe
moguća je samo kao samoubistvo
bez samoubistva.)

•

Sa vama se srećem tamo gde se od vas razdvajam –
zato vas tako glasno – *во вєс зорнос* - pozdravljam –
ad rem, ad hominem – dok putujem kroz tuđi
san bez stvari, bez ljudi – prijatelj gladnim mravima.

Golubovima koji se otiskuju sa prozorskog simsa –
i oni moraju da se bace u prazno –
i da u deliću sekunde dobiju krila –
a u prvom deliću sekunde to je jednako ludo.

Ne više kroz san – putujem po tuđoj nesanicici –
trzaj preko lica, mrmljanje preko usana –
materijalistički diskurs o večnosti –

milovanje koje putuje kroz dlaku životinje –
za vas falsifikujem pasoše, propusnice.
(Za doba kada se budemo sreli u dubokoj ilegali?)

•

Ne želja – prostor u koji je moguće
ući, ali ne sasvim – ne želja –
nalet skoro predsmrtne radosti –
ne želja – udarci, udarci tuče –

ne želja – crtanje vlažnim pepelom –
ne čekanje pravila na izuzetak –
ne želja – nemoguće. Nemo. Nemo
od govora. Nemoguće delo.

Ime? Ime? Ne. Jedno jedino slovo.
Ne glas. Rekao sam: slovo. Noć je u venama.
Ime ti je? Ko intonira himnu?

Ući u intimni prostor imena
znači: biti sam, sam sa anonimnim
slovom. Ne noć, samo svetlo pomračenja sunca.

•

*Što se Paskala tiče, spomenuo bih
njegovu glavobolju izazvanu povišenim krvnim pritiskom
usled pojačane mu svesti o zimogrizivoj praznini
koju je, kao i sebe samog, doživljavao
kao da sve vidljivo i sazajno posmatra izvan
zemnog kruga
sa neke komete koja će proći blizu, ali ovu planetu
neće dotaći, ni istinski ugroziti. Pa ipak, strahovao je
cvokotimice.*

Oskar Davičo, *Trema smrti*

Ne u šumu ulica, ne u razmeni ideja,
srećemo se u samotnim glavoboljama:
kada unutrašnjost lobanje nema granica
kada je mozak sasvim go.

Ne u rečima, ne u mislima. U načinu
kako oblikovanje misli ranjava.
Kako reči ključaju ljusku
istovremeno sa unutrašnje i spoljašnje strane.

I drobe slova. Ne na dnu,
koje zalivaju prepotopske škrge.
Ne u lavirintima i gubljenju.
Susret je kada se nešto prekine.

Reči su na usnama kao pena
na ustima konja. Same, bez imena.

Pesma kamena

Iskoračiti u.

Sopstveno ime je zvalo natrag.

Mene, nepomičnog.

Mene, kamen.

Užarenog od radosnog, nepopustljivog života.

Iskoračiti u.

Srp i čekić Tine Modoti

1

Hoće li crvena zastava moći da leprša s takvom težinom
na sebi? Sa *tim* srpom? Sa *tim* čekićem?
Koji nisu uzeti sa zastave
već iz ruku. I prvi put stavljeni jedno do drugog.

Taj oštar srp, koji seče. Taj teški čekić, koji udara.

Crvena zastava mora lako da leprša
sa najvećom mogućom težinom – *sa svom težinom* – na sebi.
I, ako se pri tom pocepa –
ako postane pazolinijevska krpa
i, ako mi pukne srce u taksiju?

2

Udara i dalje. Udara i dalje.
Ne srce. Čekić, koji kuje.

To nežno golo telo.
Ne srce. Čekić, koji kuje.

Koji kuje nedefinisanu prazninu
u poput metka jasno definisanu tačku,

koja pretvara srp
u upitnik

i nestaje i pretvara upitnik
u fizički opipljiv

srp.

Ta fizička opipljivost

efekat je toga da je to fotografija.
Taj zanosni bol
koji pogled bez ruku
uz to sečivo, tu mogućnost udarca

oseća na jeziku.
Na fotografiji.

Tina Modoti se odrekla
čak i fotografije.

(To joj pišem tokom pomračenja.
Tokom neprimetnog

delimičnog pomračenja sunca
u podne.)

Potpuno odricanje. I više:
uz vesele zvuke.

(“Mislim na lepe zajedničke razgovore,
na dobru kafu

/još bolju, zato što smo je pili zajedno/, na gramofon
/pretvoren u lisicu – Feličita

zna čitavu tu priču/ - i mislim
na Tojove noge, dok je pravio piruete

uz zvuke rumbe.”)
Uz oštre zvuke.

To nije okrvavljen čelik.
To je krv koja teče iz čelika.

To nežno golo telo
je od čelika.

Od čelika ili od železa?
Od posebnog materijala.

Koji je isparavanje. Isparavanje
izmaglice. Živog srebra.

Odrekla se efekta
fizičke opipljivosti koji su imali

taj srp i čekić na njenoj fotografiji.
Izvan opipljivosti uzeti

taj srp i čekić u ruke!
Ali ko još ima ruke? Tina Modotti,

bolničarka u španskom ratu,
u španskoj revoluciji.

Kako su se za bolničarkama
pružale ruke ranjenika!

Kako se tek pružala bol ruku
bez ruku!

(Ranjenik koji je izgubio noge, ranjeniku
koji je izgubio ruke:

“Lako je tebi! Ti možeš da trčiš,
Bežiš, i na patrljke mogu da ti nešto navuku.

A šta da navuku na patrljke
mojih nogu?”

Drug bez ruku: “Uzmeš štake i ideš kuda hoćeš.
Noge je lako zameniti.

A ruke?

Rukama možeš da zakopčaš barem pantalone.

Ako nemaš ruke, bez sestre ni u klozet ne možeš.
Koja devojka bi me htela takvog?

...

...

Najgore je kada me ljudi sažaljevaju.
Da li bi mi se tako približila
kada bih imao ruke?”
/Vidi: Veljko Kovačević, U rovovima Španije./

Od železa. Ne govorite mi o fizičkoj
opipljivosti ili neopipljivosti.

Pitajte, ko još ima
Ruke.

Uzeti srp i čekiš u ruke!
(Ko je, nakon što ste bili fotografisani,

Opet uzeo *taj* srp i *taj* čekić
u ruke?)

Uzeti srp i čekić u ruke!
I ići napolje, napolje. Ali tamo opet udaraš o slova.

Sa srpom i čekićem u rukama
Opet udaram o slova.

JURAD SOBRE ESTAS LETRAS HERMANOS
ANTES MORIR QUE CONSENTIR TIRANOS

Slova zaklinjanja kao ono u šta se zaklinjem.
“Instanca slova.” I Frida Kalo

i Marsel Dišan su se odmah
sprijateljili.

A Tina Modoti je ostavila sve
i otišla u poslednji boj.

I španski borac je nekoliko najtežih trenutaka na frontu opisao
kao da to nije front, već film.

“Plašili smo se za njega kao da nismo na frontu,
već pred filmskim platnom.”

Tina Modoti je nekada čak
i glumila u nemim filmovima.

Tina Modoti se odrekla
čak i fotografije.

Da je na njenoj crno-beloj fotografiji
Žena sa zastavom

Postala razgovetno čitljiva
crvena boja.

Ne kao boja.
Kao prostor.



Vladimir Martinovski

SVJETLOSNA GODINA

Od juče do danas
palo mi je pet-šest dlaka a
vjerovatno ih je još toliko osijedjelo
ipak malo će ko uočiti promjenu

Dok sam slušao Malera od juče do danas
štošta se u meni promijenilo
kao da sam proživio čitavu
jednu svjetlosnu godinu

PREISPITIVANJE

Čitavog života uče nas da
svjetlost najbrže putuje
Da bi nas u to ubijedili, daju nam primjer groma
“Prvo ćete ga vidjeti, a zatim čuti”

Gromovi koje sad čujem u horskim djelima
Arvoa Parta tjeraju me da se preispitam:
prvo ih čujem, a onda me iznutra
oblije snažna i nježna svjetlost

APSOLUTNI SLUH

Znam da nemam apsolutni sluh
da često falširam dok pjevušim
da katkad promašim ritam dok sviram

Ali znam i to da mi se, pošto čujem Baha, ritam
srca uštimava s onim koji imaju moje misli,
a kompozicije u meni nastavljaju
da se razvijaju savršenom preciznošću,
kao da ih je temperirao nekakav vješt
dirigent s apsolutnim sluhom

prevod s makedonskog:
Nenad Vujadinović

REKVIJEM

Donosimo im svježe ubrano cvijeće,
sipamo im najbolju, netom otkopanu, rakiju,
jedva čujno im šapućemo ono što im se nismo
prije toga osmjelili glasno reći

Kompozitori znaju da su oni najvjerniji,
najbrojniji i najpažljiviji slušaoci
Za njih čuvaju najmoćnije note, opojne
poput svježe ubranog cvijeća i poput
najbolje rakije, netom otkopane

IZMEĐU DVA HOLANDSKA MUZEJA

Pravougaone ledine s lalama
u svim bojama duge
omeđene su kanalima koji
kao da su prokopani
na osnovu neke od
Mondrijanovih slika
(samo se jedna krava usuđuje
da, bar na tren, naruši
savršenu simetriju
linija, oblika i boja)

Na ulazu u grad
stara stolica od slame
ostavljena je pred nakrivljenom kućom
(ne bi li je neko odnio u svoj dom
da bi je potom na platnu naslikao
ili, ako baš nema vremena i toliko boja,
barem fotografisao,
svakako, bez korišćenja blica)

Oblivene crvenim
difuznim svjetlom
(kao da su porijeklom
od Rembrantove *Suzane*)
djevojke u izlozima istovremeno
pokazuju i kriju

svoju golotinju
Odjednom kao da sve liči na stop-kadar
Ljudi koji glume skulpture (za male pare)
Neko je pažljivo namjestio bezbroj
instalacija od parkiranih bicikala

Zatim je sve kao
usporeni snimak foto-finiša
Iza svakog ugla dešava se
novi performans na biciklu
Djevojka s bisernim mindušama
na ramenu nosi štafelaj s ogromnim
razapetim platnom (poput jedra)
i na zarđalom biciklu plovi među kanalima
Jedan starac s crvenim turbanom na trotinetu
vuče za sobom ogroman drveni kufer
s brašnom, terpentinom i uljem
Nad pločnicima poput letaka
za lov na serijskog ubicu
lebde otisci
njegovih osamdeset autoportreta
(ali koga tražimo:
dijete, mladića ili starca?)

Čuje se hor dječjih glasova
Sa slušalicama iz muzeja na ušima, vozeći se na rolerima,
obnavljaju gradivo o starim majstorima:
Rubens je znao sedam jezika...
Imao je sedamdeset i sedam šegrta...
Vermer je umro kao siromah...
Slikao je samo po dvije slike godišnje...
Čak je i lokalni pekar
posjedovao dva njegova platna...
U lijevom uglu slike je ruka
koja zapisuje Homerovo pjevanje...
I Homer je imao sedamdeset i sedam šegrta...
Završavao je samo po dva pjevanja dnevno...
Vinsent je pisao Teu
da je zapanjen Hirošigeovim estampama...
I pekar je umro kao siromah...

Zajedno s glasovima, gradom
se množe i odglasi slika
Na bulevaru Valter Benjamin
svi nose kravate s dezenom suncokreta
i majice s reprodukcijama
Jedača krompira, Noćne straže,
Časa anatomije ili Zvezdane noći
U sokaku Rene Margit
Jedan čiča sa cilindrom
(većina smatra da je naduvan)
čitavog dana ponavlja: "Ova lula nije lula!"
Na trgu Frans Hals svi ulični svirači
drže svoje instrumente na način na koji su to činili i njihovi
preci

Na jednom kamenom mostu djevojka čita poruku s mobilnog
telefona
s istom grimasom i s jednakom začuđenošću
kakvu imaju i žene koje čitaju pisma na
platnima flamanskih majstora

Iako sam opkoljem svim ovim slikama, lakše mi je:
danas je dan kad muzeji ne rade

DOMAĆINI, GOSTI

(Sportska prognoza)*

0

Domaćini će bit krajnje ljubazni a
gosti će se zahvaliti na gostoprimstvu

1

Domaćini će pokušati da se
ne obrukaju na domaćem terenu

2

Uz trijumfalni osmjeh gosti će
naći dovoljno prašine i paučine po policama

0

Gosti će biti čvrsto riješeni da skupo
prodaju vlastitu kožu

1

Domaćini će vrebati da uhvate goste
kad se ovi budu osjećali kao da su kod kuće

2

Domaćini će prekasno shvatiti
da su kod kuće već odavno u gostima

- * Mali podsjetnik za one koji rijetko igraju ovu igru: 0 - neriješeno; 1 – pobjeda domaćina; 2 – pobjeda gostiju.

PREOBRAŽAJI

Kad te nema, u trenu se pretvorim u suncokret bez sunca,
u knjigu bez slova, u dom bez vrata, u kišu bez kapi,
u kontrabas bez žica, u trotinet bez prednjeg točkića,
u časovnik bez kazaljki, u stih bez antičkih stopa,

u čokoladu bez kaka, u glavni grad bez bulevara,
u žirafu bez vrata, u orkestar bez dirigenta,
u kondora bez perja, u ulicu bez trotoara,
u skulpturu bez glave i bez postamenta.

Kad te nema, postajem orah bez jezgre,
pčela bez kapi meda ili sebični
skakavac bez violine u ruci.

A kad sam s tobom
običan sam čovjek koji zna
da je nekad bio sve i svašta.

BEZ STRUJE

1.
Zaglavljnjen u liftu
brišem sms-poruke
mislim na tebe
2.
Riknuo je mobilni
kad sam ti govorio
baš ono najvažnije
3.
Nestala je struja: za
tren smo se sjetili da
postoje zvijezde
4.
Baterija
kompjutera je crkla
Konačno sami

NOVA SAZVJEŽDA

1.

Prvi dio noći nam je protekao
U sastavljanju novih sazviježđa

Kad sam na nebu ugledao "Uspavanu lastu"
požurila si da sastaviš sazviježđe "Jastuk"

Kad si prepoznala sazviježđe "Kriva lala"
skupio sam dvije-tri zvijezde da ga poduprem

Kad sam vidio sazviježđe "Jegulje"
rekla si mi da je čitavo nebo okean

Kad si ugledala sazviježđe "101 biser"
šapnuo sam ti: galaksije su kao školjke

Kad smo opazili nova zvjezdana jata
potražili smo im brzo nebesko drveće za predah

2.

I kad smo konačno uspjeli da udomimo
sve zvijezde, komete, meteore i sazviježđa

riješili smo da preostali dio noći
i mi možemo da provedemo u zasluženom odmoru

3.

Jutro je počelo kao i svako drugo jutro: pogledali smo se
kao da ništa ne znamo o novim sazviježđima

OBRATNI PROFIL

(Errata)

U

*Knjigu
vjenčanih*
provukla se greška:
nevjestin
matični broj
nema jedan znak

U

*Knjigu
rođenih*
provukla se greška:
iz bebinog
prezimena
progutali su
slovo

Kažu

da se

čak i u

egipatsku

Knjigu mrtvih

provukao nekakav
obrnuti profil,
da ćete čak i u
Sabranim djelima
najmudrijih naići na
čudne lapsuse

Kažu, svi se

provlačimo

uz svoje

greške:

svako uz svoju

nevidljivu

erratu



Goran Samardžić

Dublje misli

Goran Samardžić je rođen 1961. u Sarajevu. 1963. s roditeljima seli u Beograd, na Vračar, i tu ostaje preko dvadeset godina. U BG-u se stihijski formira. Često su mu temelji slabiji nego ono što na njih dođe, pa puca al' se brzo i sastavi. Ostaje živ i zdrav samo zato što priroda neke svoje kreature tetoši i voli. Kao da sa njima ima neke planove! Kao da joj je žao da takav genetski materijal eksplodira u prazno!

Goran se u tadašnjem stonom gradu fantomske zemlje stapa i sudara sa svim što mu dođe u susret. Najčešće je to u krugu između Vuka, Kalenića, Radničkog, Sportskog centra Vračar, premda ga ima i na Dorćolu i na Čuburi i na vjetrovitim avenijama poluizgrađenog, poluživog N. Beograda. Tu se sila zvana vjetar slobodno zalijeće. Ljudi flasterima lijepje kape za tjeme. Pričalo se da je košava majci iz naručja otela dijete! Razne laži...

Goran vitla tamo-vamo i u neku ruku imitira vjetar, onaj mali što puše bez razloga. Skoro nikom ništa ne znači. Koristi veliki grad kao neke životinje šumu. Penje se na veće zgrade

da razmotri s visine gdje to u stvari živi. Onda silazi i izbliza razgleda tlo po kojem skakuću vrapci, te smeđe ptice što ostavljaju utisak jedino kad su u jatima i kad se deru. Sjebada živa. Ništa, samo asfalt, nove i stare zakrpe po njemu, šaht, ispljuvak, pasje govno smotano u upitnik! Onda se iz nekog revolta, kriveći ono što je vidio i nagurao u svijest, Goran kači o tramvaj koji ubrzava. Pripija se obrazom i tijelom uz zadnja vrata. Ruku do lakta tura u tramvaj, među ljude. Premda je prazan, zbunjen i neutemeljen u životu, ne gine mu se. Očekuje ljepša vremena. Šiblje ga šamara po licu i leđima i prijatno golica. Voza se bez cilja i upija vibracije. Traži se!

U to vrijeme, kao opomena po Beogradu, puzi mladić, Rom bez nogu. Odsjekao ih mu je možda baš ovaj tramvaj za koji se Goran lijepi. Iz te poze, iz koje gledaju žabe, Rom džepari. Teško je udariti stvorenje u takvom stanju i na takvoj razini života, pa ljudi, ako osjete da im se pripija uz bedra, gadljivo odskaču. Mrškaju ga kao da je pod njima kuće a ne čovjek kojeg je tramvaj prepolovio. Takav, kakav je, dobiće i djecu, više njih. Prerastaju ga brzo. Već u trećoj i četvrtoj godini ravno ga gledaju u oči i nerviraju. Jednom je Goran sa dubokim zanimanjem posmatrao bogalja kako na Kalenić pijaci bije ženu. Okačio joj se jednom rukom za struk o kaiš, a drugom je tukao u pupak. Priroda mu je svu snagu sabila u gornji dio tijela pa se žena slamala, drala. Kad ju je oborio, tj. više prelomio, nastavio ju je mrcvariti na zemlji. Goran je tad bio manji i slabiji. Nije mogao tek tako priskakati drugima u pomoć.

Ljeti, za vrijeme raspusta, po čitave je dane na Adi. Dolazi do tog blatnog kupališta i carstva komaraca na pony biciklu. Nema ni blatobrana ni kočnica. Sunča se, pliva, mašta... postoji! U plivačkom zanosu zagrlj ponekad ljudsko govno. Gusta će ga voda, u koju se prazni grad, učiniti imunim na nečistoću. Prljavštinom se pelcovao protiv prljavštine. Odlazi i na Savu. Svašta se po toj debeloj, širokoj i masnoj vodi valja. Najneočekivaniji oblici otpada i smeća. Jednom je pod savskim mostom proplutala mrtva krava, jednom konj; jednom i Goran zavaljen u traktorsku unutrašnju gumu. Vrišti iz točka bez određenog razloga i cilja. Dojavljuje ljudima na mostu da je tu. Probija se iz sebe u druge.

Nijedna ga pojedinačna ili kolektivna zaraženost generisana i po beogradskim bazenima, na koje ide da razgleda druge i da pokaže sebe, neće zahvatiti. Na bazene, mnogi svraćaju da speru prljavštinu, ili nakvase njen prvi sloj. Kisele noge, raz-

mekšavaju kurije oči i pete. Strašnih kontrasta Goran se nagledao! Gomila rascvrčanih i raščvarenih ljudi, u rasponu od beba do staraca, s poentom na ženama, ili još uže, na ono na šta navlače kostim! Bože! Jednom se presvlačio između mlade i stare žene, južnog i sjevernog pola. Mlada žena se skidala u pravcu igle u kompasu što pokazuje jug, stara što pokazuje sjever. Goran je ovu spravu nosio da ne zaluta u životu. Bila mu je i jedna od posljednjih igrački. Virio ih je kroz rupe u kabinama, te žene. Vježbao za budućeg pisca. Duboko disao zapljuskujući kiseonikom svoje uzburkano biće. Im'o je petn'est godina. Golotinje su ga impresionirale. Kad nije gledao u tuđe, pomno je pratio svoju. Nekađ mu se činilo da može i u ogleđalu pratiti kako odrasta. Odjeća je, po Goranovom tadašnjem shvatanju, ljudima mijenjala krzno. Ostavila im ga je bogđu ispod miški i oko genitalija. Na ovo su se otprilike svodile Goranove dublje misli...



Fahredin Šehu

Eliksir

Samo je jedna kap eliksira na dnu pehara dok spava ko jaganjci...
Oni je sada zovu Srce, ja je zovem zagađena duša, dok ti je možeš nazvati
rubinsko zrnjevlje nara

Ali mi najprostiji takozvani ljudski entiteti možemo je samo voleti i to
je nama dovoljno

Da patimo za hiljadu godina i dan više

Onaj koji je nemaran je najsrećnija svetska budala ali ja sam čovek koji
eruptira svoju bit ne znajući za koga

Ne znajući zbog čega svrha nikada unapred ne predstavlja svoj glamur
Za vino, za ljubav ili samo za ime svoje najčistije pojave

U vremenu kada su se reci sređivale u burno smotanom koncu na kalemu
od ljudskih lobanja

Ogrlica stiha izgubila je svoj sjaj, nema istine koja buja iz svojeg izvora da
ugasi žeđ naših žednih duša

Mi duše gladne za jedan nebeski zalogaj ovde lutamo poput duše
samoubilačkih žrtava

Prazni stomaci genija samo za jednu otmicu istine koju nikada nisu čuli
čak niti kao zvuk insekata

Nikada kao zvuk pada smrznute duše na zidu koju kasnije možeš videti
kao Galateju Majčinskog svetog bitka

Kornukopia latentnih blagoslova čeka

Nedostatak Ljubavi ponosno puca i pokazuje genitalije svoje potpuno
bestidno

Ja se vrtim poput pčele tražeći nektar mudrosti da nahranim svoju
Maticu, i

Poklonim njoj večni život s matičnim mlječem dok elegantno teče od
dna pa do pupka.

Saće

Pravili smo saće od duhovnog voska
Sakupljamo polen i nektar
Da napunimo uglaste čašice
S balsamom lečili smo radioaktivne rane
S alojom smo smirivali dušu da bi se kasnije napalila k'o s absintom
Kamenima dali smo imena i prostore po telu na završetku prikupljenih
nerava poput nebeskih sazvežđa, koje su naučnici docnije nazvali
Ganglie
Nešto me gromko u duši probada
Moj stari gnječi zrnjevlja grožđa bogatog polifenolima
Moja žena ljubi anđele sa pećatima među krilima
Moja ćerka na mene liči više nego ja sebi kada se ogledam na nebeskom
ogledalu
Moj je sin zaboravio osmeh sa balonom slina na jednoj nozdri a na
drugoj neonska cev
Moja nana sprema hranu i puni pehare nebeskim vinom za sva naša
jastva na banket da ih pozove da se svi razvesele
Moj brat očekuje prijatelje skitnice, luralice
Sestra tka tapiseriju koja otkriva tajne dok se pred njim moliš
Mi različitih jastava zajedno nacrtavamo plan svetske harmonije
U našoj osami mislimo kako da nadvladamo plodne teritorije
Tamo gde Ljubav može pobacati seme
Moja budala živi bez tereta znanja i bahanali umesto nas živi mirno i
podsmejava nam se
Moj se trgovac zbunio našom ludošću
Moj genije se guši rečima na koje se nitko ne osvrće
Moj umetnik zamrzava dah proizvodi stalaktite reči
Moj džin me uči kako da uhvatim močvarnog konjića da ga s crvenim
svilenim koncem svežem za butinu leve noge
Moj Demon je Eudemon i uči me da pre nego pljunem ako sam
uvređen treba ljubiti
Moj anđeo trudi se da me zabavi sa mnogobrojnim melodijama MP3
sačuvanih na silikonu
Moja zbunjenost govori mi majčinski i pita
A ko tebe čita žedno siročće
Umesto mene odgovara Vera
Elegantna ljepotica koja prkosi svojoj dobi i kaže
Svet će živeti i posle 2010 i posle 3012
Saće čuva med hiljadama godina
Ovo nije poezija
Nemoj date reci zbunjuju
Dok se otkrije nova vrsta komunikacije
Ona ce služiti
Ovo je Teurgija iz serafiskih farmakopeja
Elikzir za dugovečnost

Teofanije

Granulisana pljuvačka koja mi u grlu ostade
Dug dan među zime i leta
Moje stanje kojeg poznaju prijatelji, samo retkih
Ljubav dok svako stvorenje oseća
Kopilad koji me prošivaju mržnjom
I oni koji menjaju ime i veru
Ovo zagušujuće mnoštvo stvorenja i bizarnih pojava
Moja duševna nervatura se ojačala
Duho-citi¹ vode kolo prestarog i ućutkanog naroda ljubavlju
Oni koji se tucaju u vazduhu poput muva i snose čeljad mržnje
Zar se deca ubijaju, je naše pitanje
Mi nevidljivo mnoštvo stvorenja i nebeskih pojava
Mi stalne teofanije sijemo u čistim srcima
Poput sunca u kapima jutara prepune miomirisa rose vetivera
ambregrisa limonena i lakim zadasima cveta mošusa i znoja ljudi od
rada umornih
Mi govorimo mi pevamo mi slikamo
Cinom ne izgovarajući nijedan slog iz naših nebeskih usta
Mi prošivamo pozlaćeni pepeo
Gledamo pravo u oči boje Saturnovog prstena i perja repa pauna
Mi gradimo kvadratni hram i igramo šah u kvadrat
Mi volimo zemlju gde su stope gostiju Mojsija i Lota pre njih kročile
Mi pevamo sa Serafimima iz visokih sfera sinkronizovano pevamo
Ovde donosimo draž u srca onih koji su koracali u povorkama po
Smaragdnom Makadamu
Tamo gde se retko kroči
Napamet mi znamo Džefr i deset Sefirota i čitamo knjigu Arhandela
Raziela
Adamu Kadmonu smo pratnja bili u njegovoj samoći pre nego što
se on odvojio i otelotvorio u zemlji po kojoj će ljudi krv proljevati
vekovima
Mi smo Jovanu Krstitelju rekli u reci Jordan da tamo ide i pokrsti i
uputi Isusa
Za one koji sasvim malo znaju
Mi smo Varaki rekli da pripremi Muhameda da on bude vodič onih
koji istinu traže
Mi smo Bahaullahu rekli da pokaže ljudima da se brinu o ženi i majci
Zemlji
Inače za 1000 idućih godina jedina hrana njihova bit će samo zrnjevlje
i voda
Mi smo Gibranu rekli da počne sa Teurgijom za budućih 1000 godina
i da bude jedina umetnička uteha za nadarene ljude
Mi smo Fahredinu rekli da što više piše i čuti poput kanjonskog kamena
Sve dok nađe tačku jeke
Mi...

¹ Duhovne ćelije

Listovi zlatne smokve

Naši oblaci su blagoslovljeni kišom bili i
Srca puna ljubavi
Bacili smo pehare iluzija
U potoke duša
Žednih iluzija
Išli smo pokraj reke i pratili
Vodopad ljudskih tela
Točili su strasti ama baš svi

Listove zlatne smokve smo pokupili
Da bi pokrili našu mudrost jer
Su se ostali plašili od golotinje reči zatrudnelih
Opažajima koje donose mudrost

Naše blagoslove smo spakovali
U PVC kesama da im služe kasnije kao infuzija

Obrazloženjima smo dali razna imena
Ne da bi druge zbunili nego
Da im se dokaže da onaj ko obrazlaže sebe nakon svakog promašaja
Taj je najveći gubitnik

Sreća je upalila jedan kvazar u nebeskoj tami
Da bi otkrila naše stanje i nivo

Shvatili smo koliko smo veliki bili
Shvatili smo koliko smo mali bili
Shvatili smo koliko smo osrednji bili i
Tu ostali u sredini nevidljivi
Takoreći obični da se ne bi zaprepastile mineralne vegetativne animalne
i humane duše

Shvatili smo da nama ne trebaju nagrade, pohvale, poštovanja i sve što
Pamet pomućuje poput zemaljskog vina

Shvatili smo da nakon pijenja vina ceđenog u nebeskoj presi,
počeli voleti tako
Kako drugi kažu, suludo,
i to nam dovoljno beše

Sve bolove svih boja smotali smo na dugačkom užetu
Svezali smo čvorove i pevali bajalice andeoske
Nakon Al Nunovih lekcija

Gospod nas gledaše tako se nama činilo s roditeljskim osmehom i
Gledaše s kakvom smo ozbiljnošću učinili prve korake
Po pozlaćenom pesku gde ostadoše tragovi stopa kao po kamenu večno
neizbrisane

Ovo i ono nisu na nas ostavljali utiske
Jer se i bez njih može

Može maltene i bez svega
Osim bez ljubavi



Zlatko Topčić

KARASOVA

Tu godinu pamtim po izlasku iz štampe moje, za sada, jedine knjige, zbirke pjesama "Obruč oko bačve" u izdanju sarajevske "Svjetlosti", tada velikog jugoslovenskog izdavača od kojeg su danas ostali samo ime i restlovi stare slave, što pametnom nije malo. Sada, s ovim iskustvom, i bez licemjerja, između tih korica kao čitalac mogu prepoznati samo tri-četiri suvisla stiha kojih se ne bih mogao postidjeti, sve ostalo je bilo bla-bla, uz drečavi uticaj lektire. Sve bih učinio drukčije, ali ni danas, kada vidim sve greške, nisam u stanju biti *drukčiji, različit* koliko bih od sebe očekivao kao čitalac.

Ipak, nije prošlo ni mjesec dana od izlaska knjige iz štampe a u "Oslobođenju", u rubrici "Drugarska kritika", objavljen je osvrt koji je moju siroticu najavljivao kao novi, svjež i autentičan glas predvodnika (!?) generacije koja dolazi i puno obećava. "Generacije rođene u pamuku, u blagostanju samoupravnog socijalizma, što godi biću, ali limitira teme i svodi ih na ljubavni zov tetrijeba. Prava je šteta da takav talenat crpi metafiziku a ne empiriju!" Napisao je to kritičar čije je mišlje-

nje među prostim svijetom imalo težinu, ali mene je ostavilo prilično ravnodušnim. Karasova je bio ponajprije slavan kritičar, ali na neki estradni način, iako njegova rubrika u dnevnim novinama “Karasovina knjiga za vikend” nije bila sasvim bez smisla i uticaja. Ipak, nisam držao do njegovog stava.

Njegova najveća literarna postignuća bila su nesumnjivo pomalo morbidna i vezana su za oproštaje i posljednje ispraćaje. U tom žanru je do punog izražaja dolazio njegov dar, a patetika je imala svoju najdublju odbranu. Angažirali su ga ne samo kada je bila u pitanju sahrana političara, nego i umjetnika, tako da je na neki način imao status stalnog člana odbora za komemoraciju; uvijek su imali predsjednika, samo se još trebalo sjetiti ostalih članova koje je život čvršće nego njega spajao s pokojnikom.

Umrlom bi se obraćao prisno, nadimkom – koji često baš i nije bio pravi, ali jeste očekivan i uobičajen uz takvo ime – a oni koji su češće bivali na takvim skupovima mogli su pažljivo uočiti da je u prigodnim govorima uvijek varirao iste teme, među kojima je na počasnom mjestu bio posljednji – a tako sudbinski! – slučajni susret s umrlim, koji dan prije smrti, i neka završna riječ u kojoj prepoznamo, sa malom zadržkom i vremenskom distancom, pokojnikov predosjećaj skorog odlaska: na ulici, ili u kafani, slučajan susret i sjetan opraštaj s medijatorom, i svijetom, i amanet da se ne iznevjere ideali socijalne pravde i bratstva među ljudima.

Govore bi počinjao s ideološkim i klasnim imenovanjem publike: “Tužni skupe udruženog rada!”, i pojedinačnim pozdravima najuglednijim zvaničnicima, najposlije i članovima ožalošćene porodice, ali je vremenom proces liberalizacije imao odjeka i u njegovom djelu.

Pretjeranost je bila njegova mana.

Navodno, imao je obimnu dokumentaciju o svim ljudima koji su bili dostojni njegove

oprostajne riječi, poredane abecednim redom i sa svim važnim podacima, pa kada bi za nekog sa spiska čuo da je bolešljiv i ozbiljan kandidat, raspitivao bi se poizdalje o njegovom zdravlju, što je među ljude unosilo nemir.

– Dabogda te Karasova pitao za zdravlje, – spominjali su ljudi kletvu, prvo njom nasmiyani do suza, a onda i sa strahom.

Jednom ga je njegova *morbidna uznesenost* ponijela preko svake mjere pa je posmrtni govor završio dvosmislenom poentom o neostvarenom putovanju nekog poete na “Struške ve-

čeri", ali je, eto, bolesni lirik otputovao nešto prije "na neku drugu stranu, valjda bolju od ove".

Kakva druga strana!? Uostalom, otkud mogućnost da je neka druga strana bolja od ove naše strane!? Šta bi to sve skupa trebalo da znači!? Je li to očijukanje sa religijskim recidivima prošlosti?! S građanskom desnicom!? Liberalizam!? Klerikalizam!? Nostalgija vampira?!

Optužbe su se namotavale u klupko, ljudi poput njega su, baš kao nekada – juče! – on, tražili ime njegovom grijehu, nastojeći pojavi dati što oštriju kvalifikaciju i pojačati šanse svojoj kandidaturi za upražnjeno mjesto. Već su ga bili otpisali, bio je bivši, živ a gotovo mrtav. Oni koji su mu nekoć bili najbliži, najviše su se čudili takvom preokretu, i još više početničkoj greški koja se omakla majstoru manipulacije, prisjećajući se, doduše, i nekih ranijih naznaka koje su mogle najaviti takav zaokret, ali oni, naivni i čista srca, simptome bolesti nisu uvidjeli na vrijeme iako je, eto, bilo jasnih znakova koje samo čorav i dobar nisu vidjeli, nisu htjeli vidjeti!

Bila je to ozbiljna nevolja koja je posve zaljuljala njegove pozicije, pokazujući kako je krhka svaka vlast a ispod oštrice noža na kojem se ljuljuška – ambis dubok do bezdna. Prvi put je na svojoj koži osjetio mač kojim je sjekao druge, ali iz toga nije izvukao nikakve zaključke osim da treba pisati politički korektno, jednostavno i nedvosmisleno. Nije sebi mogao racionalno objasniti omašku koja je postavila upitnik iznad svega što je napravio u životu. Kao da mu je đavo sjeo na rame i šaptao gluposti, ali ni to nije bio izgovor koji bi se mogao glasno izgovoriti, i ne bi značio odbranu, nego još jedan prilog optužbi. Jednostavno mu se ta slika dopala, davala je lirsku notu tužnoj skaski, mogla je izmamiti suzu, a to i jeste svrha žanra! *Preglumio, prepjevao, ponijelo ga...*

Svejedno, bilo je dockan za kajanje. Ljudi su ga već oplakivali, a pjesnici nazdravljali pad još jednog književnog moćnika i počeli voditi rasprave koga među njima postaviti na njegovo mjesto. Razni su se autsajderi spremno ponudili da budu *kalif umjesto kalifa* ali naš se kritičar još jednom pokazao kao otporan i tvrd orah – čitava ta generacija je izgleda bila zaista sačinjena od ljudi posebnog kova – iako mu je ponajprije sticaj sretnih okolnosti sačuvao pozicije.

Tih godina se opet govorilo o Bosni kao *tamnom vilajetu* a sada se odjednom ukazala prilika da se takve ocjene oštro i očigledno demantiraju jednim liberalnim gestom.

Jedne noći, kojoj nikako nije znao izmjeriti dubinu, na um mu je došla ideja koja je mogla biti spasonosna. Historijski kontekst! Bila je to jedina šansa i on ju je odmah prepoznao, baš kao i onoga ko bi mogao zagristi takvu udicu a bio je dovoljno moćan da donese prevagu u njegovu korist. Položiće zakletvu na dodatnu vjernost, odradiće zauzvrat svaki prljav posao koji mu se baci pred čeljusti, učiniće sve što zatraže od njega, samo neka mu oproste, neka pobrišu i zaborave tu nesretnu epizodu – đavo da nosi i umrloga i njega koji mu nad rakom održa zadnju dirljivu riječ! – jer ipak, kada sve oduzmu i saberu, nemaju na raspolaganju nikoga ko bi bio toliko vjeran kao što je bio on, ni poslušan kao lovački pas! Nude im se svakojaki, zna on sve kandidate, ali samo on je tako iskusan, ispran u stotinu voda i jedino on zna znanje do u tančine. Zar mogu zaboraviti sve ono što je učinio za njih – dobro, uzvratili mu jesu, puna je vitrina kolajni a biografija se nadima od postignuća, ali nikom on još dužan ostao nije, ni za dobro ni za zlo. Bolje ga je imati na svojoj strani, jer... hm... ko zna?! Nije tu dilemu izgovorio kao prijetnju nego kao neželjenu mogućnost, ali su nadležni dobro shvatili njegovu poruku.

Iz nemilosti ga je izvukao jedan pragmatičan političar koji mu je, nakon što je saslušao plan, najprije dobro izvukao uši, a onda sa smiješkom spremno prihvatio kritičarevu ideju i uzeo u zaštitu “slobodu poetskog izražavanja i višeznačnost poetskog jezika kao *conditio sine qua non* svake umjetnosti – sviđalo se to nama ili ne!”

Književna asocijacija je odmah zatim izdala saopćenje u kojem podržava svoga istaknutog člana i beskompromisno brani stvaralačke slobode. Čitav slučaj se brzo zaboravio, a ostao je duboko urezan još samo u noćnim morama našeg kritičara kao još jedan prilog u fusnoti kako je svaka vlast ponajprije krhka iluzija i sušta nemilost, u kojoj imaju samo dvije role – ovce i vuka.

Brzo se vratio na stari kolosijek, unekoliko i jači, jer je na vjetrometini svima demonstrirao svoju otpornost i moć. Ljudi su sa divljenjem i nevjericom gledali kako mrtvac ustaje iz groba. On se ponašao kao da nije ni bio s one strane života, čudeći se svima koji su se čudili njemu. Spremno je opet stao na stražu, oka oštrijeg i budnijeg nego ikad. Klevetnici su se vratili na početne položaje i počeli raspitivati za njegovo zdravlje i stvaralačku kondiciju. Svi su i nadalje mogli računati na njegove vlažne oči, koje su do paroksizma dovele kritičarevu

ideju – vodilju u doba Velike Sahrane, kada je, kažu, skrhan od nadljudske boli, ničice pao u počasnoj loži u Beogradu, kao jedini umjetnik među državicima iz bijelog svijeta! Njegove suze bile su na raspolaganju svakoj nevolji! Čovječanstvo je uvijek moglo računati na njegovu solidarnost u najtežim trenucima, Bog blagoslovio njegovu vodu!

Negdje krajem sedamdesetih godina odvažio se i počeo, vraćajući dugove, rad na nekoj antologiji revolucionarne poezije pa kako je koji progresivni pjesnik padao u nemilost u povijesnim kretanjima, tako mu se smanjivao broj pjesama kojima bi trebao biti zastupljen, ili je nestajao bestraga sav, i on i djelo mu, iako bolje nisu prolazili ni oni koji su, tokom rada na sintezi, na neki način s tvorcem antologije dolazili u sukobe različitog karaktera i intenziteta ili su u onoj aferi bili ipak preglasni. Znao je šta znači biti na njihovoj strani, pa otud nikog boljeg od njega da im sudi! Taj stvaralački proces se bio opasno i oprežno odužio, prolazile su godine i decenije, a o antologiji se samo nagađalo, pa je književna čaršija s pravom posumnjala da ona uopće postoji, makar i u zametku, i da je bila samo sredstvo prijetnje kojim je držao pjesnike u pokornosti. A, zapravo, on je samo čekao da vidi kako će se koji od njih ponašati u novim historijskim okolnostima i burnim vremenima koja se ovdje nesmiljeno ponavljaju.

Nije on čovjek koji dvaput pravi istu grešku.

Navodno je antologija bila završena i opremljena obimnim predgovorom neposredno pred rat – postoje ozbiljni ljudi koji se zaklinju da su je vidjeli i da je tu, nevjerovatno, konačno bilo i poneko lucidno zapažanje – ali, već ju je nekako bilo pregazilo vrijeme a pjesnici koji su bili zastupljeni ultimativno su se odricali svog učešća u toj knjizi, negirajući autorstvo nad pjesmama posvećenim drugu Titu i tekovinama revolucije, jer prošlo je pedeset ljeta i već je bilo vrijeme za nove velikane i nove prvoborce. Njegovo remek-djelo je umrlo a da se nije bilo još ni rodilo. Uostalom, čitava njegova književna karijera je na rubu smijeha i plača – bio je neka vrsta opskurnog klauna koji je sanjao da glumi melanholičnog Astrova, rigidnog Kreonta ili, ponajprije, zločestog Jaga.

Pet dana nakon teksta u “Oslobođenju”, Karasova me je nazvao, ljubazno se predstavio i pozvao da dođem na njegovu vikendicu – rekao je da dođem na njegov ranč (!) na Šavnicima, podno Igmana – kako bi, u razgovoru sa mnom, provjerio neke svoje stavove prije nego za časopis “Život” napiše opširan esej

o mom književnom prvijencu. Nevoljko sam pristao, pitajući se šta li će tek u tom ambicioznom zamahu napisati o nečem što on zaista nije razumio, plivajući na valovima općih mjesta, cita-ta i ovlašnih impresija. Ipak, prilika da mu implicitno saopćim neke stvari otvarala je mogućnost da taj esej ipak kaže poneku istinu i da ima kakve-takve veze s mojim poetskim pokušajima.

Kuća je bila na dvije vode, okružena okrećenim šljivikom, podno strme, svježe izbrijane livade. Prizor s oštrim stijenama uokvirenim borovom šumom podsjećao me je na etikete sa švajcarskih čokolada. Potok je žuborio i donosio nepatvoreni stvaralački mir. Ipak, sve je izgledalo nekako pretenciozno, s jasnom ali nerealiziranom namjerom da zgodna kuća u prisoju bude pravi teksaški ranč iz američkih sapunica. Tome je ponajprije trebala poslužiti visoka ograda od borovih oblutaka koja je pravila ram za oko desetak jutara zemlje i pompezan ulaz s nastrešnicom od kovine, čiji su vrh ukrašavali ovnovski rogovi. Niska žičana ograda predstavljala je više poruku nego prepreku. Nije mi se dopadala ta eklektika i želja da se pod svaku cijenu bude nešto drugo. Osim toga, u takvoj raskošnoj prirodi nipošto nije mjesto umjetnom cvijeću, jer čovjek onda posumnja i u one prave kadifice i difenbahije, u katmere i sabljice, među koje je, odmah po dolasku na ranč, vrijedno zabadao plastični, šareni kič kojeg je na odlasku čupao iz zemlje, pa se tek u njegovom odsustvu zaista moglo uživati u ljepotama bašte i perivoja.

Okrenuta suncu, ali u hladovini velikog bora, kuća je ipak bila lagodno mjesto na kojem je on, s punom posvećenošću i strašću, preozbiljno shvatao svoju misiju. Oštar planinski zrak napajao je ćelije njegovog mozga. Susjedi su ga viđali kako tu, nabadajući kažiprstom po pisačkoj mašini, mnogo češće piše nego što čita, ali to ne mora ništa da znači. Tu, u miru divljine, on je zauzimao pozu Rodenovog Mislioca i hrabro, pravedno i definitivno, za svagda i vjeke vjekova, vrednovao tekuću književnu produkciju. Bio je to dio planete koji je zasluženno pripadao njemu, neka vrsta materijalnog dokaza uspjeha, napokon i svojevrsnog civilizacijskog dostignuća i zrelosti društva koje stvara uslove da se i od pisanja o lijepoj književnosti – ali ne i od nje same! – može živjeti sasvim pristojno.

– Znete li šta mi se u posljednje vrijeme dešava?! – požalio mi se jednom usred razgovora o “ženskom pismu”. – Gore, ispod krova, na tavanu, izlegli su se šumski miševi i puhači, ne daju mi oka sklopiti. Prave terevenke po čitavu noć a osim toga svrdlaju i gložu grede pa se bojim da se sve ovo jednom jed-

nostavno ne uruši i naprećac nestane. Odlučim da toj nevolji stanem ukraj i stavim lijepak na daščice, nasred malo sira kao mamac, i klopke postavim svuda uokolo gdje inače moraju da se kreću i gdje im, uostalom, nalazim tragove i izmet. I... znate li šta ujutro dočekam, živog ti boga!? U svakoj klopki po jedan slavuj, štiglić, zoja ili zalembać, krivi što su gladni pa stradali, ali nikud nijedan puhač, miš ili kakav drugi razbojnik, nego samo ptice pjevačice?! To me uznemiruje i čini nespokojnim. Govori li to vama nešto ili samo moja plaha duša drhti, sinko?

-I tekako! Pa zašto onda ne pišete esej o tome a ne o mojoj zbirčici? – rekao sam, ali on nije razumio da govorim iskreno nego je samo naborao vjeđe, kao da se napinje da shvati značenje.

Govorio je o svom ranču kao o malom raju na zemlji, kao o pribježištu kada se umori od života ili ga otroju, a tu onda nije mjesto brigama. Nisam mogao vjerovati da i jedan Karasova ima takve probleme s ljudima, i na tren mi se učinio bližim.

Na tom pitoresknom ranču je nastala i njegova najvažnija knjiga "Zapeta, zarez", obimno djelo u kojem je sabrao sve kritike iz novina, hronološki i bez nekog drugog smisla koji bi ih povezivao, a koja je uskoro postala udžbenik na našem fakultetu. Radna soba, s pogledom na vrhove borova, sa stolom od orahovine na kojem su razbacani eksponati – naočale, perorez i tinta, rukopisi i stara *Olimpija* – bila je spremna za obilaske i muzej književnosti. Autorska prava je štitio tako što je svaki student, prije nego bi pristupio ispitu, morao pokazati uplatnicu i potpis knjižara kod kojeg je udžbenik kupljen, jer, govorio je zapjenušano: "Nisam ja to kapitalno djelo našao na ulici, ni u ćumezu, nego sam u njega ulio decenije učenja i odricanja, uostalom, i sav svoj esejistički dar!" Iz daljine, onako betovenovski razbarušen, ličio je na pravog profesionalnog pisca, na neku vrstu fizički udvojenog i ugojenog Danila Kiša. Ah, kobne li razlike!

Karasova je, međutim, imao pristalu kćer koja se, nešto malo nakon mog dolaska, pojavila na vratima s tanjirom na kojem je bila dinja, narezana na pravedne dijelove. Djevojka se, međutim, zvala Dunja – "samo su imena vočki nadnacionalna, drugovi, sva ostala su recidivi, ovi ili oni!" – i bila je na neki način lijepa, onako kako što su u mladim godinama lijepe sve djevojke, ali će im sa zrelošću brzo začić sunce i počće ličiti na svoje stamene i krupne majke.

Ljubazno smo se upoznali i ja sam odnekud shvatio pravi smisao ove književne seanse.

– Mojoj generaciji bile su dostupne velike priče, velike sudbine, – rekao je stari, kao da čita moje misli pa hoće da ih demantuje. – Sreća i blagostanje možda su vaše najveće književne nesreće. Iz sreće i blagostanja ništa dobro u književnosti nije došlo, nego samo od trpnje i muke.

Bio je to pogled s božanske visine, onako kako se viša spoznaja obraća nižoj, i kako veliki pisac gleda na malog, s velikodušnom dozom blagonaklonosti i sažaljenja.

Dunja je, međutim, bila na mojoj strani; uostalom, i to prokletu dvojbeno pitanje o izvoru spoznaje doživio sam više kao refleks i test potencijalnog punca, nego kao opasku kritičara, iako ne bih sporio da je govorio iskreno i s namjerom da mi kaže kako to što će napisati nije sasvim u skladu s onim što o meni kao pjesniku zaista misli. Trebao bih mu biti dvostruko zahvalan. Njegovi kriteriji su znatno viši – zapravo najviši moguć! – ali pristup mladom pjesniku koji tek stupa na scenu traži od njega blagi pogled, kako cvjetić ne bi uvenuio prije nego nikne. S krhkom biljčicom on posla ima, oprez tu je nužan, ali dat će on meni sunca i puhnuti pod krila, pa neka poslije drugi misle kako hoće. Uostalom, i njegova supruga se hrabro književno kladila na autsajdera – mene! Postojao je tu svojevrсни porodični konsenzus i ja sam – o, Pegaze! – konačno mogao biti književno rođen!

Izlazili smo Dunja i ja dva mjeseca a ljubav je uredno ispunjavala naša srca. Nježnosti su naše bile za svaku pohvalu. Sve se kretalo pod budnim medijatorskim okom Oca i Majke, koji su nadzirali svoj plan, *prvu petoljetku*. Dunja i ja smo povlačili predvidive i ispravne poteze. Nisam bio kandidat za savršenog zeta, daleko od toga – moj materijalni status bio je vrlo dvojben i nedefiniran, ali su oni moju nezainteresiranost za materijalni svijet, srećom, protumačili kao pozu i intelektualnu gimnastiku a ne kao životni stav – ali bilo je nekog prokletstva u meni koje je možda privlačilo više njih, nego kćer. Nečim sam obećavao da ću nekog vruga napraviti od svog života, ali nikada ne možemo znati šta, tako da je roditeljski rizik uvijek nešto na šta se mora računati u svim životnim kombinacijama! Ipak, instinkt im je govorio da pred sobom imaju solidnog zeta, zdrave krvi i čiste glave. Bio sam onaj pouzdani vrabac u ruci...

Od svih svojih ljubavi koje pamtim – a pamtim svaku, na svakoj sam gorio! – Dunja je bila najbljedeg plamena. Poma- lo je dosadna ta moja Dunja – od silne dobrote i nagodnosti.

Imala je izvjesne kvalitete, ali ne možete baš sve u životu dobiti preko reda. Život joj je klizio previše glatko i ona je izgledala sasvim nesprijetna za bilo koji stvarni problem ili brigu. Bila je prisiljena izmišljati prepreke a nevolje su je zaobilazile u širokom luku. Malo je imala zajedničkog sa stvarnim svijetom. Stvar je prevršila svaku mjeru jedne večeri koja je planirana da bude romantična, uz plamen svijeće i rifove Carlosa Santane.

– Gdje ti imaš kuću na moru? – upitala me je trepćući i ispunjavajući domaću zadaću, jer bilo je konačno vrijeme da upozna moj imovinski karton. Ne “da li imam kuću na moru”, nego “gdje imam kuću na moru”, kao da baš svako mora imati kuću na moru, a bilo bi dobro da nam kuće na moru nisu blizu, pa da možemo sad malo kod nje, sad malo kod mene. Bilo je vrijeme da roditelji saznaju nešto više o meni i, pogotovo, o mojim, jer to što znaju do sada ne uspostavlja nužni balans između onog što nude i onog što očekuju.

– Gdje imam kuću na moru? Nemam kuću na moru! Reci svojim da uopće nemam kuću na moru! Gle čuda! Beskućnik na moru!

Pred njom je bio *mali zeleni* koji nije imao kuću na moru, i koji, zbog toga nije osjećao stid nego se ponosio svojom čestitom golotinjom!

Bilo je dockan za povlačenje eseja o mom književnom pr- vijencu u “Životu” i ja sam domalo nevoljko čitao te redove, jedva prepoznavajući u njegovim nerazumljivim rečenicama svoje književno pismo. Bio je to očekivani kraj jedne dobro režirane i kontrolirane romanse. Mogao sam samo zamisliti njegov izraz lica kada mu je kćer saopćila moju izdaju. Dakako da je sve mogao protumačiti jedino kao moju manipulaciju ne bih li se nekako domogao njegovog žalosnog eseja o mojoj beznačajnoj knjizi.

S vremena na vrijeme, i u kasnim satima, stizali su telefon- ski pozivi a kada bih podigao slušalicu, Dunja bi je spuštala. Znao sam da je ona, bio sam siguran da jeste i da me opominje i grčevito nudi da sve vratim na početak.

Mjesec dana kasnije, kada sam sve već bio smjestio u za- borav i u muzej muške sujete, javio se Karasova. Bio je iznena- đujuće srdačan, spreman da pređe preko svega i pruži mi još jednu šansu.

– Kolika je tvoja plaća, tamo gdje radiš? – pitao me je be- skrupulozno direktno. On je uvijek sve razgovore znao svesti na suštinu, bez osjećaja za nijanse.

Nisam mu odgovorio, zapravo sam rekao da sam veoma zadovoljan svojim poslom srednjoškolskog profesora i radom s mladim ljudima iako, dakako, nisam bio sretan u radu s tim derištima, ni svojom jadnom plaćom.

– Ama, dobro znam, sinko, kolike su te crkavice u prosvjetu, – prekinuo me je kao da me je uhvatio u laži. – Bi li ti prešao u moj kabinet, za duplo veću plaću? Da nastaviš gdje ja stajem! Da jednom, kada iznikneš, a ja uvenem, budeš drugi ja! Razmisli, ne moraš odgovoriti odmah. Danas je petak, odvagaj preko vikenda pa mi reci u ponedjeljak. Za duplo veću plaću!

Bila je to atraktivna bračna ponuda koja je uz pristalu kćer donosila još i dividende u vidu vikendica, na kopnu i moru, sjeveru i jugu, pa još gratis sinekura s obilatim plaćom i prigodnim priznanjima. Kupiš 1 – dobiješ 5! Takva se ponuda ne odbija a moje nećkanje se u tom filistarskom poimanju svijeta pripisivalo lukavoj nakani da u kupoprodaji podignem cijenu! Zato mi se i obraćao s nekim većim poštovanjem, kao tvrdom orahu.

Znao sam odgovor još istog dana, i istog trena. Zašto sam do ponedjeljka odgađao agoniju?!

– Znaš šta, sinko!? – rekao je ljutito Karasova i uvrijeđeno spustio slušalicu. – Pas ti mater, nikada od tebe neće biti ništa, ni pjesnika ni čovjeka!

Sjetio sam ga se, s osmijehom – s podsmijehom! – mnogo puta u ratu, i poslije, kada je po

svaku cijenu nastojao sačuvati pozicije u jednom sasvim novom okruženju i unutar pravila

igre koja su bila zapravo sasvim slična, ili ista, ali s drugim ideološkim predznakom. Opstao

je taj majstor prilagođavanja, potvrđujući iznova Darwinovu teoriju, iako se pretvorio u

practicirajućeg i takorekuć transparentnog vjernika koji brine o nacionalnim interesima a onu

epizodu s dvosmislenim posmrtnim govorom rado priziva iz sjećanja kao dokaz kako je u

kunizmu bio proganjan zbog vrijednosti na kojima počiva ovo sadašnje

bosanskohercegovačko društvo, ta tekovina borbe njega i sličnih njemu u vremenu

jednoulja. Eto, nikada ne znamo šta je za nas dobro, a šta loše. Ta kratka, ovlašna nemilost

bila mu je ulaznica za milost novih gospodara kojima je na raspolaganje dao svoje tupo pero.

Daje povremeno ekstremne izjave i vodi okrugle stolove,
tek da se prisjeti zlatnih vremena i
provjeri čeljusti, ali godine su učinile svoje i više nije drčan
kao nekada. Djeluje konačno
pomalo umorno, kao da su staroj varalici davni megdani
konačno ispostavili račun. Liči na
čovjeka više nego ikada. Češće ga se sjetim nego njegove
kćeri koja se, pola godine nakon
našeg naprasnog i neplaniranog prekida, sretno udala za
diplomiranog inženjera i sada ima
dvoje preplanule djece. Ostvario se Karasova i kao otac i
kao djed. Posijao je svoje sjeme da
se raznosi vremenom i prostorom.

Bogat, plodan život, pun laži i besmisla. Djeluje tužno i
nemoćno, njegova zapuštenost
izaziva sažaljenje. Čovjek kojem bih danas pričao sve što
znam, a znam malo i dovoljno,
nikada ne bi povjerovao kakva je zvijer živjela u tom krh-
kom starčiću. Pogleda me njegova

Dunja preko suprugovog ramena kada se mimoidemo i u
njenim očima – ili to uobražavam –
vidim neku tugu. Evo, svašta sam preko leđa prebacio, po-
zavidjeli bi mi i Ernest Hemingway
i Jack London, pun sam velikih priča ali ne opisah nijed-
nu, nemadoh snage ni riječi, nego
samo i dalje o ljubavi pjevam. Zaludni moji soneti!



Geteov hrast na Zapadnom Balkanu¹

Fenomen kompenzativne memorije u savremenom srpskom, hrvatskom i bosanskohercegovačkom romanu

Skoro pola stoleća posle završetka Drugog svetskog rata i stvaranja konclagera Buhenvald, blizu Vajmara u Nemačkoj, a tek neku godinu pre raspada Jugoslavije i zlokobnog povratka koncentracionih logora u evropsku istoriju, u Sarajevu se pojavio jedan roman pod karakterističnim naslovom – *Geteov hrast u Buhenvald*. Pripovedajući u uvodnom delu svog prvog romansijerskog ostvarenja o izgradnji zloglasnog logora, njegov autor, ugledni pesnik i dramski pisac Miodrag Žalica, kroz reči graditelja evocira i varira dobro poznatu ideju, da je “Geteov hrast (...) prava i autentična Nemačka”,² koja će poslužiti kao razlog za ostavljanje famoznog drveta unutar logorskog kruga, jer “kad neko... pomisli da će u lageru naći i naići na vješala, srešće u njemu hrast pod kojim je sjedio Gete”, pa time “spojićemo... korisno sa dobrim. Korisno je u ovom slučaju: sam konclager, a dobro: taj Geteov hrast, njegova romantična kultura”,³ te tako, po onima koji su i došli na nju, ova neobična zamisao, ova nesvakidašnja “ideja ima i svrhu i pijetet”.⁴

U svetlu onoga što će uslediti u romanu i u samoj istoriji, pomenuti “pijetet” – kao, uostalom i s njim povezana “svrha”, odnosno “korist” – mora da zazvuči ironično, u najmanju ruku sasvim drugačije od onoga što graditelji logora u predstavljenoj sceni po svemu sudeći podrazumevaju i hoće da izraze njime. Jer ova reč i ovaj pojam, *pijetet*, koji u isti mah označavaju poštovanje, privrženost, odanost i, najposle, spomen ili dostojanstveno sećanje, pokazaće se kao presudne za razumevanje onoga što se odigra(va)lo u Buhenvald. I ne samo u njemu, naravno.

Dvadesetak godina nakon Žaličinog romana, a u vreme sabiranja sumornih posledica novih balkanskih ratova, Buhenvald i Geteov hrast još jednom, naime, iskrsavaju na Zapadnom Balkanu, ovoga puta u romanu jednog srpskog pisca i

¹ Tekst pročitan na skupu “*Media and Memoria in South-Eastern Europe*” koji je, u organizaciji Univerziteta u Konstancu i pod pokroviteljstvom DAAD-a, održan u Modernoj galeriji u Ljubljani od 19. do 22. maja 2010. Godine.

² “Buchenwald (...) was chosen as the name of the camp because of the close ties of the location to Johann Wolfgang fon Goethe, who was being idealized as the ‘embodiment of the german spirit’ (Verkörperung des deutschen Geistes). The Goethe Eiche (Goethe’s Oak) stood inside the camp’s perimeter, and the stamp of the tree is preserved as part of the memorial at concentration Lager Buchenwald”, stoji, recimo, zapisano na stranici Vikipedije koja je posvećena logoru u Buhenvald (www.wikipedia.org/wiki/Buchenwald_concentration_camp#cite_note-1).

³ Miodrag Žalica, *Geteov hrast u Buhenvald*, Sarajevo 1988, str. 15.

⁴ Isto, 16.

nekadašnjeg zatočenika buhenvaldskog logora, Ivana Ivanjija. U Ivanjijevom *Čoveku od pepela*, koji je napisan kao esejizovani roman ili možda romansirani esej o sećanju na rat i zatočeništvo, koncentracioni logor “sada je, u stvari, muzej, odnosno memorijalni centar”,⁵ a “ophođenje sa... predmetima iz koncentracionog logora, koji se sada mogu razgledati u urednim vitrinama, za službenike memorijalnog centra je obična, normalna svakidašnjica. U njihovim spisima sve što čine sasvim ozbiljno nazivaju ‘radom na sećanju’.”⁶ Pripovedač romana, ujedno i njegov autor, koji se svake godine vraća na isto mesto patnje u okviru gotovo ritualnog, oficijelno organizovanog i internacionalno upražnjavanog obnavljanja pamćenja, podstaknut je, međutim, na gest pisanja i iskušenje pripovedanja saznanjem o šire shvaćenim protivrečijima tog prilježnog i sistematičnog, no za njega istodobno i problematičnog i, moglo bi se reći, na neki način “zaboravnog” *Erinnerungsarbeit*, “rada na sećanju”. Bez okolišanja, Ivanji upravo u tom smislu podseća da neposredno nakon završetka rata, “koji veći deo čovečanstva proslavlja kao pobeđu... Rusi su na istom mestu, zvanom Buhenvald, zatvarali svoje protivnike, ponekad čak i u iste barake. Za patnje tih ljudi takođe se izgrađuje memorijalni centar u memorijalnom centru”.⁷

Tako je mesto izgradnje buhenvaldskog logora postalo topos dvostrukog sećanja na kojem se susreću belezi gotovo besprimernih povesnih i ideoloških okrutnosti modernoga doba.⁸ U romanu Miodraga Žalice, pak, koji pripoveda o neposrednom posleratnom iskustvu preživelog logoraša, suočenog s rađanjem raspoznatljivog, staljinističkog vida okrutnosti u njegovoj domovini, socijalističkoj Jugoslaviji, jedan od nejrevnosnijih, nemilosrdnih uterivača novoga poretka za svoje ideološke protivnike i žrtve bez dlake na jeziku veli: “... Ubijamo ih nimalo bolje nego što su oni ubijali nas”, i kazuje to, sasvim simptomatično, “slučajno i bez namjere zagledan u Geteovu sliku na zidu”.⁹ A upravo tu sliku poneće sa sobom među ljude Jona, preživeli logoraš, u epizodi u kojoj je – podozrevaju njegovi bližnji – “pijan ili je poludio od njemačkog logora”, a on sâm uzvikuje “Idemo Johane, u novi život”, da bi potom “polako se okretao oko sebe, i tim kruženjem pokazivao Getea svim stranama”.¹⁰

Postavljena u sam centar ove ambivalentne i protivrečne posttraumatske fiksacije što istim gestom spaja nacističku prošlost i staljinističku aktuelnost, figura najvećeg pesnika ne-

⁵ Ivan Ivanji, *Čovek od pepela*, Beograd 2006, str. 7.

⁶ Isto, 15.

⁷ Isto, 17.

⁸ Postoji, štaviše, i mogućnost trostruke memorijalne “upotrebe” ovoga prostora, “kao nacističkog koncentracionog logora od 1937. do 1945; kao sovjetskog ‘pokopnog’ (internment) logora od 1945. do 1950; i kao memorijalnog mesta koje osnažuje ‘antifašističku legendu’ DDR-a od 1950. do 1990 godine” (Sarah Farmer, “Symbols that Face Two Ways: Commemorating the Victims of Nazism and Stalinism at Buchenwald and Sachsenhausen”, *Representations* No 49, Winter 1995, Special Issue: Identifying Histories: Easter Europe Before and After 1989, p. 107).

⁹ *Geteov hrast u Buhenvald*, nav. izdanje, 80.

¹⁰ Isto, 138–139 passim.

mačkog jezika, kao i s njom povezan amblem Geteovog hrasta, zapravo, čini se, upućuje na sasvim naročit put kulturnog i književnog pamćenja koji ovde dolazi do izraza. U prilog takvom razumevanju na posredan način govori i primer nekad slavnog i čitanog romana istočnonemačkog pisca Bruna Apica *Nackt unter Wölfen*. Pisan između 1955. i 1957, jedva deceniju nakon logorske traume, dakle, roman *Nag među vukovima*, inače najpoznatiji evropskoj kulturnoj javnosti u krugu ostvarenja koja tematizuju buhenvaldsku golgotu, u potpunosti je posvećen temi delatne ljudske solidarnosti u patnji, prikazanoj kroz pustolovinu logoraškog skrivanja i spasavanja jevrejskog dečaka od esesovskih istražitelja i čuvara. I mada se na početku romana pominje famozna šuma na brdu Etersberg, a potom i bombardovanje Buhenvalda u avgustu 1944, u kojemu je spaljen glasovite Geteov hrast,¹¹ izraziti simbolički potencijali ovog amblema ostavljeni su sasvim po strani u Apicovoj sugestivnoj pripovesti.¹² Decenijama posle toga, baš oni su, međutim, na izvestan način stavljeni u prvi plan pripovedačkih vizija zapadnobalkanskih romanopisaca, zabavljenih evokacijom i svojevrsnom aktuelizacijom buhenvaldskog sindroma i onoga što on sa sobom neizbežno nosi. Upravo ta činjenica upućuje na mogući zaključak da postoji nešto bitno u ovom sindromu, nešto što aficira zapadnobalkanske pisce i zapadnobalkanske kulture i beletristički ga vraća u život uz pomoć pomenutog amblema.¹³

Ivan Ivanji u svom esejističkom romanu detaljno piše o legendi koja je spletena oko pomenutog amblema i o mogućim značenjima jednoga i drugoga. "Nikad nisam uspeo da dokučim zašto bi upravo taj hrast trebalo da bude Geteov", veli on, podsećajući na značenje naziva *Buchenwald* – bukova šuma, i pretpostavljajući da "možda je Geteov hrast bio bukva koja je stajala na drugoj padini brda",¹⁴ a potporu za ovakvo tvrđenje pronalazi u slavnim Ekermanovim *Razgovorima*, u kojima, kako uočava, nema govora o hrastu kod kojega se veliki pesnik susretao s madam Štajn i Šilerom, već je zapravo reč o bukvi.¹⁵ Rečeno savremenim teorijskim rečnikom radi se, prema tome, o svojevrsnom izmišljanju kulturne istorije i njene simboličke tradicije, o "radu" legendarne imaginacije koja je usmerena na narečeni i tek delimice očuvani hrast, jer – podseća Ivanji – "hrast je nemačko drvo iz legende", a to znači: kultno i posebno poštovano drvo, za koje je u ovom slučaju, po autorovim rečima, važno uverenje, zapisano "u jednoj brošuri o Buhenv

¹¹ Vidi: Bruno Apic, *Nag među vukovima*, Prevela Sonja Perović, Titograd 1965, str. 7 i 65.

¹² Poznati austrijski pisac jevrejskog porekla Jozef Rot pisao je, s druge strane, još 1939. godine, u vreme kad se nije moglo znati da će logor postati spomen-kompleks i određite komemorativnog hodočašćenja, s neskrivenom ironijom da "simboličnost nikada nije bila tako jevtina kao danas. Između perionice i kuhinje stoji hrast madam Štajn i Getea – i kao takav on je zaštićeni istorijski spomenik" (Nav. prema: Sarah Farmer, "Symbols that Face Two Ways...", p. 100).

¹³ "Pojava simbola povezanih s genocidom mora biti ispitana u svetlu sećanja koja su individualno i kolektivno represirana, kao i u svetlu njihove transformacije, posle pola stoleća, u kulturne artefakte naročite vrste", smotreno upozorava Bet Denić u svom inače kontroverznom članku o simboličnom povratku genocida za vreme "komadanja" Jugoslavije, skrećući pažnju na ovu važnu promenljivost i prilagodljivost amblematskih slika i predstava koje čuvaju pamćenje na civilizacijske traume. (Vidi: Bette Denich, "Dismembering Yugoslavia: Nationalist Ideologies and the Symbolic Revival of Genocide", in: *American Ethnologist*, Vol. 21, No. 2 (May, 1994), p. 381)

¹⁴ *Čovek od pepela*, 107.

¹⁵ "Hoću ipak da vam pokažem i bukvu... u koju smo pre pedeset godina urezali svoja imena. (...) Svuda oko nje bilo je sasvim sunčano i umilno, pa smo u lepe letnje dane ovde igrali svoje improvizovane lakrdije. Sada je ovde vlažno i neprijatno. Ono što je nekad bilo tek nisko grmlje, izraslo je u međuvremenu u senovito drveće, tako da se divna bukva naše mladosti jedva još razaznaje usred ovog čestara" (Johan Peter Ekerman, *Razgovori sa Geteom u poslednjim godinama njegova života*, Preveli Stanislav Vinaver i Vera Stojić, Beograd 1970, str. 463), kazuje, odista, Gete svom biografu u zapisu datiranom 26. septembra 1827, koji, čini se, ide na ruku ovakvom tumačenju.

¹⁶ *Čovek od pepela*, 106.

¹⁷ Ivanji navodi i reči španskog pisca i nekadašnjeg logoraša Horhe Sempurna, koji, sećajući se svog ratnog oproštaja od Geteovog hrasta, na neki način svedoči i o sugestivnosti i vitalnosti legende, kazujući: "... godinu dana pred kraj rata jedna fosforna bomba pogodila je Geteov hrast. Ali tog dana, tog popodneva, kada se početkom proleća najjavljivao i kraj Svetskog rata, ozelenilo je nekoliko grančica na izgorelom panju!" (111).

¹⁸ *Geteov hrast u Buhemvaldu*, 21.

¹⁹ Isto, 21.

²⁰ *Čovek od pepela*, 121.

valdu... već u vreme Istočne Nemačke... da je on bio 'pravi spomenik humanosti'", kao što je, isto tako, i "vezano proročanstvo: Nemačka će živeti samo dotle dok na njegovim granama izbija zeleno lišće, a sad su Nemci osuđeni na propast",¹⁶ budući da je drvo u ratu spaljeno sve do samog korena.¹⁷

Kao nekadašnjeg buhenvaldskog zatočenika, autora i naratora *Čoveka od pepela* posebno uznemirava neobična legendarna konstrukcija o "spomeniku humanosti" ("Jadne li humanosti u Buhemvaldu sa hrastom ili bez hrasta."), koju na svoj način podržava i preživeli logoraš iz romana Miodraga Žalice onda kad s refleksom fascinirane žrtve govori o Geteovom Vajmaru koji je "prava Njemačka" i "prijestonica jedne kulture", a Geteov hrast prepoznaje kao drvo koje je "poznato cijeloj Njemačkoj", jer ispod njega "sjedio je Gete. Pisao. Čitao. (...) S Ekermanom vodio razgovore za buduće generacije".¹⁸ Ono što pri tome približava ova inače suprotna viđenja jeste povezivanje života pojedinaca i kolektiva, u prvom slučaju izraženo u legendarno-fatalističkom verovanju da "Nemci su osuđeni na propast", a u drugom slučaju u sudu da "opšta njemačka nacionalna greška postala je i individualna krivnja",¹⁹ datom rečima jednog od zatočenika koji neće preživeti rat, ali će stići da uobličići ovo, moglo bi se kazati, povեսno-fatalističko shvatanje koje nerazdvojno stapa istorijski sagledano postojanje individue i zajednice. I u jednom i u drugom slučaju u prvom planu je, dakle, prevlast kolektivnog načela nad individualnim, samo što se jednom radi o nečemu što bi se moglo označiti kao "kolektivna sudbina" a drugi put o nečemu što se katkad označava kontroverznom sintagmom "kolektivna krivica" ili "greška", odnosno "odgovornost", a sve to oličeno je u suštinski ambivalentnoj slici Geteovog hrasta sred koncentracionog logora, koja u zbunjujućoj složenosti ukršta ličnu harizmu, odnosno prirodnu vitalnost i trajnost kao tradicijski prihvaćeni egzemplar kolektivnog genija s militarističkom okrutnošću kao (samo)osporavajućim izrazom njegovog duha.

"Koncentracioni logor Buhenvald kao deo kulture našeg kontinenta? Kulture? Ne samo deo nemačke istorije?"²⁰ pita se nakon svega u ključu univerzalnog razumevanja svedok i pripovedač Ivanjijevog romana, izražavajući neotklonjivu svest da je nemački primer verovatno tek najizrazitiji, ali nikako ne i usamljen, već, naprotiv, u izvesnom smislu epohalno tipičan. "Svuda na svetu zemlja na kojoj stojimo može da bude nato-pljena krvlju, reke, jezera i mora, u kojima plivamo, mogli su

se naći u ulozi poslednjeg boravišta za ljude koji su se rodili da bi živeli”,²¹ veli ovaj glas sećanja i podsećanja na drugom mestu, a zatim, iskazujući svest o pomenutom paradoksu, i dodaje: “Ko mi daje za pravo da tvrdim da bih ja kao Nemač bio drugačiji od većine Nemaca? Bolji od njih?”²² Ovo razmišljanje ima, naravno, i drugu, konkretnu i povesno aktuelnu stranu, i ona je takođe dotaknuta u Ivanjijevoj knjizi, onda kad autorski pripovedač opominje: “U zemlji, koju uporno u celini smatram svojom otadžbinom imam jedan grad koji se zove Vukovar, druga četiri se zovu Dubrovnik, Sarajevo, Mostar i Srebrenica. I Priština, dabome, i Priština”, da bi se potom zapitao: “Da li se može biti slobodan samo ako se ničeg ne stidiš?”,²³ i najposle, apostrofirajući romansijsku fantazmu svoga opominjućeg “čoveka od pepela”, sačinjenog od poslednjih tragova žrtava, izjasnio da je, osim u Buhenvaldu, on zaista “potreban i na nebu moje otadžbine. Iznad Jasenovca, Banjice, Keraterma, Ovčare, Knina, Srebrenice”.²⁴

Možda dovoljna za pomenuti roman-esej, u potpunosti posvećen lično doživljenom sećanju na Buhenvald, ova opomena, reklo bi se, nema svoj pravi izraz, pre svega u današnjoj srpskoj književnosti i kulturi, višestruko i kontroverzno obeleženom nedavnim ratnim iskustvima, ali u određenom smislu, čini se, nema odgovarajući odjek ni u drugim književnostima regiona. Je li pri tome odsustvo famozne povesne distance glavni razlog činjenice da nije tako lako pronaći zaista relevantna romansijska ostvarenja i autore koji se na neposredan način bave traumom raspada Jugoslavije, povezanom s ratnim, ali i mirnodopskim zločinima, odnosno s poimanjem individualnih i kolektivnih udela i učešća u svemu tome?²⁵ Ili je – kao što je već nagovešteno – pomenuto stanje ipak posledica dubljih uzročnosti koje se tiču osobene logike ratnog sećanja na Zapadnom Balkanu, makar to bilo i sećanje na relativno skorašnje događaje, i s njim povezanog (samo)razumevanja zapadnobalkanskih kultura?²⁶

“Pišem o nečem drugom da ne bih pisala o onom prvom, kao što se sjećam nečega čega nije bilo da se ne bih sjećala onoga što je bilo”,²⁷ konstatuje Dubravka Ugrešić u svom uzornom egzilantskom romanu o Berlinu i o bolnom iskustvu, odnosno pamćenju raspada Jugoslavije, u kojem se glavni grad Nemačke pojavljuje kao *before-after place*, tj. simbolično “arheološko nalazište” na kojem “vremenski slojevi slažu se jedan preko drugoga (...) kao da kakav nevidljiv, smušen arheolog posvuda

²¹ Isto, 23.

²² Isto, 63.

²³ Isto, 77.

²⁴ Isto, 141.

²⁵ U tom smislu, indikativno je da se neki od najcenjenijih romanopisaca sa eks-ju prostora u godinama nakon Ovčare, Omarske, Čapljne, i, naravno, Srebrenice temom ratnih zločina i genocida bave upravo s istorijske distance, tematizujući događaje i pojave iz doba Drugog svetskog rata, i to i ovde prevashodno iz “spoljne” perspektive koja se tiče prikazivanja tehnologija i scenarija uništenja nastalih u okrilju nacističko-fašističke ratne mašinerije evropskih sila Osovine, a primenjenih na prostorima Zapadnog Balkana. Tako, recimo, David Albahari u kratkom romanu *Gec i Majer* (1998) rekonstruiše fenomen pokretnih, kamionskih gasnih komora koje su u organizaciji nemačkih okupacionih vlasti prvih godina rata saobraćale na relaciji između logora Sajmište i Jajinci u Beogradu, dok Daša Drndić u svom “dokumentarnom romanu” *Sommenschein* (2007), u kojem središnje mesto zauzima “katalog” s imenima oko 9000 Jevreja “deportiranih iz Italije ili ubijenih u Italiji i zemljama koje je okupirala između 1943. i 1945. godine”, zapravo tematizuje problem današnjeg, poznog sećanja na (ne)svesno lično saučestvovanje “u povijesti sveopćeg beščašća”, čije su tamne stranice ispisane šezdeset godina ranije na širem području Istre.

²⁶ Todor Kuljić u ovom kontekstu govori o "ratnocentričnom sećanju", tvrdeći da u ovakvim kulturama "zbog mogućnosti emotivne homogenizacije ratna prošlost je upotrebljivija od mira", ali i to da je "balkanska tradicija ratnocentrične istorije samo deo slične evropske tradicije" (*Kultura sećanja*, Beograd 2006, str. 300 i 301).

²⁷ Dubravka Ugrešić, *Muzeji bezuvjetne predaje*, Zagreb – Beograd 2002, str. 284.

²⁸ Isto, 282.

²⁹ David Albahari, *Svetski putnik*, Beograd 2001, str. 176.

ostavlja krive oznake: često je teško reći što je bilo prije, a što poslije",²⁸ pa stoga i boravak na takvom mestu često predstavlja hodanje između pomešanih povesnih, ideoloških i kulturnih relikvija, kao što za samu naratorku pripovedanje o pričama i sudbinama koje su na ovaj ili onaj način povezane s gradom neretko prerasta u konfuziju tragova Drugog svetskog rata i pada Berlinskog zida, nemačkog i eks-jugoslovenskog iskustva podela, animoziteta, afiniteta i nerazmrsivih čegrsti. Poput junaka jednog od najsugestivnijih posleratnih romana Davida Albaharija, potomka balkanskog ratnog zločinca i egzilanta druge generacije u Kanadi, koji je, sticajem okolnosti, postao "krivac bez krivnje, zločinac bez zločina, dželat bez žrtve",²⁹ i pripovedačica ovog fragmentarnog romana Dubravke Ugrešić zahvaćena je, naime, dejstvom sasvim naročito kulturnog fenomena koji mogli nazvati sindromom "premeštenog", *transponovanog pamćenja* ili *kompensativne memorije*, karakteristične, čini se, za samorazumevanje i prikazivanje neuralgičnih tema novije prošlosti u značajnom delu savremenih zapadno-balkanskih književnosti.

U prilog ovakvom shvatanju govore i primeri dva zapažena romana pisaca mlađe generacije, obeležene pečatom novih balkanskih ratova, koja je u književnost stupila par decenija nakon srednje, medijalne generacije Dubravka Ugrešić i Davida Albaharija, odnosno bezmalo pola stoleća nakon generacije Miodraga Žalice i Ivana Ivanjija, u potpunosti označene i opsednute prelomnim iskustvom Drugog svetskog rata. Reč je o *Berlinskom oknu* Saše Ilića i *Elijahovoj stolici* Igora Štiksa, romanima koji sižejno i tematski zapravo spajaju dva epohalna ratna iskustva sredine i kraja XX veka, i čine to na već pomenuti način, prelamajući eksjugoslovensku, odnosno zapadnobalkansku povest i aktuelnost kroz tematsku i simboličku prizmu novije nemačke istorije i kulture kao kroz paradigmu svoje vrste.

Kao i u *Muzeju bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić, i u *Berlinskom oknu* Saše Ilića nemački glavni grad pojavljuje se, tako, kao izrazito *before-after place*, vremanski kompleksna pozornica pripovedanja i palimpsestni urbani topos toliko zasićen istorijom da ona neretko potiskuje savremenost. Naratoru romana, stipendisti jedne nevladine organizacije iz Beograda, plaćenom da pravi istraživačke razgovore sa zapadnobalkanskim emigrantima i neminovno uvučenom u ovu nevoljnu igru pretapanja prošlosti i sadašnjosti, pri tome izgleda očevidno da "nemačka

priča iz tridesetih godina, to je priča iz devedesetih”,³⁰ turobna jugoslovenska “priča” o ratovima, podelama i raspadu, naravno. Prateći tragove emigrantskih sudbina, ali i odjeke životnih drama Berlinaca koji pamte vreme bujanja fašizma, pripovedač romana postepeno, naime, uviđa da za većinu nemačkih i balkanskih učesnika bliže i dalje prošlosti svedočiti i sećati se znači pričati ne o sebi, nego o drugima. To je možda najbolje iskazano unutrašnjim iskustvom jedne epizodne junakinje koja oseća da ima neotklonjiv “problem s tuđim sećanjem”, zato što je “mori nešto što nije njeno, a što je počelo da oživljava (...) postajući potom sve teže, povlačeći je u dubinu, da bi joj se vratilo kao eho nećijih sećanja”, pa zahvaljujući njemu ona “počinje da se seća nečega što nikada nije doživela”.³¹ Fenomen opsesivnog iskršavanja “tuđeg sećanja”, onoga što se “vraća kao eho nećijih sećanja” a što lično “nikad nije doživljeno” pojavljuje se ovde u više navrata kao nesumnjiv izraz *kompensativne memorije* koja hronološki, prostorno i pesonalno “premešta” pamćenje na ljude i događaje.

Berlinsko okno pokazuje da je ova neobična, takoreći kompulzivna transpozicija teskobnih uspomena posledica svojevrsnog odsustva ili pak nepotpunog prisustva onog jedinstvenog spoja poštovanja, dostojanstvenog sećanja, privrženosti i žive svesti o prošlosti koji smo na početku tksta imenovali u pojmu *pijeteta*. Tamo gde nema pijeteta kao svesnog pamćenja i opredeljenja u punom značenju reči, odnosno tamo gde postoje ideološke, etičke, saznajne prepreke ili pak kompleksne, neretko i kontroverzne vizure njegovog uobličavanja, pojavljuje se *kompensativna memorija* kao neka vrsta “deplahiranog”, spontano “premeštenog” sećanja koje postaje amblematski izraz ove unutrašnje prinudne “zamene mesta” što može da izmeša i ukrsti individualne i kolektivne, domaće i strane, ovovremenske i nekadašnje uspomene, odnosno slike i figurativne predstave koje ih oličavaju. U romanu Saše Ilića takvo oličenje donosi sudbina Ize Fermeren, “petnaestogodišnjakinje s harmonikom” koja je, “odbivši jednog jutra u školi da pozdravi nacističku zastavu, bila... primorana da napusti svoju gimnaziju u Libeku i krene... u potrazi za poslom”, da bi dospela u Berlin, gde je “otvoren kabare *Katakomba* u kome je od 1933. nastupala”, a zatim i redom “prošla kroz mašine Ravensbrika, Buhenvalda i Dahaua”,³² preživlevši ih gotovo čudom, a “godinu dana po završetku rata izašla je knjiga njenih sećanja”.³³

³⁰ Saša Ilić, *Berlinsko okno*, Beograd 2005, str. 10.

³¹ Isto, str. 32–33 passim.

³² Isto, 10–11 passim.

³³ Isto, 298

³⁴ “Budući da kabare zavisi od savremenog političkog konteksta, od kojega dobija satirični ‘materijal’, kao i od instinktivne solidarnosti publike, on je mnogo više od drugih artističkih praksi pod uticajem istorijskih promena”, u tom smislu primećuje Džozan Mekneli u zanimljivom ogledu o promenljivom diskursu nemačkog kabarea u vreme nacional-socijalizma, u kojemu je posebna pažnja poklonjena upravo ‘Katakombi’ Vernerera Finka kao najslavnijem kabareu tog doba. (Nav. prema: Joanne M. McNally, “The Changing Discourses of German Cabaret in Response to National Socialism between 1929 and 1935”, in: *Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Herausgegeben von Sigrud Bauschinger, Tübingen und Basel 2000, S. 147)

³⁵ *Berlinsko okno*, 287–288.

³⁶ Isto, 301.

³⁷ Isto, 4.

³⁸ Igor Štik, *Elijahova stolica*, Zaprešić 2006, str. 241.

Iako kulturološki unekoliko drugačija od paradoksalne slike Geteovog hrasta u logoru Buhensvald, koja spaja visoku kulturu i militarističku okrutnost, ova predstava devojčice kabaretske pevačice, uz to i buhensvaldske zatočenice, koja u sebi spaja popularnu kulturu i ideološku represivnost, odnosno artističko-politički angažman,³⁴ donosi zapravo isti, već naznačeni fenomen “premeštenog” i zato nelagodnog pamćenja. “Priča o životu Ize Fermeren me je vređala. Saznanje da je iz Libeka otišla kao učenica koja je odbila da jednog jutra u školi pozdravi nacističku zastavu me je činilo nervoznim”,³⁵ priznaje Viktor Greber, jedan od junaka romana, nekadašnji profesor južne slavistike na Humbolt univerzitetu, svedočeći o nelagodnosti suoče sa sopstvenom i zajedničkom prošlošću. O tom poznom saznanju svedoči i Greberovo finalno uviđanje da mu sudbina Ize Fermeren ipak pruža “nadu da jednu strašnu plovidbu možemo preživeti”, i to makar naknadnim shvatanjem i prisećanjem, jer “pitanja koja postavljamo o nestalima i mrtvima, naposljetku i o logorima... nikoga ne vraćaju u život, tek nama koji smo ih postavili vraćaju nešto od čovečnosti”.³⁶ To “nešto” od izgubljene čovečnosti pokušava, reklo bi se, da povrati i narator romana, takođe opsednut amblematskom sudbinom Ize Fermeren te stoga na izvestan način i sam praćen sindromom *transponovanog pamćenja* onoga što neminovno stiče i nosi sa sobom zahvaljujući zapadnobalkanskom iskustvu kraja prošlog stoleća, u kojemu su, kaogod i u nemačkom iskustvu prve polovine tog stoleća, sticajem okolnosti spletene nedoumice o ličnom i kolektivnom moralu, sećanju i odgovornosti, primerno izražene u poznatoj Levinasovoj maksimi, stavljenoj u proćelje romana, koja poručuje da “Prošlost drugog i, unekoliko istorija čovečanstva u kojoj ja nisam sudelovao, kojoj nikad nisam prisustvovao, jeste moja prošlost”.³⁷

Na ovakav etički imperativ pijetetom označenog prihvatanja tuđeg postojanja kao sopstvenoga, samo s obratnog polazišta, od Zapada prema Zapadnom Balkanu, na svoj način računa, čini se, i *Elijahova stolica* Igora Štiksa, koja svojim ukupnim romanesknim ustrojstvom apeluje na evokaciju novije evropske istorije beščašća. “Tko je uopće mogao i pomisliti da će se ovako nešto dogoditi!? U Sarajevu! Opet smo u logoru!”,³⁸ uzvikuje junak romana Richard Richter, austrijski pisac i tragalac za tajnom sopstvenog porekla, ironijom sudbine doveden u sam epicentar ratne tragedije i primoran da u golgoti bosanske

prestonice još jednom simbolično vidi kolektivno stradanje getoa i konclagera a u tamnim putevima svojih čula i uma još jednom raspoznava paradigmatički i protivrečni lik evropskoga intelektualca, ocrtan u širokom luku od Sofoklovog Edipa do Frišovog Valtera Fabera. Počivajući na tezi da “evropski *homo faber* stvara danas svoju sudbinu u Sarajevu, jer ono što ovdje danas vidi samo je ogledalo u kojemu mu se prikazuje vlastita budućnost”,³⁹ Štiksova uzbudljiva i dramatična pripovest u najvećoj meri je pri tome oslonjena na intrigantnu zamisao – tako nalik romanesknim videnjima Saše Ilića i Dubravke Ugrešić – o tome da urbani prostor ima slojevitiju i trajniju “memoriju” od ljudi, jer “gradovi svoju povijest upisuju u zidove, u stvari, a ne u varljivo i potkupljivo ljudsko pamćenje”.⁴⁰

U svojoj sugestivnoj studiji o “umetnosti i kritici zabiranja” Harald Vajnrih iznosi takođe načelnu, teorijski potkrepljenu tvrdnju da “čovjek je po prirodi zaboravno biće (*animal obliviscens*)”,⁴¹ dodajući na opominjući način, a povodom monstruoznog koncepta *memoricida* ili uništenja kolektivnog pamćenja u okviru holokausta, da “pamćenje koje hoće da traje mora zato svakodnevno da se bori sa zaboravom”.⁴² Otimajući od zaborava enigmnu vlastitog identiteta, Štiksov *homo faber* kraja veka istim zahvatom kojim otkriva svoj edipovski *hybris* otkriće, međutim, i to da je, znatno šire gledano, u razmerama postojanja kulturnoistorijskih i nacionalnih zajednica – poput onog junaka Albaharijevog *Svetskog putnika* – postao i paradoksalni “krivac bez krivnje, zločinac bez zločina”, budući da ima istovremeno jevrejsko, nemačko i južnoslovensko poreklo, i to spletene intrigom intimnih misterija i ideoloških izdajstava, pa mu se, u svetlu ove neočekivane, ali u svetu romana isto tako i zakonomerne *transpozicije zaborava i pamćenja*, nezaustavljivi sled događaja u koji je uhvaćen kao u klopku ukazuje kao posledica svojevrstne interferencije privatne, roditeljske kobi i javnog, kolektivnog voluntarizma.

Dovodeći svog junaka u poziciju da mora da kaže “Ja u Sarajevu, kao ni Edip u Tebi uostalom, nisam bio *stranac*”,⁴³ Igor Štiksov svoj roman zapravo velikim delom oblikuje u vidu kritike zapadnoevropske civilizacije kao civilizacije narcistički kratkovidog (samo)zaborava, nespremljene da se suoči sa uviđanjem da, oklevajući na Balkanu, po rečima glavne junakinje romana, koja inscenira Frišov roman u ratnom Sarajevu, “evropski *homo faber* i dalje vrlo racionalno stvara svoju sudbinu sjedeći skrštenih ruku”,⁴⁴ a to znači: dopušta da mu se, kao onome koji

³⁹ Isto, 114.

⁴⁰ Isto, 174.

⁴¹ Harald Vajnrih, *Leta*, S nemačkog prevela Drinka Gojković, Beograd 2008, str. 9.

⁴² Isto, 338.

⁴³ *Elijahova stolica*, 61.

⁴⁴ Isto, 113.

je u neposrednom, mada zaboravljenom i zatajenom srodstvu sa balkanskim čovekom, ponovo dogodi ono što je već jednom iskusio i u neku ruku sam započeo u modernoj spirali zločina i svetskih ratova, ne uviđajući da je skrajnuti i u neku ruku marginalizovani Drugi, simbolično kazano, ovde zapravo on sam. Čitana na ovaj način, *Elijahova stolica* ukazuje se kao knjiga koja zatvara krug savremene romansijerske transpozicije ratnog pamćenja i poimanja identiteta koji iz njega proizilaze na Zapadnom Balkanu. Moglo bi se, naime, reći da je, poput prethodno tumačenih ostvarenja, i “memorija” Štiksovog romana na svoj način kompenzativna. Sâm rat je u ovom romanu prikazan skoro sporadično i uglavnom posredno, odnosi i uloge konfrontiranih strana dati su u skladu s medijski poznatom slikom a ukupni interes pripovedanja okrenut je, reklo bi se, u prvom redu pomenutoj problematizaciji zapadnoevropskog tretmana bosanskih stradanja i zapadnobalkanskih animoziteta kao posledici i svojevrsnom “bumerang” efektu nerazrešenih “starih računa” i resantimana, s istorijskom zadržskom ispostavljenih za naplatu samoj regiji i celom kontinentu.

Dozvoljava li – možemo da se zapitamo posle svega, sumirajući čitanje nekih od najreprezentativnijih savremenih srpskih, hrvatskih i bosanskohercegovačkih romana – nesumnjiva opsesija (zapadno)evropskim, posebno nemačkim povešnim iskusvom i njegovim zapamćenim slikama, bilo da je u pitanju pripovedanje o Drugom svetskom ratu ili pak o ratovima devedesetih, da se u ovom slučaju razmišlja i o nekoj vrsti transponovane, *kompenzativne istorijske samosvesti* kao onome što stoji iza same književnosti i umetnosti? Proizilazi li – drugim rečima – ova zaista osobena memorijska imaginacija iz već široko apsolvirane činjenice da “kulturom sećanja uspostavljamo i učvršćujemo društvene slike o sebi”,⁴⁵ a “ratovi i periodi velikih kriza naročito indukuju velike promene u dominantnim slikama prošlosti, jer se tad menjaju akcenti kolektivnog samoodređenja i identiteta, kao i određenja Drugog u odnosu na koga se stvaraju nova pozicioniranja”?⁴⁶ I znači li to, najposle, ako prihvatimo izloženo shvatanje, da pomenuto istorijsko (samo)saznanje, poput književnog viđenja na koje je naslonjeno, značajnim delom počiva na figurativnom “premeštanju pažnje”, koje u slici Drugoga oblikuje koliko-toliko bezbednu sliku nas samih, stvarajući na taj način medijacijski, “tampon” prostor za “nova pozicioniranja”, okrenuta neizbežnoj rekapitulaciji sopstvenoga identiteta, ovim putem i bar delimično

⁴⁵ Jelena Vasiljević, “Prošlost i razumevanje rata”, u: Gordana Đerić (ur.), *Intima javnosti*, Okviri predavljanja, narativni obrasci, strategije i stereotipi konstruisanja Drugosti u upečatljivim događajima tokom razgradnje bivše Jugoslavije: štampa, TV, film, Beograd 2008, str. 339.

⁴⁶ Isto, 340.

relaksiranoj u ovdašnjim “zajednicama nelagodnog sećanja”⁴⁷ u neizbežnom procesu ponovnog samoodređenja nakon svega što je videlo naše podneblje i naše vreme?

“Istorijsko znanje... ima ključnu ulogu u konstrukciji identiteta zajednice”, svojim teorijskim autoritetom podseća Hejden Vajt, upozoravajući, međutim, odmah umesno i da “problemi iskrsavaju u svakom pokušaju da se istorijsko znanje upotrebi u svrhu konstrukcije identiteta”, zato što “istorijsko znanje uvek stiže do sadašnjosti u ‘obrađenom’ (processed) obliku, ne kao sirova datost ili podatak pohranjen u arhivi”, već “jedino kao reprezentovano znanje, koje u područje javnosti ulazi kao pisano, filmovano, fotografisano, dramatisovano i narativizovano”.⁴⁸ Zastupajući dobro znano i uticajno shvatanje da se “ne može istorizovati bez narativizacije”, Vajt, naime, u isti mah podvlači i to da “se istorijski narativi odnose na svet stvarnosti... i predstavljaju taj svet svojom pripovednom koherencijom”,⁴⁹ a to znači da su istorijski narativi zapravo *autoreprezentativni* i *autodemonstrativni* smislotvornom uređenošću koju pripisuju i donose predstavljenom svetu istorijske stvarnosti. Tako gledano, pripovedna koherencija koju donose beletristički istorijski narativi kojima smo se ovde bavili može da bude samo koherencija naročite, transponovane ili kompenzativne vrste koja neophodno potrebno (sa)znanje o sopstvenoj bliskoj prošlosti daje posredno, u izvesnom smislu distancirano u slici ne tako bliske, ali u nekim bitnim momentima slične i stoga figurativno reprezentativne prošlosti drugih.

Vajt nam možda nudi i podesan teorijski okvir za valjanije razumevanje ove pojave, onda kad govori o tome da se “latentno značenje istorijskog diskursa sastoji iz naracija generičke vrste (generic story-type), čiji pojavni oblik predstavljaju same činjenice, dovedene u poseban raspored i obdarene posebnim značajem”, pri čemu je svaka pojedinačna, konkretna naracija “*slika* događaja o kojima se pripoveda, dok naracija generičke vrste (generic story-type) služi kao *konceptualni model* na koji ti događaji asociraju da bi bilo prihvatljivo njihovo enkodiranje u elemente raspoznatljive strukture”.⁵⁰ Nesumnjivo oslonjeno na strukturalističke tekovine, ovo shvatanje svoju inerpreteativnu i eksplanatornu upotrebljivost možda ponajpre, usuđujemo se da primetimo, pokazuje upravo u primerima poput našega, u kojima postoji uočljiva naprednost između zapadnobalkanskih i zapadnoevropskih povесnih naracija.

⁴⁷ O pojmu zajednice nelagodnog sećanja vidi: Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, nav. izdanje, str. 298–300.

⁴⁸ Hayden White, “Historical Discourse and Literary Writing”, in: *Tropes for the Past*, Hayden White and the History / Literature debate, Edited by Kuisma Korhonen, Amsterdam – New York 2006, p. 29.

⁴⁹ Isto, 30.

⁵⁰ Hayden White, *Tropics of Discourse*, Essays in Cultural Criticism, Baltimore and London 1978, p. 110.

⁵¹ *Čovek od pepela*, 96.

⁵² Isto, 16.

⁵³ "Zašto ovaj svijet neće da prihvati, da shvati, da Nijemci, pored svega, pored tog groznog nacionalsocijalizma, pored tog grozomornog Hitlera, kao narod, ostaju veliki narod, narod koji je mnogo dao čovječanstvu?" (*Geteov hrast u Buhenvald*, 134), pita se glavni junak romana Miodraga Žalice, na svoj način izražavajući svest o ovom paradoksu nemačke kulture, ali i moderne evropske civilizacije uopšte.

⁵⁴ *Čovek od pepela*, 129.

Ali koja je to *naracija generičke vrste*, za kulture zapadnoga Balkana paradigmatično raspoznatljiva u izrazitim vidovima i varijacijama modernog nemačkog književnojezičkog, političkog i, naravno, ratnog iskustva? Vraćajući se još jednom na implikacije legende o Geteovom hrastu, reći ćemo da je razumevanje te uzorne naracije možda najpregnatnije izraženo u romanu Ivana Ivanjija, čiji simbolični junak, nastao "od pepela... ubijenih u koncentracionom logoru Buhenvald na brdu Etersberg kod Vajmara... poseduje osobine kompleksnog bića i *znanje celokupnog čovečanstva* [podv. T. B.]",⁵¹ a to znanje je u ovom slučaju sažeto u uznemirujuće pamćenje i uviđanje da, "što se tiče Vajmara, prosto se mora konstatovati da vrhunska kultura ne samo da nije bila rezistentna na zarazu nego da je varvarstvo nastalo u središtu kulture".⁵² Uopštavajući na osnovu ovakvog uviđanja, mogli bismo, dakle, da dođemo do zaključka da je, po svemu sudeći, u pitanju *civilizacijski važna naracija o kontroverzi kulture i destrukcije i o njenim povesnim posledicama koje svedoče o značaju katarzičnih i revitalizujućih mehanizama samosuočavanja i iskazivanja, odnosno negovanja pije-teta prema žrtvama te kontroverze*.⁵³

"Buhenvald se neće ponoviti. Valjda neće... Ali hoće drugi užasi, novi za svakog ko ih doživi. Tako je oduvek bilo od samog početak svih večnosti",⁵⁴ ne bez patosa upozorava Ivanjijev "čovek od pepela", svestan da neminovno i neizbežno "čovek je zaboravan", da je odista *animal obliviscens*, i stoga je podložan potiskivanju ove otrežnjujuće spoznaje o kontroverzi u središtu same povesti civilizacije. Savremeni srpski, hrvatski i bosanskohercegovački roman pokazuje da u kriznim civilizacijskim i kulturnim zonama dijalektika kolektivnog zaboravljanja i pamćenja postmodernog doba u interpretaciji imaginativno nadarenih i prijemčivih pojedinaca može da dobije i karakterističan oblik *oblivionističko-memorijske naracije svoje vrste*, a to znači: paradoksalnu pripovednu formu "evokativnog zaborava", koji još uvek aktuelne traume i frustracije sopstvene zajednice i njenog okruženja "amortizuje", distancira i "objektivizuje" prisećanjem na povեսno iskustvo drugih.

"Jedna životna naracija deo je uzajamno povezanih naracija", primećuje, međutim, Pol Konerton u svojoj instruktivnoj studiji o društvenom pamćenju, dodajući da "uspešnim prepoznavanjem i razumevanjem onoga što neko drugi radi postavljamo jedan poseban događaj, epizodu ili način ponašanja u kontekst izvesnog broja narativnih istorija".⁵⁵ Opsesivno se vra-

⁵⁵ Pol Konerton, *Kako društva pamte*, Prevela Slavica Miletić, Beograd 2002, str. 34.

ćajući nemačkom iskustvu, u neku ruku epohalno i civilizacijski određujućem i u kreativnim i u onim obratnim, destruktivnim ispoljavanjima, zapadnobalkanski romanopisci, moglo bi se kazati, zapravo na manje uobičajen, posredan i “skokovit” način, u obilaznom luku povezuju prošle i sadašnje, strane i domaće naracije o ratovima i istrebljenjima, postavljajući time vlastito iskustvo u kontekst široko poznatih “narativnih istorija” koje se mogu razumeti kao “generičke”, tj. paradigmatične i uzorne, i tako do izvesne mere zaista ublažavaju i relaksiraju i dalje živu teskobu sopstvenih, na izvestan način civilizacijski reflektujućih kultura u neophodnom suočavanju svake od njih sa singularnošću sopstvene uloge i neponovljivošću sopstvenog doživljaja onoga što je obeležilo devedesete godine prošlog stoleća u regionu, a u izvesnom smislu i na celom kontinentu.

Ali nemački primer bi ovde, čini se, upravo zbog svoje paradigmatičnosti mogao da bude instruktivan ne samo u pomenutom simboličnom vraćanju prošlosti, nego i u onom aktuelnom spoznajnom bavljenju tom prošlošću, bila ona bliža ili nešto dalja, o kojem smo se prethodno raspitivali, odnosno u njenom budućem prevladavanju. Kao što uverljivo pokazuju novija istraživanja, svojevrsna “eksplozija” debata o sećanjima na ratne kontroverze i koncentracione logore odigrala je, naime, nakon 1989. važnu ulogu u kolektivnom samorazumevanju i bila je čak “kamen-temeljac” ponovne izgradnje nemačkog nacionalnog identiteta.⁵⁶ Pa ako je analogija s nemačkim iskustvom Drugog svetskog rata do sada mogla da bude dovoljno inspirativna za romanopisce Zapadnog Balkana, onda bi, nema sumnje, u godinama koje dolaze za kulturu i javnost regiona isto tako moglo da bude podsticajno i novije nemačko iskustvo ovladavanja “višestrukim, preklapajućim istorijama” i kompleksnom, “pluralističkom prirodom socijalnog pamćenja i identiteta”⁵⁷ kao primernim izrazom postblokovskog i postmodernog doba koji proizilazi iz ukupne povesti evropskog dvadesetog veka i njegovih brojnih kontroverzi.

Naposletku, valja kazati da to nipošto ne znači nivelaciju i relativizaciju pojedinačnih i konkretnih iskustava prošlosti, nego upravo obratno – mogućnost da svaki individualni ili kolektivni subjekat razume svoje postojanje u susretu vlastitog pamćenja i raspolaganja njime, ma koliko to složeno i teško bilo, odnoseći se pri tome s pijetetom prema postojanju i pamćenju drugih kao prema onome što u značajnoj meri određuje i njegovo sopstveno sećanje i postojanje.

⁵⁶ Vidi: Sarah Farmer, “Symbols That Face Two Ways...”, p. 98.

⁵⁷ Isto, str. 108–115 passim.



Nihad Agić

Književnost i kulturalno pamćenje

GLAS MRTVIH IZ SVEPRISUTNE PRAŠINE

Poetika sjećanja u poeziji Mile Stojića koncipirana je u subjektivnom horizontu i predmetom je melankolične refleksije.

Osnovni nosilac sjećanja u poeziji Mile Stojića (“Prognae elegije”, Dani, 2004.) je poetska sintaksa bitno obilježena sjećanjem na djetinjstvo te pamćenjem metafora i poetskih sintagmi iz književne tradicije. Upravo ove trenutačne slike ili prizori iz biografije djetinjstva daju njegovoj poetskoj sintaksi čar izvornog čuda, koje kasnije, iz neke neodređene vremenske odmaknutosti, nastoji obnoviti ili stvaralački rekreirati.

Osim toga, ovim prizorima iz djetinjstva koji ne predstavljaju povod za izravno prizivanje u sjećanje, niti su konkretno prostorno situirani, Stojićeva poezija zahvaljuje ili duguje elegično-melankolični ton, ali oni, ujedno, ulaze u zamršene sklopove sintakse proizvodeći poetske svjetove nevjerovatne raskoši i raznolikosti.

Poput dječaka koji se odjednom i iznenada našao pred blistavim ogledalom vode i u nju baca oblutke želje, Stojićev se lirski subjekt suočio s tom kristalno čistom zagonetkom djetinjstva, koju nosi u sebi kao arhetipski čvor, i koju ne uspijeva odgonetnuti niti u sebi razriješiti, što rezultira stihovima natopljenim kišnim sumrakom, mirisom nagorjela žita, zvukom neuslišane molitve. Ako mu rečenicama odzvanjaju i bruje zvukovi melankolije, ako mu je misao zaostala u razvoju, (“strši kao patuljak”), ako ga djetinjstvo opterećuje bremenom teških uspomena, u koje se on, od časa do časa, vraća ponesen retorikom sjećanja, koliko li, onda, ima paradoksa u poetskoj tvrdnji, da mu je pjesma nalik na sreću?

Nepobitno je, naime, da dva prizora iz djetinjstva, koje poetski subjekt nosi u sebi kao unutarnji biljeg, određuju retoriku sjećanja – prizor s majkom oslonjenom na željeznu ogradu i prizor s ocem, koji je na zelenku nekud odjahao, ali od ta dva prizora nastaje razgranata i zamršena mreža sjećanja, koja se “popunjava”

bilo slikama iz stvarnog svijeta, bilo iz imaginacije. Fantazija što vodi uvijek novim i nepredvidivim smjerovima, stvarnost iz snova iz čijih zdenaca neprestano struji bujica slika, prizora i fantazmi, korijen je iz kojih izrasta sintaksa njegovih versa, a tema koja uokviruje njegovo poetsko osvrtnje unatrag, pjesnikov pogled iz duše, je zavičaj personificiran i metonimiziran u ruci koja maše, možda ruci majke čiji profil na prozoru, u kasnu jesen, natapa sintaksu njegovih sjećanja sumornom čežnjom.

Iz opet neodređene i neodredive vremenske odmaknutosti, jer uopće nije moguće vremenski i prostorno situirati sjećajuće Ja kao govornu instancu pjesme, "Neotposlano pismo", "Rečenicice", "Majci", "Zabluda o epistolarnoj ptici", paučina življenja, nadvijena nad egzistencijom pjesničkog subjekta, nastoji se raskinuti riječima što prodiru u dubinu njegovih primarno doživljenih slika, u čijem je središtu slika majke kao žive. Iako je u vlasti bezdana tame, njeni pokreti, lice i pogled njenih ljubičastih očiju neizbrisivo su utisnuti u njegovo pamćenje, pa kako god raspoređivao riječi u sintaksi ili im pridavao kojegod značenje, te slike sa izvora (zdenca) djetinjstva uvijek odašilju tajanstveni prizvuk nečeg čega se on želi sjetiti.

Uporedo s individualnom lirikom sjećanja, Stojić piše i niz pjesama u čijem je središtu dramaturgija kolektivnih dešavanja, te odnos pjesnika prema kolektivnoj historiji. U ovim pjesmama, "Mrkonjić 1992", "Sarajevo 1995", "Šadrvan u mostarskoj Donjoj mahali", "Canzona i sirtaki", "Krhotine uz dan 11. rujna", uočavamo promjenu smjera pjesnikova interesovanja s dominacijom tema iz novije historije .

Ali, unatoč ovom zaokretu ka kolektivnim historijskim pojavama, njegov je poetski jezik, uz prepoznatljivu osobnu i osobenu retoričnost izraza, donio i jedan nov kvalitet – individualizaciju kolektivnih zbivanja te neporeciv nostalgично-sarkastičan ton u poetskoj frazi. Ovim individualističkim tonom pjesnik pri dodaje mitsku dubinu aktualnoj povijesnoj golgoti:

"Razumijem li ja to dobro:

Gori opet Bosna Srebrenička, naša baščina?"

("Na Jukićevu grobu St. Max u Beču"),

kroz idiosinkratičku frazu kao dijalog Mile Stojića i fra Jukića, glasa vjetra iz trave, otvara se metafizički prostor s dominantno jukićevskom teologijom sjećanja na Bosnu: u Božjim odajama, naime, njegovoj je duši tjeskobno, jer joj neprestano nedostaje, "mukli fijuk kose varcarske na carevu polju".

Pjesme kao “Na Jukićevu grobu St. Max u Beču”, “Mrkonjić 1992” i “Šadrvan u Donjoj mahali”, proistekle su iz muklog hropca i neuslišane molitve prognane bosanske čeljadi, a u njima, osim sjećanja na povijesna mjesta stradanja – Banja Luka, Mrkonjić, Jajce, Mostar, Sarajevo – pjesnik inscenira perspektivu svjedoka i sakralnu topografiju .

U prvoj pjesmi inscenira se Jukićevo sjećanje na Bosnu iz onostrane, metafizičke perspektive, gdje je na djelu danteovska imaginacija tjeskobne duše, u drugoj se inscenira sjećanje prognane djevojke iz Mrkonjića, osramoćene i ponižene, koja ispovijeda svoju tragičnu priču bijega i spasa, ali još uvijek u nevjerici – je li ili nije skočila u vodu za spas duše svoje, a u trećoj nosilac je sjećanja šadrvan kao kulturni i običajno-vjerski objekt, koji se ovdje predstavlja kao svjedok historije (Eugen Savojski) ili kao kulturološki citat (duga stoljeća turskih sultana, đul miriše moja mila majko), te, konačno, kao simbolična transformacija u miris jasminova cvijeta.

Premda je ova pjesma iznikla na spoju povijesne reminiscencije (rušenje džamija i ruine grada) i kulturološkog citata (narodna pjesma, orijentalistička poezija i duh Šantićeve pjesme), ona se ostvarila kao savršen odljev duha u riječ, s jednom širokom skalom sjećanja – od dugih stoljeća turskih sultana, preko vojne pustolovine Eugena Savojskog, do nedavnih mostarskih trauma, ovdje predstavljenih u poetskoj slici, ne bez aktualnih aluzija, munara srušenih Allahovom voljom i slomljenih grana u bašti.

Na ovaj način, Mile je Stojić, uz izuzetno subjektivnu liriku sjećanja, stvorio i jedan broj pjesama u kojima se oživljava povijesno vrijeme sa topografijom svetih mjesta (Podmilačje, Prusac), grobova, ruina i traumatičnih mjesta (Banja Luka, Jajce, Mostar, Sarajevo, Srebrenica), čime se, uz subjektivnost, naglašava i sugestivnost i fragmentarnost sjećanja .

Zadnjom zbirkom pjesama “Među zavađenim narodima” (VBZ, Sarajevo, 2009), M. Stojić mijenja stilistiku teksta, a sa njom uvodi i nove kvalitete u kulturi sjećanja, što se ponajprije odnosi na uvođenje ironijsko-sarkastičnog tona kao izraza estetske distance i odbacivanja autorskih poetika “pjesnika na glasu”. Sagledane iz perspektive njegovih dosadašnjih, poglavito prijeratnih, knjiga njegova poezija pokazuje jednu opću promjenu, jednu izrazitu tendenciju ka odbacivanju i odustajanju od vlastite poetske prakse, što se najočitije manifestira na razini diskursa, a potom i na razini forme, kompozicije i stila pjesme.

Naime, njegovu je raniju poetiku obilježavala formalno-stilska strogost, jasnoća i preglednost kompozicije te semantika proizašla iz slova i duha pjesme. Ove najnovije pjesme, okupljene oko nekoliko dominantnih tema, imaju razudenu formu (nerimovani stih sa nepravilnim ritmom), složeniju, čak labaviju i nekoherentniju kompoziciju, a semantika i referencijalnost poetskog iskaza su naglašeniji i transparentniji nego je to bio slučaj do sada. Pjesnik kao da se želi osloboditi vlastite subjektivne zatvorenosti iza rešetaka poetski funkcionalnog jezika pjesme, omogućiti joj da izađe iz nje u svijet i tako uspostavi direktnu i neposrednu komunikaciju sa iskustvom povijesnog, ali i referentnog čitaoca.

Sa stajališta lirskog subjekta, Stojićeva poezija se može suštinski označiti kao antidiskurs, jer je lirski subjekt u njegovoj najnovijoj poeziji određen multipliciranjem simultanih konteksta lirskog diskursa u nedogled, što znači da autor u mnogim pjesmama neku pojavu, stanje, događaj ili predmete dovodi u vezu iako pripadaju različitim vremenskim i prostornim dimenzijama – od mezopotamsko-grčke, judeo-kršćanske ili orijentalne do suvremene stvarnosti i aktualnog povijesnog trenutka. S ovim u vezi je u njegovoj poeziji uočljiva hermeneutička vrijednost razlikovanja između izričite i neizričite subjektivnosti, pa su veoma rijetke pjesme sa intenzivnim samoopažanjem i posebnom samosviješću lirskog subjekta.

U opća opažanja o poeziji Mile Stojića zacijelo spada i opažanje o metaforičkom siromaštvu njegovih pjesama, to jest opažanje o metonimizaciji poetskog govora i česte upotrebe *pars pro toto* figure gdje se, na primjer, rijeke Bosna i Miljacka ili grad Sarajevo koriste kao metonimije za cijelu Bosnu, a Bosna kao metonimija za planetu zahvaćenom požarom mržnje i ogrezloj u tami bezumlja.

Osim toga, pjesme kao što su "Među zavađenim narodima", "Svi moji prijatelji", "Ekspoziti u muzeju književnosti", "Brdanski Nietzsche", "Persiflaža", "Varijacije na Šimića I", "Nebeski pansion", "Nitko", "Na Šantićevim večerima poezije", "Molitva", "Umrijeti u Sarajevu" i brojne druge, tematiziraju sudbinu čovjeka kao potucanja čovjeka po zemaljskim paklovima, tematiziraju pjesničku riječ kao slaganja zagonetke na zagonetku (analogija na Andrićevu poetiku varke), zatim parodiraju, ako ne i destruiraju, ideju poezije kao govora klik-taviranih stihova i urnebesne fantazije, ali ujedno re-aktualiziraju odisejevsko žrtvovanje za ljepotu poezije i njene muzike, makar zbog toga morao na dno morske pučine.

Njegov je lirski subjekt lišen osobnosti u smislu romantičkog samoisticanja, on je opremljen znanjem i kao da malo naginje na filozofsku stranu, jer neke od njegovih *misli* i ne mogu se drukčije odrediti do kao spoznajno bremenite. Takva je njegova spoznaja o svijetu kao ruini i o životu iz kojeg iskače *pantera praznine*, dok je u isto vrijeme ta spoznaja pjesničko-filozofski utemeljena u odbacivanju metafizike vječnosti i praznovanju i svetkovini vječnih trenutaka, on diže glas protiv institucionalnog Boga, a pledira za evandeosku riječ osjetljivu na patnje i užase doba. Takvom je poezijom, u smislu poetske memorijalistike, Mile Stojić na tragu celanovske poetske fuge, a ne glasnogovornik mističnih preobražaja u vjeru a la Šimić.

Koliko i na koji način Stojićeva poezija komunicira sa suvremenom kulturnom situacijom najbolje se može iščitati iz pjesme "Ekspoziti iz muzeja književnosti", u kojoj on tradicionalno ili klasično poetsko pismo smješta u muzej književnosti i svodi ga na muzeološki eksponat kao element heterotopnog znaka kulture, što posredno sugerira ideju o zastarjelosti, istrošenosti i prevaziđenosti ovakvog načina pisanja, "onog što odiše formalinom i raspadanjem", te okretanje suvremenom iskustvu pisanja u novim medijima i izmijenjenim uvjetima postojanja.

Ova pjesma na mnogostruk način ukazuje i potvrđuje pjesnikovu poetiku razmeđa, kojom on odstupa od etablirane bosanskohercegovačke pjesničke tradicije i ostvaruje beskompromisnu modernističku estetiku destrukcije – on se formalnostilski i estetsko-ideološki distancira od milozvučnih stihova jednog Alekse Šantića, katolički obilježenog svijeta ideja Nikole Šopa i A . B . Šimića te kulta ljepote i hladnog intelektualizma Jovana Dučića. Na tragu Stojićeve poetološke reforme je i njegov konsekventni zaokret od rime i metra kao bitnih sastavnih dijelova tradicionalnih pjesničkih formi, razgradnja semantičkih i sintaktičkih smisaonih relacija i umetanje u pjesmu modernih, "nepoetskih" stvarnih stanja i fraza iz svakodnevnog govora, čime potpuno obnavlja lirski žanr.

Izrazitije nego drugi pjesnici iz tradicionalnog i modernističkog korpusa, Stojić iskazuje sumnju u jezičnu sposobnost odražavanja stvarnosti, čime problematizira karakter jezika u njegovoj funkciji sredstva komunikacije i spoznaje, a uspostavlja strategiju samoobrane lirskog subjekta, koji, poput Mallarmeova, što ga Stojić posredno čita preko Georga Trakla, uspijeva samo u semantičkoj negativnosti kao isključenosti stvarnog svijeta u jezičnom obliku.

Paradigmatična u ovom smislu je pjesma “ Groblje u Dragićini” sa intertekstualnom aluzijom na metaforu cvijeta u Rilkeovoj i Blakeovoj poeziji, sa negiranjem semantike stvarne ruže te bijegom lirskog subjekta od buke i bijesa svijeta što ga okružuje: pozivanjem na cvijet poezije pjesnik stilizira stvarnost groba kao totalnu poetsku metaforu, koja izmiče iskazivanju u jezičnim stereotipima, to još može biti samo izmišljeni, imaginarni cvijet, koji se ne može naći ni u kakvoj kitici cvijeća, nego jedino u jezično-idealnom pjesničkom vrtu kroz koji vodi put do njegova groba u Dragićini.

Kao naročit vid poezije kao medija kulturalnog pamćenja u Stojićevoj poetskoj praksi pojavljuje se identifikacija sa pjesnicima iz ranijih književnih epoha i otvaranje, preko obilježenih unutarfiktionalnih mjesta, interkulturalne perspektive, što se ispoljilo u neobično komponiranoj pjesmi “Suleika”, jer se ovdje srazuju pamćenje i palimpsest, unutrašnja rima kao tijelo pjesme i ništavilo i prah kao metafora transcencencije. Slično Goetheu, koji se u svom diferenciranom univerzalizmu “u tisućama formi” otvara prema stranom i drukčijem, i pjesnik se u ovoj pjesmi na mnogovrsne načine otvara prema kreaciji, uzdižući u jednoj i istoj poetskoj gesti umjetničku auru i ništavilo postojanja.

Zbirka pjesama “Među zavađenim narodima” sjećanje iskazuje kao protusnagu praznini samootuđenja, kao iskustvo i krizu lirskog subjekta što sebe želi vidjeti izbrisano u “kalvariji mnoštva”, čime se ovo iskustvo totalizira kao sveprisutno, oslanjajući se na pamćenje kao produktivnu snagu, sjećanje u ovoj poeziji na sintetičan način evocira fragmente života i kulturalne artefakte te se manifestira kao produktivna moć. Pored toga, u njegovoj se poeziji pamćenje palimpsestizira, ono je palimpsest svega opažanog u sintetičkoj formi, zbog čega, iz neraskidivosti sjećanja, proizlazi neporecivo jedinstvo iskustva o sebi i drugom. Premda u ovoj zbirci ima manji broj pjesama nego u prethodnim sa auratičnom formom sjećanja, figura “korespondencije” se može shvatiti kao “činjenica pamćenja”, pa se stvari u denaturiranom obliku, koje su izgubile auru, sjećanjem nadoknađuju, bilo kao metafore stvari (stvarni cvijet poetskim), bilo kao njihove anomalije (plastične ruže).

Poetika sjećanja u Stojićevoj poeziji je koncipirana u horizontu subjektivnog sjećanja i predmetom je melankolične refleksije, ali, isto tako, postoji ne mali broj pjesama u kojima poetska memorijalistika funkcionalizira poeziju sa poslanjem,

da očuva ono što je bitno i važno u prošlosti te tako podupre i osnaži kulturalno pamćenje (oživljavanje motiva i likova iz mezopotamske, egipatske, antičke, biblijske, orijentalne kulturne tradicije – metafora o vremenu kao vrtoglavičici). Paralelno s ovim kulturološkim bremenom oko “vrata riječi”, poezija ovog pjesnika, jezik se ove poezije etički osvještuje, da ne kažemo “ideologizira”, jer se jezik preobražava u kvazi-etičkog subjekta. Razloge ove preobrazbe treba tražiti u katastrofama i povijesnim kataklizmama, na koje Stojić, poput tolikih pjesnika evropskog modernizma (poezija generacija poslije prvog i drugog svjetskog rata, Rilke, Eliot, Celan), reagira sa sviješću o potrebi i nužnosti da jezik govori sam iz sebe, a rječitu indiciju za preobražaj samog jezika u subjekt nalazimo u njegovim brojnim antropomorfizacijama.

Kako vidimo, ovaj sugestivni topos o jeziku koji postaje biće, jezik što djeluje i pati kao etički subjekt, gdje se riječi, poput gramatičkog subjekta, pojavljuju kao nosioci jezične radnje, kao personifikacije jezičnog, dio je kulture pamćenja književnosti s njenom vjerom u riječ, u jezičnu magiju (Mallarmé, Rilke, Celan), kojom se poezija spašava u jeziku i kroz jezik. Na ovaj način poetsko Stojićevo pismo, da li svjesno samoironijski ili ne, teško je prosuditi, samo sebe smješta u muzej književnosti i postaje dio negativne refleksije i ambivalentne usmjerenosti. Jer, poezija spašena u jeziku i kroz jezik, da parafraziramo pjesnika iz njegove pjesme o varijacijama na Šimića, ima status izgubljenog Boga, kojeg možemo ponovno pronaći samo još u sjećanjima. Sa stajališta beckettovske radikalizacije jezika, ovog tipa poezije jedva da se možemo i sjećati, jer, “tako se malo može reći o onom o čemu svi govore isto” (: “there is so little one can say, one says it all”).

Strukturirana kao unutarnji dijalog lirskog subjekta sa samim sobom, ali i promjenom jezičnog duktusa na persuasivno-političku i etičku dimenziju, poezija Mile Stojića pokazuje dvostruku usmjerenost – na jednoj strani reflektira usamljenost lirskog subjekta i njegovu sumnju u vlastiti identitet, pa se pisanje pojavljuje kao izraz individualne subjektivnosti, dok, s druge strane, njegovo jezičkokritičko mišljenje prelazi u kritiku kaosa u povijesnoj zbilji i ljudskoj psihi, te se pisanje manifestira kao forma dijaloškog stila.

BOSANSKOHERCEGOVAČKE KULTURE PAMĆENJA

ETIKA IDENTITETA KAO ALTERITETA

Književno djelo Dževada Karahasana u znaku dvostruke kulture pamćenja - rani romani "Istočni Diwan" i "Šahrijarov prsten" promoviraju intertekstualnost kao kulturalno pamćenje, dok roman "Noćno vijeće" inscenira traumatu povijesnog nasilja te tako sugerira određeni model sjećanja.

Za Dževada Karahasana primjereno je ustvrditi da je više evropski nego bosanskohercegovački pisac, jer sve upućuje na to da svojim djelom, ali i ukupnim duhovno-umjetničkim djelovanjem, stoji po strani od osnovnih tokova književnog razvoja u nas. Razloge za takvu njegovu duhovno-estetsku poziciju nalazimo u specifičnoj kulturi njegova književnog pisma, takvoj kulturi pisanja, koja sebe pronalazi i ostvaruje se u kulturi kao totalitetu tekstova, bilo književnih i naučno-esejističkih, bilo filozofskih ili semiotičkih. Već takvom svojom pozicijom – pozicijom uklona od dominantnih književno-nacionalnih matrica, Karahasanovo dramsko, prozno, teorijsko-esejističko djelo na drukčiji način postavlja i propituje duhovne identitete od već konvencionalno poznatih.

Mada je napisao niz značajnih, a sa "Istočnim diwanom", "Šahrijarovim prstenom" i "Noćnim vijećem" i velikih romana, Karahasan nije uspio prokrciti put do šire recepcije svog djela, niti je ovdašnja književno-historijska, kritička i kulturnoznanstvena misao dublje, pronicljivije i obuhvatnije prodirala do složenih slojeva njegove umjetnosti riječi. Izuzmu li se dva-tri teksta koja se bave i određuju književno-estetski i žanrovski identitet njegovih književnih tekstova sve drugo se, uglavnom, svodi na prigodno oglašavanje o pozorišnim uprizorenjima njegovih drama.

Suočeni s ovakvom duhovnom situacijom vezanom za Karahasanov ukupni književno-umjetnički i kritičko-teorijski angažman, i s uvjerenjem da se radi o značajnom književnom stvaraocu, onda brojna pitanja počinju da izbijaju sama od sebe. Prvo i osnovno pitanje tiče se književnopovijesne situiranosti njegova književnog djela, pitanje njegove pripadnosti korpusu tekstova ili književnom nizu. Sagledan u ovoj perspektivi, u kontekstu osnovnih književnopovijesnih pitanja, Karahasanov književni diskurs izrazitije od drugih pisaca iz korpusa bosanskobošnjčkih književnih stvaralaca (H. Kikića, Selimo-

vića, Dizdara, S. Kulenovića, Sušića, Ibrišimovića, Sidrana, Horozovića, Latića, etc.), ali i pisaca iz bosanskohercegovačkog književnog polja (Andrić, Ćopić, T. Kulenović, Trifković, Radanović, Lukić, Vuletić, Lovrenović, Stojić, Jergović, etc.), “uni-verzalizira” bosanskobošnjački te bosanskohercegovački književni diskurs, jer u svoj problemski okvir i u formalnu, iskaznu strukturu unosi elemente koje ova književnost nije imala niti posjedovala u svom duhovnom inventaru.

Slijedom ove logike razmišljanja, zaključak se nameće sam od sebe – naime zaključak da Karahasanova književna umjetnost, posebno romani “Istočni diwan”, “Šahrijarov prsten” i “Noćno vijeće”, predstavlja jednu od najviših faza u emancipaciji bosanskobošnjačke umjetnosti riječi. Dakako, ovim se ne želi sugerirati da su to najznačajnije i umjetnički najvrjednije knjige napisane na bosanskome jeziku, nego samo da predstavljaju najznačajnije domete u specifičnoj kulturi pisanja na ovome prostoru.

Povodom gotovo svih Karahasanovih djela – dramskih, romanesknih, prozno-pripovjednih i esejističko-teorijskih – s nešto izrazitijim akcentom u romanima, vezuju se pojmovi i kategorije te književnopovijesne sintagme koje njegovo djelo indiciraju kao kasnomodernističko ili postmoderno (spoznajni ili agnostički subjekt, vraćanje priči kao ishodištu narativnog teksta, postupci hibridizacije i intertekstualnosti te insistiranje na topološkoj figuri granice), čime se ono pridružuje, kao po nekom automatizmu, zajednici djela Borgesa, Eca, Rushdieja, Tourniera, Ransmayera, Sebalda, DeLila, etc.

Ali, s druge strane Karahasan pokazuje naročitu sklonost ka oblikovanju romana kao kulturalnog teksta koji se bazira na određenoj kulturnoj slici svijeta, i to kulturnoj slici svijeta bitno različitoj od kulturne slike svijeta jednog Ive Andrića. U ovoj ravni njegov književni tekst operira sa specifičnom paradoksimom, jer u svojim bitnim segmentima njegov književni tekst funkcionira unutar *reprizne paradigme* kao i tekstovi Andrića, Selimovića, Ibrišimovića (repriza povijesne sekvence i njena fikcionalizacija), ali za razliku od ovih književnih diskursa, Karahasanov je kulturološki angažiran i sa izrazito uočljivim distinktivnim semantičkim poljem. To se osobito jasno pokazuje u romanu “Noćno vijeće”, gdje on kronotopu istočna Bosna, za razliku od Andrića, dodjeljuje novu funkciju uvođenjem interkulturalne figure prevodioca, koji granicu između prostora, naroda, kultura i jezika prevodi u prostor susreta i

prijelaza, a ne razdvajanja (oslobodioci iz Andrićeva romana "Na Drini ćuprija" su nosioci konflikata i katastrofa te uzročnici liminalnih formi egzistencije kod Krahasana).

U svoja tri velika romana Dževad Karahasan inauguriira književnost kao "mnemonic art par excellence", a predodžbu o tekstu kao prostoru pamćenja on temelji na teoriji i praksi intertekstualnosti, s tim da u romanu "Noćno vijeće" značenje prostora za sjećanje doprinosi njegovoj specifičnoj modernoj signaturi, dok u dva druga romana, "Istočni diwan" i "Šahrijarov prsten", književnost se pojavljuje kao prostor sjećanja i kao literarno insceniranje mjesta pamćenja.

Kad je riječ o romanu "Istočni diwan" intertekstualnost se u podtekstu manifestira kao ironijska kriptičnost, jer svjesno briše prvi član Goetheove polusložene sintagme, dakle briše pridjev ili epitheton zapadni, ali ga prisvaja kao duhovno polazište u interpretaciji istočne (orijentalne, a, posredno, i bosanskobošnjačke) kulture mišljenja i pisanja. Kod ovog pisca posrijedi je načelo totalne, apsolutne intertekstualnosti, prema kojoj književni umjetnik književnost poima kao pamćenje kulture (: "The memory of the text is formed by the intertextuality of its references"), a svojim književnim pismom on participira u tekstovima kulture ne tretirajući ih kao dijakroni niz tekstova, nego kao otvoreni prostor, kao univerzum tekstova.

Međutim, budući da je intertekstualnost postupak čvrsto ukorijenjen u epohi, svaki pisac na različite načine ugrađuje, shodno njegovoj vlastitoj poetici, aluzije, silepse, connective, citate, autocitate, citate citata... u svoje književne tekstove. Kod Karahasana, barem kad je riječ o "Istočnom diwanu", aluzije su kulturološke, citati ili citati citata su uklopljeni u kompoziciju romana i u njegov narativni stil, pa romaneskna radnja, dakle njen kontakt sa istočnom kulturom, ostvaren je *pisanjem kao sjećanjem* (Al-Tauhidi piše o Al-Mukafi, koji piše o Gazvanu), odnosno književno je realiziran šemom *pisanje – tekst – pamćenje – dijalog*.

Koliko se Karahasan razlikuje od spomenutih autora, najbolje pokazuje njegova pripovjedačka strategija da se ne razotkrije, da sve radi "svilenim rukavicama" te tako prikrije trag, što znači da on u romanu "Istočni diwan" pomno pazi i strogo izbjegava svaku aluziju na strani tekst, čime ušutkava intertekstualni glosolij i intertekstualni subtekst raspršuje do neprepoznatljivosti. Takva pripovjedačka strategija nužno vodi ka ublažavanju, možda, čak, i potiranju antecendentne kulture

kog teksta i modela, kada model, takoreći, postaje jedno sa slikom i nestaje u njoj, gubeći pri tom svoj identitet modela. To se u "Istočnom diwanu" dešava u sceni sa slikom koju je Gazvan našao, i na kojoj je nestala djevojčica svoj stvarni identitet, posredstvom umjetničke čarolije, prenijela na sliku. Ovaj primjer, kao toliki drugi, upućuje na misao o raspršenosti, nepostojanju kulturnih identiteta, što je još evidentnije iskazano u piščevu izbjegavanju da uspostavi primarnu, atomsku ili nuklearnu priču, a znamo da je na takvoj priči zasnovan književno-kulturni identitet. Ne stvorivši prepoznatljivu priču u estetsko-umjetničkom i kulturološkom smislu, Karahasan na drugoj strani uspostavlja diskurs o priči, koji onda funkcionira kao član jednog šireg i obuhvatnijeg ansambla priča, gdje priče proističu jedna iz druge, dopunjuju se i dalje razvijaju (prema kulturalnom obrascu), čime se umjetnost pripovijedana očituje kao radost ponavljanja bezbrojnih i veoma raznorodnih postupaka iz raznih i među se udaljenih književnih i kulturnih epoha.

Za razliku od prethodna dva romana, u romanu "Noćno vijeće" (*Dobra knjiga*, Sarajevo, 2007), sjećanje je duboko ukorijenjeno u ličnost glavnog junaka Simona Mihailovića, slike, situacije i ljudi iz njegova zavičaja i rodne Foče su mirovali u zaboravu neko vrijeme, povremeno su oživljavani, a onda postali njegovom opsesijom, koja je remetila njegov skladni život sa ženom Barbarom u Berlinu, te konačno uzrokovala i potakla njegovu odluku da se vrati u rodni grad, što je on i učinio otputovavši vlastitim autom 26. 8. 1991. godine, u samo predvečerje duboke krize i katastrofe neslućenih razmjera što se nadvila nad Bosnom. Odluka da se vrati u rodni grad na sastavu dviju rijeka donesena je "po nalogu" sjećanja, jer nakon što ih je napustio njihov sin Sascha, njega su počele salijetati slike iz djetinjstva, sjećanja su izbijala bez pravog povoda, a "sjećanje na liniju po sredini dlana" vratilo ga je u djetinjstvo školarca sedmog razreda, pa sjećanje tijela ili udarac dlana o dovratnik rodne kuće postaje tajnim znakom, kojim ga je kuća obilježila. Dodir tijela njegove supruge Barbare potaknuo je kovitlac osjećaja i sa njima u njegovo sjećanje ispliva "vreli dan fočanskog ljeta" i rijeka Čehotina, koju je njegovo tijelo doživjelo i upamtilo.

Treba reći da autor u kompoziciju svog romana instalira heterodijegetsku pripovjednu instancu, koja tokom romana aranžira najzanimljivije i dramski najupečatljivije sekvence

iz biografije Simona Mihailovića, ljekara sa stanom u Berlinu, oženjenog Njemicom Barbarom, s kojom ima sina Saschu. On ga koncipira kao subjekta izmaknutog od svijeta, bez pravog kontakta sa svijetom i s osjećanjem da ne pripada tom svijetu, što je, možda, i razlog da se za sve godine svog odsustva on prisjećao svog grada, te tako preko sjećanja na grad i djetinjstvo provedeno u njemu uspostavio kontakt sa svijetom. Međutim, tokom odvijanja radnje romana, koja je gotovo dramski skoncentrirana na kratak vremenski period od nekoliko mjeseci, otkrivamo da će on doživjeti suštinski prekid kontakta sa svojim gradom za kojim je u sjećanju toliko žudio!

Izbor heterodijegetske narativne instance pokazao se opravdanim i višestruko funkcionalnim, jer se u punoj mjeri ispoljio piščev smisao za diskurzivnom konceptualizacijom, koja je rezultirala spoznajom o otvorenoj strukturi romana te različitim mogućnostima njenog iščitavanja. Taj diskurzivni konceptualizam romana "Noćno vijeće" razlogom je njegove žanrovske polivalentnosti, tako da ga s puno opravdanja možemo svrstati u roman sjećanja, *fiction of space*, historijski roman, interkulturalni roman, transcendentno-spiritalni roman (sekvencionalizira iskustvo *out-of-body*), *fiction of migrations*, etc., a tu žanrovsku polivalentnost kao da iznutra generira sukob historijskog fokusa i sinegdohe, pri čemu se historijski fokus povlači i nestaje u razgranatoj mreži tropičkih integracija i disocijacija.

Mada u svom romanu "Noćno vijeće" Dževad Karahasan fiktivni život junaka Simona Mihailovića sinegdohski (*pars pro toto*) povezuje sa bosansko-srpskom historijom oko 1991. godine, retrospektivno obuhvata širi povijesni raspon, ovaj model u romanu stiže uopćeniju funkciju kroz fabulu konstituiranu u kronotopu "putovanja i povratka", čime on postaje sintetičkim pripovjednim modelom prepoznatljivim u brojnim suvremenim, ali i tradicionalnim historijskim romanima. U ovoj ravni modelativne srodnosti, on se svrstava u niz romana iz bosanskohercegovačkog književnog polja: Ivo Andrić u svojim romanima sinegdohski povezuje, preko fiktivnih života svojih junaka, srpsko-osmansku i osmansko-austrougarsku historiju, Meša Selimović bosansko-osmansku i rusku, te rubno austrougarsku historiju, Nedžad Ibrišimović bosansko-osmansku, te bosansko-austrougarsku historiju, a Derviš Sušić sinegdohski povezuje bosansko-osmansku, bosansko-austrougarsku te bosansko-jugoslavensku historiju.

Međutim, dok kod većine navedenih pisaca roman kronotopski slijedi model “susreta i prekida susreta”, kod Karahasana dolazi do intenziviranja i devijacije temeljnih povijesnih tropa, naročito tropa sinegdoha, kada se sve forme integracije fabule putem “događaja” (“emplotment”), prefunkcionaliziraju u negacije, čime sinegdoha postaje katahrezom kao negativnom metaforom: Simon, naime, bježi iz povijesti, jer ne želi da “padne u svoju prošlost”, znajući što se sve moglo začeti, “u nekoj od bezbrojnih prošlosti što se motaju ovuda”, i njegov se bijeg, retoričko-argumentativno, predočava u negativnoj sinegdohi *pars contra totum*, kao otpor ideji, mitu, ideologiji, paradigmi, shvaćanju povijesti, konceptu, codu, topici srpskog genocidnog projekta, koji on ne prihvata i s kojim ne želi da se poistovjeti iz moralno-etičkih i kulturno-humanih razloga, jer ostaje privržen ideji života i postojanja kakvog pamti, kakvo je bilo, “i u ono vrijeme”. Budući da su svi pripadali jednom, nehijerarhijskom kolektivitetu, Simon najprije ne razumije prve znakove razaranja te nekadašnje zajednice kolektiviteta, a onda otvoreno odbija prihvatiti promjenu u pravcu njenog destruiranja, te se na koncu, u gesti *imitatio Christi*, žrtvuje za spas tog kolektiviteta. To žrtvovanje, istina, prekoračuje i teološku i kulturološku normu, ali ujedno svjedoči o autorovoj gnostičkoj ideji, po kojoj se njegov čin žrtve funkcionalizira u oslobođenje pojedinačne duše od njenih materijalnih sputanosti, i tek onda spašavanje od katastrofa što se najavljuju.

Dvije forme pamćenja posebno su markirane u ovom romanu tijelo: (žena) kao figura pamćenja (Zuhra), te kuća kao figura pamćenja (njegova vlastita kuća). Obje ove forme pamćenja nastupaju u funkciji mita i legende, a ne kao osvjedočene povijesne figure. Karahasan preko svog heterodijegetskog pripovjedača čitaocu daje do znanja da on ima povijesnu predodžbu i historijsko znanje o genocidu što se u kontinuitetu, kroz nekoliko generacija, dogodio upravo na ovom prostoru, markirajući pri tom i mjesta s kojih su dolazili talasi zločina i ubistava – Užice, Bijelo Polje, etc. Autor čak koristi i povijesne datume, 1882., 1918., 1942., 1991. godina, ali pošto ima bezbroj tumačenja ovih povijesnih činjenica i datuma, autor se okreće oralnoj historiji i usmenoj predaji, te preko mitoloških znakova i legendarnih priča, koji “imaju malo veze sa satom i kalendarom”, upečatljivije govori o svijetu koji se pokvario, o svijetu u kojem se umnožavaju loši znakovi a ljude bjesomučno progone nemiri i crne slutnje.

I za jednu i za drugu formu pamćenja Simona vežu duboka i trajna osjećanja – u Zuhru je bio zaljubljen kao srednjoškolar, dok je u kući koju je kupio njegov otac doživio blistave trenutke svog mladičkog odrastanja. Ali, iza Zuhrine figure odvija se istinska tragedija njene porodice generacijama daleko unatrag, njeno izmasakrirano tijelo samo je uzaludna metonimijska opomena, dok kuća Simonova predstavlja pravi antički hram u kojem duše ubijenih ne daju mira njenim živim stanovnicima. U noćnom vijećanju s njima pokazuje se i izražava svekolika užasnutost doba, koju bolje niti umjetnički snažnije ne bi mogla iskazati nijedna dokumentaristika, pogotovu ne književnost s teжом i ideološkom propagandistikom.

Karahasanov roman “Noćno vijeće” obilježava kulturalna slika svijeta čiji je ukupni naratološki kostur izgrađen na modelu granice u kojem su temeljne, topološki opisivne prostorne relacije identične, a po ovim svojim karakteristikama on se približava epu te se tako smješta u niz djela od antike do suvremene transcendentno – spiritualne proze. Naime, granica prostora njegova romanesknog teksta dvojako je obilježena, (1) kao topološka granica, koja bosanski prostor dijeli od susjednih prostora, i (2) ontološka granica, koja svojim binarnim opozicijama konstituira distinktivno semantičko polje. Prvi tip topološkog prostora je “semiosferičan”, jer Foču kao mjesto na granici metaforizira kao membranu, kao vrata za upade ekspanzionista iz Bijelog Polja, Užica, stare Hercegovine (metonimijska je to aluzija na ekspanziju Rimskog imperijuma), ali i metafora za uticaj institucionalne moći srpskog Rima. Međutim, koliko god na prvi pogled izgledalo da autor *granicu*, kao metajezik u opisu kulture, nastoji opteretiti povijesnim tragedijama i katastrofama, on se, ipak, opredjeljuje za kulturu koja pamti i u sjećanju čuva vrijeme tih povijesnih kataklizmi, ali nipošto nije za stvaranje nepremostivih utvrda između kultura. Landeka, Kordo, profesor sa Sarajevskog univerziteta i drugi predstavljeni su kao pojedinci, koji su iskočili iz samih sebe i koji vjeruju da je došlo vrijeme u kojem se sve temeljito promijenilo i nikad neće biti kao što je bilo, dok Simona Mihailovića autor konceptualizira i vrednuje kao aktivnu figuru interkulturalne instance prevođenja, čime se granica funkcionalizira u prostor susreta i prijelaza, susret s drugim (Salihom, Zuhrom, Sadikom, Enverom, Ibrahimom) i prijelaz u njihov kulturni ambijent te saživljenost s njim.

Kad je riječ o prekoračenju unutrašnjih granica teksta, Karahasanov roman kulturološki pamti tradiciju epa od Homera, Vergilija i Dantea, gdje su suprotstavljeni jedno drugom sfera živih ("gore") od onih mrtvih – podzemni svijet, had, kršćanski inferno (kod Karahasana Simonov prelazak među duše ubijenih fočanskih muslimana) – a u svako od ovih semantičkih polja svrstava se figura ili grupa figura, koji se identificiraju s ovom partikularnom prostornom domenom.

Ukazujući na prostornu strukturu i njenu ulogu kao medija pamćenja, želimo ujedno istaći da ona postaje modelom prostora cijelog svijeta, odnosno želimo istaći autorovu intenciju da unutrašnju sintagmatiku svog romanesknog teksta predstavi kao jezik prostornog modeliranja, iz čega čitalac može zaključiti kako autor u romanu "Noćno vijeće" prostornim relacijama dodjeljuje funkciju temeljnog sredstva u tumačenju stvarnosti: rečeno jezikom Jurija Lotmana, prostorne su relacije materijal za izgradnju kulturnih modela, historijski i nacionalno – jezički model prostora postaju organizacionim principom za izgradnju, "slike svijeta – cjelovitog ideološkog modela, koji je osoben zadati tip kulture".

Da bi ovo ostvario što je zamislio na apstraktnoj razini, na razini koncepta romana kao kulturalnog teksta, autor je u prikazu događaja koristio jezičnu tehniku prikazivanja prostora poznatu kao "kulise riječi", odnosno "word-scenery" i "govorni prostor" (scene u kući, kafani, podrumu, kod Landeke u kancelariji, u brijačnici, na otvorenom prostoru sa Kordom, etc.), kao i izvanjezične u formi optički konkretiziranih slika (rekviziti u kupatilu – ogledalo). Osim toga, prikaz prostora u romanu fungira ne u svojoj relaciji prema izvantekstualnim prostorima, nego kao samosvojna fikcionalna organizaciona struktura, te zbog toga autor u roman uvodi ne naivnu koncepciju mimeze za opis i interpretaciju odnosa između realnosti i strukture romanesknog teksta, nego koncept *analogous configuration*, po kojem se cjelovit i potpun uvid u reprezentaciju i konfiguraciju historijskog prostora u romanu dobiva spoznajom o njihovu rasporedu i mjestu u cjelovitom tekstu romana. Prema ovome modelu, prostor u Karahasanovu romanu je i konkretno-historijski, simboličan i transcendentan, što romanu daje dimenziju, koja nadilazi puki odraz prošle stvarnosti, povijesti ili realnih poprišta zbivanja, on je ujedno kantovski transcendentan, ali i bahtinovski kao forma realne stvarnosti, zbog čega se Simonovo putovanje u prostor odvija

pod dvostrukim znakom – shodno rasprostranjenom toposu postaje putovanje u vrijeme (kronotop istočna Bosna), ali i imaginativno putovanje kroz prostore teksta kulture (kronotop epa).

Roman Dževada Karahasana “Noćno vijeće” izrazitije od njegovih ostalih romana, modelira književni lik u skladu sa autorskom etikom odgovornosti, koja u bitnome korespondira s etikom sopstva kao drugog Emanuela Levinasa, gdje se protagonist romana Simon Mihailović konceptualizira kao reprezentant određene etičke ideje: on se ne pita – ko sam ja?, nego se pita – ko sam ja u odnosu prema drugom, te ko su drugi u odnosu prema meni? Deplasirano je pitati o njegovu identitetu po porijeklu ili po nacionalnosti, već njegov identitet je uvijek stvar relacije, odnosa te stoga implicira alteritet. Dijasporni subjekt oženjen Berlinčankom Barbarom, samozatajno ushićen Zuhrinom ljepotom, hibridizira i transkulturalno inficira sredinu u koju se vraća te kao oličenje etike žrtve simbolički i transcendentno postaje modelom junaka za svijet izvan granica dobra i zla.

Sistematski reorganiziravši fiktionalni prostor bosansko-bošnjačke, ali i književnog i kulturalnog polja bosanskohercegovačke književnosti, Dževad Karahasan je uspostavio vlastitu paradigmu književnog pisanja, koja etički i filozofski promišlja književno-umjetničko stvaranje i svoje književno pismo uzdiže do razine univerzalnog estetskog znaka. Toj univerzalizaciji estetskog znaka bez sumnje pridonosi memorijalna naracija s autorskim pečatom, u kojoj je sadašnjost uvijek prožeta prošlim, a nije izvedena u gesti osvrta i vrednovanja prošlosti. Zahvaljujući takvom memorijalnome naremu, Simon je izložen nesvakidašnjemu iskustvu da “zamrzava” vremensko razdoblje od dvadeset i pet godina, koliko traje njegovo odsustvovanje iz grada, i ljudima s kojima dolazi u susret i stvari, koje iznova vidi, govori tonom i emocijama iz onog vremena, on, dakle, nije došao u vlastiti grad od tog povijesnog časa, nego je ušao u vlastito sjećanje na život u gradu od prije dvadeset i pet godina, što kod njegovih sugovornika te kod njega samog proizvodi čudno stanje disocijacije – “formalinsko sjećanje” sačuvalo je izvornu emociju, ali nije moglo prikriti glas, riječ i lice čovjeka na pragu starosti.

Budući da je sjećanje stup, podloga identiteta, Karahasan preko svog protagoniste konstruira neku vrstu “izglobljenog identiteta”, identiteta koji se može ostvari samo u harmonič-

nom suglasju kulturalno različitog, što on imaginizira kao poetiku žalosnog glasa i melankoličnog pisma, kao filozofiju iskustva egzistencijalnog intenziteta, što se ispoljila u *fiction of memory* kao proces (re-)konstrukcije prošlosti, koja tu prošlost može da posreduju u izobličanim ili krivotvorenim slikama, pa u tom kontekstu Karahasanovu romanesknu fikciju proizvodi sjećanje. Tu fikciju, filozofski poentirano, obilježava sekularna teologija, koja, zbog toga što je Bog samog sebe prognao u egzil, svjedoči o sumraku i, možda, raspadu doba. Izbjegavajući širinu samoreferencije, a ističući dubinu metafikcije svog književnog diskursa, Karahasan ovo djelo smješta na pola puta između modernizma i postmoderne.



dr. Gašper Troha

KRIZA DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI DEVEDESETIH I NOVE MATRICE ANGAŽOVANE DRAME I POZORIŠTA U SLOVENIJI

Uvod

prevela sa slovenačkog:
Ana Ristović

Slovenačka drama i pozorište su između 1956. i 1989. činili jedan od najvažnijih delova tzv. kulturnjačke opozicije. Pozorište je, naime, zbog kolektivne prirode svoje recepcije, na prvi pogled bilo više kontrolisano, a istovremeno je nailazilo i na bolji odjek. U doba tranzicije situacija u društvu se sasvim promenila. Društvena debata se sa područja umetnosti preselila u druge javne oblasti – u politiku, medije, itd. – što je za dramsku umetnost značilo da mora da potraži nov *raison d'être*. Kao što kaže Dušan Jovanović: "Danas više ne postoji formula kako stvoriti zajedništvo: predstavu, koja bi prizvala i udružila sve gledaoce u jedno pulsirajuće telo koje se odaziva, misli i oseća kao jedan. Čini se da ne postoji nikakav politički ili moralni stav koji bi obavezivao sve, jer zajednica kao celina više ne postoji. Poslednja takva zajednica je postojalo prilikom izglasavanja plebiscita za nezavisnost, kada je čitava nacija donosila odluku o samostalnosti Slovenije. Kada smo to ostvarili, zajednica se raspala, i zato ni pozorište više ne može da obuhvati celinu zajednice. Nešto poput onoga što se dešavalo prilikom izvođenja drama *Topla greda* (*Staklenik*), *Oslobođenje Skopja*, *Karamazove*, više nije moguće." (*Razodetja* 151)

Kako je, dakle, slovenačka drama pokušavala da nađe svoj prostor pod suncem u izmenjenim društvenim okolnostima i koje sadržinske i formalne novine mogu da odgovore na njene današnje izazove?

Rešenja za to ću pokušati na pronađem putem analize nekih dela glavnih autora tog doba kao i dramskih pisaca koji su na pozorišnu scenu stupili nakon 1990. godine.

Umetnost i vlast u socijalizmu

Još pre nego se osvrnemo na odlike slovenačke drame u periodu tranzicije, moramo ukratko sagledati njenu društvenu ulogu koju je nasledila iz prethodnog sistema. Ideološka šema koja je preovlađivala u prethodnom sistemu unutar relacije između drame odnosno pozorišta i vlasti samo naizgled je dopuštala kritiku sistema, a u suštini je neutralizovala kritiku i dovodila je u podređen položaj. Slavoj Žižek je povezuje sa elementima „krekovstva”, hrišćanskog socijalizma koji je društvo video kao organizam u kojem se povezuju pojedinačne zajednice. U samoupravnom sistemu se, naime, neprestano nešto dogovara i odlučuje, a sve zajedno ostaje na partikularnoj i depolitizovanoj ravni, gde opšti okvir određuje tzv. državno-partijski monopol. To je, dakle, “specifični način kako vladajuća državno-partijska birokratija uz svo bogatstvo samoupravnih dimenzija, uz ogroman broj subjekata uključenih u procese ‘odlučivanja’, uspeva da sačuva svoj osnovni monopol, da monopolizuje za sebe stvarnu ‘univerzalno-političku’ dimenziju koja određuje okvir i usmerenje tom spletu partikularnog ‘odlučivanja’” (Žižek 56). Odnos između pozorišta i vlasti se nakon okretanja od državno-partijskog monopola karakterističnog za klasičan oblik realnog socijalizma, razvijao u okviru samoupravljanja koje je podsticalo kritiku i učešće svih članova društva, ali, samo onda kada je ta kritika bila depolitizovana – u slučaju pozorišta, kada je kritika izvođenih drama bila posredna (na primer Troha: *Gledalište in oblast (Pozorište i vlast); Podoba društvenega sistema (Slika društvenog sistema)*). Žižek zaključuje da bi elementi krekovstva (nacionalna solidarnost između društvenih klasa, nacionalistički naglašena ukorenjenost zdrave inteligencije u seljačko-narodnu bazu itd.) najverovatnije predstavljali i ideološku platformu političke opozicije u mogućoj zaoštrenoj društvenopolitičkoj situaciji (Žižek 56-57), što se i dogodilo 80-ih godina sa pojavom nacionalizma. Ti elementi su, između ostalog, odigrali svoju ulogu i u svetu pozorišta, iako više na planu sudbina pojedinih predstava (npr. Jovanovićevi *Karamazovi*) koje su mogle da se uspešno izvode u jednom delu Jugoslavije dok su u drugom bile zabranjene.

U odnosu vlast – pozorište – narod, pozorište je, naime, moglo da bira između toga da postane crna ovca – što se dogodilo kada su u pitanju izvođenja Rožančeve *Tople grede* i Mihailovićeveog teksta *Kad su cvetale tikve*, kada su ljudi iz pozorišnog

sveta bili obeleženi kao intelektualci koji žive na račun radnika i još ih i kritikuju – i toga da kreira sliku krajnje totalitarne vlasti, “nekoj drugoj, skrivenoj Gospodaru”, velikog Drugog koji je bio toliko apstraktan da je stvarna vlast od njega mogla da se distancira.

Pozorište je u većini slučajeva izabralo drugu opciju i obezbedilo vlasti apstraktno podvajanje koje je bilo moguće kritikovati bez opasnosti. Vlast je aktivno podržavala takvu situaciju (finansijki, povoljnosti za umetnike, nagrade itd.), jer je preko toga obnavljala svoju vezu sa narodom. Dramski pisci i pozorište su pristali na kompromis koji je za njih značio mogućnost delovanja, još i više, mogućnost društvene kritike, koja je uprkos svemu bila prepoznatljiva, a na kraju krajeva pozorište je povremeno izazivajući vlast – to proveravanje granica je bilo nužno kako za održavanje podvojenosti vlasti tako i za pozorišnu sliku slobode, i zato je tako reći bilo deo same ravnoteže – očuvalo svoju sliku alternativnog prostora slobode, što je uvećavalo njegovu popularnost. Kao što se seća Dušan Jovanović: “Nije bilo lako doći do ulaznica za premijeru i prva izvođenja *Skopja* i *Karamazovih*. U to vreme politička drama je bila najkomercijalnija vrsta scenske umetnosti.” (*Razodetja* 147)

Gledaoci su, dakle, bili suočeni sa situacijom koja je bila analogna borbi za seksualnost iz *Istorije seksualnosti I* Mišela Fukoa. Njihova borba za slobodu koja se odvijala preko pozorišta, istovremeno je bila i način podređivanja. Najpre im je omogućila da uzroke za svoje nezadovoljstvo lociraju u nekim spoljašnjim činiocima (Beograd, SSSR, Istočni blok, prethodni periodi u razvoju socijalizma), a onda ih je postojanje kritičke drame koja se igrala u institucionalnim pozorištima još više učvrstila u uverenju da će iz te borbe izaći kao pobednici.

Ideološki mehanizam koji stvara povezanost društva na osnovu zajedničkog spoljašnjeg neprijatelja odigrao je odlučujuću ulogu u procesu slovenačke demokratizacije krajem 80-ih, kada su pritisci saveznih vlasti ujedinili heterogenu političku scenu u Sloveniji i omogućili 1990. godine realizovanje višestranačkih izbora, na kojima je pobedila koalicija opozicionih stranki Demos. Relativno bezbolan prelaz u demokratski i tržišni sistem doneo je kulturi i kulturnjacima veliki politički kapital koji su neki uspeli da unovče neposrednim političkim učesćem, a područje kulture očuvanjem privilegovane uloge zasnivača i čuvara slovenačke nacije.

Period tranzicije

Uprkos ogromnom simboličkom kapitalu kada je u pitanju slovenačka dramska književnost, devedesetih godina i početkom 21. veka došlo je do bolne praznine, za koju se činilo da je nikako nije moguće popuniti. Ipak, ona se nije javila samo kao posledica tranzicije, već verovatno i većih promena na području umetnosti i društva.

“Nakon pada socijalizma došlo je do snažnog sadržinskog i estetskog preokreta: politička drama je iznenada postala na neki način suvišna, njenu ulogu su preuzele demokratske institucije i civilno društvo. Pozorište je tragalo za novim rešenjima. Dogodila se izuzetna fascinacija vizuelnošću, formalizmom, telesnošću, intimizmom, minimalizmom. Teorija nam je govorila da je nastupio kraj velikih priča. Usledio je snažan razmah savremenog plesa i praksi koji se nadovezuju na njega. Prevladale su varijacije fizičkog pozorišta, reč je bila kompromitovana i morala je da se skloni u pozadinu. U poslednje vreme se ispostavlja da su se te prakse iscrple i da se vraća tekst, da prodiere čak i u savremeni ples. Telu je očigledno potreban komentar koji ga dopunjuje i objašnjava. U pozorište se vraća priča, čak i politika i društvena angažovanost.” (*Razodetja* 149,50)

Nakon što je slovenačka država stekla nezavisnost, društvena situacija se promenila, jer je ulogu kulturne opozicije preuzela politička opozicija. Nedostajao je vladajući Damoklov mač koji je do tada visio nad slovenačkom dramom i dodeljivao joj disidentski status. Zanimljivo je da osim Matjaža Zupančiča, koji je počeo da piše drame početkom 90-ih, slovenačka scena u periodu tranzicije nije bila sposobna da iznedri upečatljivija nova imena. Drame su pisali afirmisani dramski pisci koji su važnu ulogu odigrali još u prethodnom periodu (Rudi Šeligo, Ivo Svetina, Dane Zajc, Drago Jančar i Dušan Jovanović).

Na nove okolnosti su odgovarali premeštajući radnju ili u ostale delove nekadašnje Jugoslavije, ili na apstraktnu ravan opšteljudskih problema. Primeri za prvu strategiju su Jovanovičeva *Balkanska trilogija* i Šeligova *Razveza ali sveta sarmatska kri (Raskid ili sveta sarmatska krv)*. Njihova društvena kritika mogla je da bez veće opasnosti bude neposredna, s obzirom da je rat na Balkanu koji se dešavao izvan Slovenije automatski značio i premeštanje u prostoru. Što dramu više čitamo kao metafo-

ru za sopstvenu situaciju, to ona postaje problematičnija, i to se najverovatnije dogodilo Šeligovom *Raskidu*. Iako je njegov osnovni cilj bio da svojom dramom prikaže apsurdnost onoga što se dešavalo na Balkanu, pozorišta su je izbegavala s obzirom da je moguće čitati je i kao radikalnu kritiku nacionalizma koji je bio osnova i za nezavisnost slovenačke države. Ostale drame, koje nisu prostorno izmeštene (npr. drame Matjaža Zupančiča i Šeligova *Kamneje bi zagorelo* (*Kamenje bi počelo da gori*)) sklanjaju se u apstraktnost. Bave se opšteljudskim pitanjima neosnovanosti egzistencije i nasiljem društva nad pojedincem. Kod Zupančiča je u pitanju razvoj drame apsurdna po zapadnoevropskom modelu koji je bio deklarativno apolitičan (npr. Esslin). *Slastni mrljič*, *Goli pianist*, *Hodnik*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Vladimir* i druge njegove drame su primeri zapadnoevropske drame apsurdna, s obzirom da iz tih tekstova nestaje društvena angažovanost. U pitanju je opšta kritika društvenih odnosa koji bi trebalo da međuljudske odnose razotkriju kao nasilne, posesivne itd, a ne ideja da je na drugim geografskim i/ili vremenskim koordinatama svet bolji.

Drama i pozorište danas

“Globalno gledano, pozorište sa ozbiljnim ambicijama gubi na značaju. Živimo u vremenu televizijskih serija, u kojima se tekst transformiše u vešto programiranu zabavu. Opšte gledano, svedoci smo neverovatnog uspona komičnih žanrova, koji su uglavnom laki, seksistički, zabavni, eskapistički. Vrh popularnosti i komercijalnog uspeha su dosegli neki proizvodi stand-up komedije, koja je u američkoj varijanti bila izuzetno društveno kritična, a njeni autori su bili sudski proganjani. Kod nas je stand up komedija sasvim neutralna, što je u skladu sa opštim negiranjem svega što je politično.” (*Razodetja* 150)

Iako se čini da je Jovanovićeva analiza današnjeg stanja u velikoj meri zabrinjavajuća, treba priznati da se javljaju novi dramski pisci i režiseri koji pozorište ponovo shvataju kao prostor koji omogućava društvenu raspravu. Sagledajmo dve mogućnosti. Prva je drama Drage Potočnjak *Za naše mlade dame*, a druga izvođenje Borove drame *Raztrganci* (*Odrpanci*) u režiji Sebastijana Horvata. Drama Drage Potočnjak govori o porodičnoj tragediji, gde se očevo višegodišnje silovanje kćeri završava

ubistvom majke i samoubistvom kćerke. Iako je majka na kćerkin osamnaesti rođendan spremna da progovori o problemu, za to je odavno kasno. Priznaje svojoj kćeri da je znala da ju je otac silovao, što kćerku baca u potpuno očajanje, tako da majku više puta ubode nožem. Društvo se ne odaziva na problem (kriminalisti, crkva), tako da na neki način i omogućava seksualno nasilje. Priča se odvija na način filmskih flešbekova i na taj način skače po vremenskoj osi dešavanja. U pitanju su tri vremenska razdoblja, i to kada je kći Brina stara 4, 14 i 18 godina. Između su još i "irealni" prizori, kao što ih tako naziva sama autorka, koje bismo možda mogli da interpretiramo kao pomirenje između Brine i Katarine u nekom "drugom" svetu.

Draga Potočnjak u formi tradicionalne drame prikazuje problematičnu i aktuelnu temu seksualnog nasilja u porodici. Reč je o osobini dramskog postmodernizma koju karakteriše žanrovska heterogenost (vidi: Kralj). Savremena drama, dakle, više nema potrebu za tim da traga za novostima na planu forme, već se čini da je zanima pre svega sadržina. Ona otvara savremene teme nasilja, neutemeljenosti društva... i pokušava da direktno se obraćajući gledaocu/čitaocu u njemu podstakne razmišljanje i verovatno i promenu stavova.

U izvesnoj meri drugačije je političkom pozorištu pristupio režiser Sebastijan Horvat, koji scenskim izvođenjem nekih klasičnih dela slovenačke (npr. Cankarovih *Romantične duše*, *Za narodov blagor* (*Za dobro naroda*) i *Lepa Vida*, Borovi *Odrpanci*) i svetske dramske književnosti (npr. Šekspirove *Milo za drago*) stvara uznemirujuće političko pozorište. Pogledajmo primer drame *Odrpanci/učenici i učitelji*; Mestno gledalište Ptuj u koprodukciji sa Cankarovim domom i E.P.I. Centrom; premijera 14.10.2007. – koji je sigurno najilustrativniji. O njemu Dušan Jovanović misli sledeće:

"*Odrpanci* su premijerno izvedeni neposredno pred parlamentarne izbore na kojima se dogodila još jedna runda kulturnog boja između 'levice' i 'desnice', između naslednika belih i crvenih. U tom kontekstu predstava je bila programirana kao neka vrsta nostalgичnog političkog feljtona koji je trebalo da okuraži levu opciju i da joj krila za poslednji sukob sa desnicom." (*Razodetja* 151)

Horvat je zaoštrio osnovne ideološke stavke Borovog teksta. Tako je gledalac već ubrzo nakon početka predstave dobio potpunu ideološku sliku scenskog sveta. Na krajnje pozi-

tivnom polu su bili partizani i aktivisti OF, koje su sa velikim zanosom i predanošću odglumeli Tjaša Železnik (Vida), Primož Pirnat (Dr. Mrož) i Kristjan Ostanek (Mihol). Dublji su bili likovi Rutara i Rutarice, koji su na trenutke posumnjali u ideju i tokom predstave odlučili svako za svoju stranu. Rutar (Gojmir Lešnjak) se pokazao kao nepokolebljivi sledbenik NOB-a, a Rutarica je, koju je glumila Nataša Matjašec, klonula u strahu za svoju porodicu i seosko dobro i otišla po Nemce. Najnegativniji lik je ostao Ferlež, koji je u kreaciji Aljoše Ternovška bio doveden do krajnosti, jer je u ljubavi i lakomosti čak silovao svoju izabranicu Vidu.

Sebastijan Horvat *Odrpance* ne doživljava kao predložak koji bi trebalo da aktuelizuje na sadržinskoj ravni, već više kao partituru kojom gradi pozorišni događaj nabijen osećanjima. Podela scene na tri prizorišta koja omogućavaju simultano dešavanje gledaocu već u ekspoziciji otkriva odnose između likova koji se u nastavku još više zaoštravaju. Nije čudno, dakle, da je režiser Borov kraj, koji predviđa potpunu prevlast partizana i nadu u svetlu budućnost, produžio u opšti masakr koji izvede nevidljiv mitraljez. Mrtvi su, dakle, svi i sasvim je svedjedno ko je povukao oroz. Završni monolog Tjaše Železnik samo još više podvlači tu autorovu poentu.

U toj tački se na premijeri dogodio odlučujući preokret koji je zaokružio događaj, kreirao zajedništvo između odra i auditorijuma i od *Odrpanaca* načinio mnogo više od ponovnog izvođenja jednog prosečnog dramskog teksta. Usred punog auditorijuma su, naime, ustali članovi Partizanskog hora i počeli da pevaju pesmu *Zdaj zaori pesem o svobodi* (*Sada zaori pesmu o slobodi*). Nagomilana energija se odjednom oslobodila, publika je i sama počela da ustaje i da peva zajedno sa horom.

Horvat, dakle, sa svojim osećajem za društvenu situaciju i veštu manipulaciju gradi političko pozorište, koje ima veliki uspeh, iako treba priznati da je pomenuto izvođenje udružilo samo deo javnosti odnosno da je celokupnu javnost dodatno polarizovalo na tzv. leve i desne. Međutim, bez obzira na to, stoji činjenica da je Horvat takvim zahvatima trenutno nesumnjivo najuspešniji autor društveno-kritičkog pozorišta u Sloveniji.

Zaključak

Za kraj ćemo rezimirati zaključke do kojih smo došli tokom ove analize. Devedesete su u Sloveniji donele promenu društvenog sistema i time i opštu krizu vrednosti. Za dramsku književnost i pozorište to je značilo neophodno razmišljanje o osnovnim uslovima za njihovo delovanje. Specifična ideološka ravnoteža između vlasti, dramske književnosti i publike odnosno naroda se srušila, što je prouzrokovalo krizu dramskog pisanja. Novih dramskih pisaca, sa izuzetkom Matjaža Zupančiča, nije bilo. Glavni autori su nastavljali sa svojim usmerenjima, zbog čega su morali da dramsku radnju lociraju ili u ostale republike nekadašnje Jugoslavije, gde su ratovi na Balkanu nudili zahvalnu temu, ili u neki neodređen prostor i vreme, gde su mogli da se bave opštim egzistencijalnim pitanjima. Celokupni period možemo da označimo kao dramski postmodernizam, s obzirom da je za njega, slično kao i u lirici i epici, karakterističan izrazit žanrovski i stilski pluralizam.

Uprkos tome, u dramskoj književnosti s kraja devedesetih i s početka 21. veka možemo da prepoznamo tendenciju za obrađivanjem vrućih tema koje imaju globalnu prirodu. U pitanju je problematika medija i egzibicionizma (Župančičev *Hodnik*), seksualnog nasilja (*Za naše mlade dame* Drage Potočnjak), nasilja nad pojedincem (Župančičev *Vladimir*) i mogli bismo da nabrojimo još toga. Autori pokušavaju da u prvom redu prisile gledaoca da postane svestan društvenih grešaka i da prema njima zauzme stav, iako se autori po pravilu sami ne opredeljuju. Još i više, čini se da su ti tekstovi sasvim apolitični.

Drugu krajnost predstavljaju neke predstave Sebastijana Horvata koje se zasnivaju upravo na ideološkoj manipulaciji i preciznom detektovanju društvene klime. Tako je predstavljanje Borove agitke 2007. godine naišlo na neobično snažan odaziv liberalno usmerenog dela publike koji je na predstavama delovao kao jedinstvena zajednica. Ako Zupančič i Draga Potočnjak ciljaju na gledaočev razum, Horvat se usredsređuje na njegova osećanja. Gledaočevim shvatanjem manipuliše do te mere, da se gledalac prvo opredeljuje i verovatno tek naknadno razmišlja o svom izboru. Čini se da je to formula za posebno udarno političko pozorište, u doba kada se društvene podele brišu i kada se čini da je svaki otpor već unapred osuđen na neuspeh i beskonačnu racionalizaciju.

CITIRANA LITERATURA

- Bor, Matej. *Raztrganci*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1946.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. 1. Ljubljana: Škuc, 2000.
- Jovanović, Dušan. *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Jovanović, Dušan. *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Kralj, Lado. "Sodobna slovenska dramatika (1945-2000)." *Slavistična revija*. 2 (2005): 101-117.
- Potočnjak, Draga. *Za naše mlade dame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- Šeligo, Rudi. "Kamenje bi zagorelo." *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. 9 (1999/2000).
- Šeligo, Rudi. *Razveza ali Sveta sarmatska kri*. Ljubljana: Mihelač, 1997.
- Troha, Gašper. "Gledališče in oblast v Sloveniji : 1956-1981". *Literatura*. 167-168 (2005): 169-188.
- Troha, Gašper. "Ljubljana - Nitra express ali o možnostih politične drame." *Dialogi*. 42. 7/8 (2006): 134-142.
- Troha, Gašper. "Podoba družbenega sistema v slovenski dramatik : 1943-1990." *Primerjalna književnost*. 28. 1 (2005): 99-118.
- Zupančič, Matjaž. *Bolje tič v roki kot tat na strehi*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2004.
- Zupančič, Matjaž. *Goli pianist ali Mala nočna muzika*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2001.
- Zupančič, Matjaž. *Izganjalci hudiča*. Ljubljana: Mihelač, 1993.
- Zupančič, Matjaž. *Slastni mrlič*. Kranj: Prešernovo gledališče, 1992.
- Zupančič, Matjaž. *Vladimir*. Ljubljana: DZS, 1999.
- Žižek, Slavoj. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.

DNEVNIČKE BELEŠKE 2009

Februar 2009.

Ulazim u drugu (treću?) godinu vođenja Dnevnika čitanja (ili Dnevničkih beležaka), nakon tri odaziva: na poeziju Ane Ristović, Ibrahima Hadžića i Vujice Rešin Tucića. Prva dva bila su vezana za veoma osobene pesničke formule, ili splet tematskih krugova, uz manje ili više postraničnih motiva, pa i ličnih izjašnjavanja, skoro prekomernih u trećem tekstu, o pesničkoj zbirci *Gnezdo paranoje* i sasvim posebnju pojavu Vujice Rešin Tucića.

Nastojaću da se ovaj, četvrti, dnevnik razlikuje od ostalih time što se neću truditi da knjige o kojima govorim smestam u aktuelni književni kontekst. Biće to više segmentni odaziv, zadržavanje na nekim pojedinostima koje su me provocirale iz različita razloga. Osim toga, sada se opredeljujem za dva različita žanra: poeziju i esejistiku, i to esejistiku koja nema ničeg "lirskog".

Polivalentna zbirka *Soneti za gubitnika* Mirjane Vukmirović podstakla me je dvema temama. Prvo, pesnikinjinom izuzetnom sposobnošću preobražavanja stečenih znanja, takozvane "lektire", u ono što se zove "pesničkim doživljajem" u značenju koje Aleksandar Ristović daje ovoj odrednici. I, drugo, u jednom segmentu, ljudskim i pesničkim srodstvom sa ruskom pesnikinjom Marinom Cvetajevom. Svako ko je čitao njenu poeziju znaće o čemu govorim kada najavljujem Mirjanina *Pisma sinu*.

No prvo o lektiri. Ako bih htela da to što kraće uvodno formulišem, govorila bih o pesnikinjinom sposobnosti da izabere složene ili primenjene teme čitanog i usvojenog i da ih alhemijski preobrati u formu vlastitog tonaliteta.

Već u uvodnom tekstu *Tražim hartiju*, iako se može učiniti da nije u vezi sa temom koju sam upravo imenovala, nalazim skrivene korene ovoga naloga:

"Tražim hartiju na kojoj je već nešto pisano, pa da to precrtam, da zadovoljim svoju potrebu za *usavršavanjem* i *osporavanjem* (kurziv M. N.). Nastavljam posle dugo vremena provedenog u znaku Raka. Kada se nastavlja, mora se nešto precrtati, neko ubeđenje, neki zakon, barem razlog zbog kojeg se stalo.

Evo, doslovce precrtavam: nalazim list hartije koji je odstranjen zbog ‚unutarnjih razloga‘ (načinjena je greška u kucanju i zbog slučajne zamene dve reči, dva pojma: *Blagovesti* i *Voznesenje*.)”

U mome viđenju ovde su se istovremeno sukobile i poistovetile dve intencije: delovanje onoga što ulazi u krug (ozračje) *ubeđenja, zakona* ili “barem razloga” za suočavanje sa samim sobom ili nekim drugim. Šta hoću ovim da kažem? Ubeđenje i zakoni su tvrdi, strogi pojmovi, koji su postali takvi trajnim nastojanjem da se preispituje i proverava – podjednako mišljenje ili iskustvo Drugog i ono vlastito. Da kažem pesnikinjinim sredstvima: težnjom ka usavršavanju i, podvlačim, osporavanju, što predstavlja, za mene, u ovom trenutku, najprovokativniju relaciju. Jesu li ove dve težnje kompatibilne ili, bar naizgled, do kraja suprotstavljene date? Zanimariću dalja izjašnjavanja autorke i otvoriti drugi mogući put, kojim bih sledila vlastite asocijacije ne bih li potkrepila polaznu tezu. Usavršavanje i osporavanje podjednako mogu i ne moraju biti kompatibilni. Usavršavanje (ili bar ono što pesnikinja smatra takvim) može podrazumevati i uticaj Drugog, u ozračju koje sam grubo imenovala kao usvojeno znanje, “lektiru”, uvek pozadinu razmišljanja nepoznatih ali i bliskih individualiteta. Samim tim što je vezala usavršavanje i osporavanje, ona je odredila mesto (retko kad nepomerljivo) i lični doživljaj vezan za prihvatanje ili neprihvatanje onoga što joj se ukazalo u procesu racionalnog i emotivnog upoznavanja sa tekstom. (Što je opet sklono menjanju ili transformaciji.) U svakom slučaju, uloga Drugog je tu nedvojbeno i prozirno određuje poziciju i strategiju pesnikinje. Nadam se da nije potrebna ograda-naznaka da ovaj pojam u upotrebi koju navodim ima dvostruku funkciju a da mene zanima ona koja nije plod racionalnog dejstva. U tom smislu sam i mogla da pripišem interakciju “usavršavanja” i pesničke pobude nikle i razvijene u manjem ili većem stepenu na emocionalnom, doživljajnom planu; veoma složenom jer je posredi ko-relacija, spontano usvajanje ili odbijanje nalaza Drugog. Pošto sam ovde temu otvorila mogućim (ali ne i obaveznim) svojstvom pesnika da vlastitu artikulaciju usklađuje ne samo sa ličnom vizurom već i sa onom koju su drugi ponudili u tom ili nekom drugom smislu. Na toj ravni se može sa-postojati u osporavanju (Drugog ali i samog sebe) i tako dolazimo do razumevanja i saglasja sa pesnikinjinom postavkom. Može li se iz ovoga izvući zaključak da Mirjana Vukmirović poseduje poseban senzibilitet za glas Drugog, do te mere da ga pretvara u lični doživljaj? Ne znam je li to zadovo-

ljavajuće obrazloženo. Verovatno je neophodna konkretizacija prvenstveno na “materijalu” koji nude *Soneti za gubitnika*. Varijete tog mogućeg sa-postojanja pesnikinja eksplicira na različite načine, zahvaljujući svojoj sposobnosti za razučivanje i transformisanje u vlastito ozračje čina, dela, misaonog toka ili evolucione lestvice Drugog. I to na dva načina: kao, recimo, u pesmi *Kapanej* datiranoj 1998, sa beleškom na kraju o mitskom junaku, “sinu Hiponeja i Laodike, jednom od Sedmorice koji su jurišali na Tebu. Bezgranično snažan, hvalio se da ga ni Zevs ne može sprečiti da zauzme Grad. Zbog njegove gordosti Zevs ga ubija munjom. Njegova žena Euadna sama se spalila na lomači” – dakle, u pesmi *Kapanej* pesnikinja se ne udaljava od data koje je primila “lektinom” već ispisuje Kapanejev ljubavni monolog ne samo “uživljavanjem” u mitološki fundus nego recitativno eksplicira kao ljubavnu pesmu vlastitog glasa. Zapravo, pronalazi formulu da od preuzete inicijalne kapsule sačini vlastitu ljubavnu formulu i lirsku realizaciju. Nazvala sam to životom u Drugom jer sam osetila izjednačenje/transformaciju bez ostatka koji su mi i omogućili da govorim o ovom preinačenju kao o izuzetnoj vrednosti ponuđenog pesničkog koncepta.

Nešto drugačije varijante su pesme *Mladom Faonu od ostarele Sapfe*, *Sonet za Orfeja*, *Zvuk*, *Šala*, *Legenda o zori i cvrčku* i, pre svih što slede, *Palimpsest*.

Monolog ostarele Sapfe upućen mladom Faonu odjekuje bilom zatomljene žudnje, toliko obojene stvarnosnom primenljivošću da ne možemo govoriti samo o saživljavanju već o apsolutnoj transformaciji, možda one vrste koja je prisutna u vrhunskom ludizmu artistoidne sposobnosti uživljanja (poput ludizma glumačke artikulacije). I ostale navedene celine pružaju impresivan niz razućenosti tog preobražaja, a zamena je uvek artikulisana u punoj čistoti pesničkog ispovednog tona.

Pred pričom o Telemahu (*Palimpsest**), “onom što deluje na daljinu”, kako ga naziva “mudrica Atina”, Odisejevom sinu “koji raste sve više što je dalje od Itake” i sve zna ne videći ni Kirku, ne čuvši pesmu Sirena, niti prepoznajući svoje drugove na rodnom ostrvu – jer spava na polju pokrivenom narcisima i “u snu se smeje” – možemo samo reći: Evo pesnikinje! Ona će ceo taj fantazmagorični mizanscen staviti u službu svog pesničkog čula, ostavljajući Telemaha da se “i dalje približava” i “među narcisima spava” kako bi mogla da izgovori vlastiti epilog i sve preobrati u svoju korist:

“Šta li još, da li još sanja?”

* Ovog puta stvarno struganje mitološkog mizanscena sa pergamenta da bi ga zamenila lirska interpretacija.

Tako ćemo celo ovo skoro scensko zbivanje zasnovano na "lektiri" čuti kao glas pesnikinje o onima koji sanjaju, pa i o sebi samoj, jer govori poeziju koju sanja, nikada samo čita. I sve će postati glas čiste čulnosti, kojoj su potpuno podređene i didaskalije i scenografija, i sve što je dato Drugima.

U poziciji pune slobode žanra koji sam odabrala, pa time i slobode u odnosu na ono što se zove "objektivnošću", naslućujem unutrašnji razlog krivudavih puteva pesničkog govora, ko zna – možda i života. U svakom slučaju, osećam se kao da sam izvojevala pravo da pobegnem kuda hoću, ovog puta ne da mi spokoja prečica kojom bih došla do *Pisama sinu*, što su me privukla ne samo svojim samorodnim zamahom već i bliskošću sa cvetajevskim obzorom. Iako sam svesna svrhovitosti komparativne analize koja se nudi, nemam u ovom času mogućnosti za to. Ali nije mi suviše žao jer mogu da upotrebim izjašnjavanja ove vrste: "Zahvaljujući tebi, / još (sam) na visini svog ljudskog zadatka" i: "Nas dvoje smo kao spojeni sudovi, / opadamo i rastemo zajedno" koji mi otvaraju ključnu perspektivu za temu o kojoj želim da govorim. Pre svega o tome koliko je snaga tih spojenih sudova surovo jaka i koliko je turbulentan tok povezanosti one koja je dala život i sina koji ipak mora sam da krči put postojanja. Stoga mi se ukazao zbirni naslov *Pisma o jedinom postojanju* a možda i *Pisma o jednoj ljubavi* u koje su uključena pisma Milošu Mirjane Vukmirović i pisma Muru Marine Cvetajeve.

"Šaljem ti pismo", napisala je 1995. Mirjana Vukmirović sinu uteklom od ozakonjenih zločina u njegovoj zemlji, "sa molbom da proveriš / ispravnost mojih reči i kretnji./ A odron se priprema u utrobi zemlje i u komorama mog srca./ Ne mogu ga izbeći, / ni radi tvoje sreće, / sine moj."

Sve je počelo ulaskom u bolničku sobu sa dečjim krevecima:

*"Kako je lepo ono dete tamo!
Volela bih da je moje."
Sestra se upravo ka njemu uputila,
ka tebi, sine moj,
podigla te i predala
ponovo meni u naručje,
na mesto koje si svim porama osetio
kao svoj zavičaj.
Trenutak smo se prepoznavali:
ti u meni stablo čiji smo izdanci oboje,
a ja u tebi svoj najlepší san,
koji se, o čuda,
otelotvorio.*

Sve je počelo ovom tihom radošću otvorivši sudbinsku priču o otelovljenju “najlepšeg sna” koji će se pretvoriti u esenciju bola, kao uzbudljiva pesnička storija o duši uzburkanoj ljubavlju i nedostajanjem. I u svedočenje o sposobnosti neumornog govora o bolu, koji je – bol a ne radost – potka svega čega se ovi stihovi dotiču u apsolutnoj autentičnosti. Uvek tamo gde je i kako je najteže. Inserti iz duhovne i duševne stvarnosti su bezbrojni. Zadržaću se na jednom koji je gotovo spektakularno izveden u četvrtom pismu (*Tražeci običnu olovku...*)

Ali pre no što mu pridem, uznemirena brojkom koju sam upotrebila – želim da dijagnosticiram način kako mi se prekinuo tok interpretacije i uputio se iznenada ka iskrslom mogućem značenju činjenice, možda nebitne a možda itekako vredne zaustavljanja – to što ciklus pisama sinu sadrži upravo *sedam* pesama. Otkako vodim ove dnevnike ne bežim od rokada, cepanja celina, unošenja disparatnih motiva, te mi i ovog puta neće smetati zaustavljanje i prelazak na prividno nepripadajući tok kojim se upućujem. Sad sam se ja pretvorila u onoga ko treba da ovlada lektirom, prebogatom, o numeričkoj fantazmagoriji raznih zajednica, kultura i religija. Naravno da bih se divno osećala kada bih tim poljem mogla bez zazora da lutam, ali proporcije teksta mi ne dozvoljavaju. (Da spomenem samo sedam Isusovih učenika, sedmora nebesa, sedam zemalja, sedam mora, sedam odeljaka pakla, sedmora vrata – u islamu – i tolike čudesne imaginativne eskapade, recimo pueblo Indijanaca, Maja, i afričkih naroda. Listajući uzbudljive stranice, tražila sam ono što bi moglo biti učitano u nesvesni poriv naše savremenice da uzbudljivu temu *Soneta za gubitnika* saopšti upravo u *sedam* pesama. Ko može isključiti daleke naslage u našem nesvesnom koje na ogromnoj udaljenosti pokrivaju iste osnove.)

Ostavila bih po strani “magijsku moć” ovog broja, jer verujem da pesnikinja ne reaguje u tim okvirima. Ali mi je više no uverljiva sugestija o teskobi koju broj sedam izaziva: “Jedan ciklus je završen, kakav će biti sledeći?” Iako pisma sinu ne obznanjuju kraj bilo čega, ni bola, ni usamljenosti, ni nemogućnosti savladavanja jaza udaljenosti, koja uvek preti iščezavanjem, ona ipak označavaju tajnu prelaska iz poznatog u nepoznato, i osećanja da je sam čin pisanja kraj jedne faze. Koju vidim gotovo spektakularno izvedenom u najstvarnosnijoj, do poslednjih pojedinosti – četvrtoj pesmi-pismu *Tražeci običnu olovku...* Onoj u kojoj je pesnikinja našla snage da ime-

nuje “čin izdaje” (“da preturam po tvojim stvarima, / bez tvog dopuštenja, / surovo kažnjena zbog toga”). A kazna u čemu je? U saznanju da su život i postojanje podjednako sadržani u vrhovnom duhovnom usredsređenju i “glavici crnog luka / koja se prvo na plotni peče” i da mogu imati, uza svu bezazlenost, surovu poruku ako se, ma i slučajno, “tražeći običnu olovku”, ona što tako dobro zna kako luk treba prepeći nađe u samom srcu jednog mladog života koji je svojom voljom podarila a koji potom ni po čemu neće zavisiti od nje. Što je verovatno i najbolniji deo ove prisutnosti u odsustvu, nametnutom oduzimanju, u želji da se lepo dete u krevetu spase surovog života i čiji glas sada možda odzvanja u Hajd-parku. Otvaram jednu imaginarnu zagradu, za mene veoma značajnu, o vezi pisama sinu naše pesnikinje i pesama, zapisa, odaziva i poziva u pomoć Marine Cvetajeve ne bi li ublažila emigrantsku sudbinu koja je Muru njenom voljom nametnuta.

Ta se povezanost određuje još jednim osećanjem – eksplicitnim kod Cvetajeve, samo u naznaci kod Mirjane Vukmirović – osećanjem krivice, koje, srećom, našu pesnikinju ne prati od rođenja jedinog sina. Kažem to, iako znam da su okolnosti neuporedive. Osećanje krivice u Cvetajevoj javilo se dok joj je još sin bio u utrobi a u njoj ni trunka radosti kojom je naša pesnikinja bila preplavljena. Sa Murovim rođenjem, pritisnuta težinom života male zajednice, sve je intenzivnije osećala kajanje što dete nije rodila u zemlji u kojoj je ponikla – te se na granici očajanja i fatalizma, vratila, u opštem haosu razbijene porodice, u domovinu koja više nije bila ni njena ni njegova.

Naša pesnikinja, u vlastitoj zemlji izrešetanoj ratnim poklicima, verovala je, posle mnogih preispitivanja, da je našla zaklon sinu. Uspela je to, ali je navukla na sebe preveliku težinu bola i dvostrukost koja je do danas ugrožava. Kako bi opstala, i kako bi na prevelikoj udaljenosti opstao i sin (“nas dvoje smo kao spojeni sudovi”), morala je i mora da suzbija nesavladljivu sumnju u podnošljivost i svrsishodnost odluke.

Upućujem se ponovo “surovo kažnjenoj” pesnikinji koja se usudila da pretura bez sinovljeve dozvole po njegovim stvarima: zavirivši u carstvo magijskih sitnica koje upravo svojim hiperrealizmom beznačajnosti prerastaju u fantastičnu priču o nametnutoj dramaturgiji jednog i jedinog mogućeg mladog života: onog čiji su tragovi posejani po predmetima kao što su: pionirska knjižica broj 20 (“član si pionirskog odreda ,Slobodan

Princip Seljo' ... Samo si jednom uplatio članarinu 12.000 dinara", "nema pohvala ni nagrada"), i koliko još članskih karata "u čvrstom zagrljaju crvene gumice" (video-kluba, zoo kluba, KUD 'Branko Krsmanović', videa Zvonko, kluba 54, Društva kluba studenata tehnike), raznih fotografija – ilustracija mode, džempera koji je majka plela, i:

*Najzad, na suprotnoj strani svežnja,
Neiskorišćena ružičasta karta za više vožnji
Zona 1 JTS,
na čijem dnu piše:
"Ukoliko dođe do promene cene,
Karta važi 15 dana od promene cene."
Koliko joj se puta cena promenila, sinak moj,
Otkako po belom svetu pronosiš
"slavu najboljih osobina našeg naroda"
i dok sam ja smogla snage
da pretresam po tvojim stvarima,
bez tvog dopuštenja,
surovo kažnjena zbog toga.*

Nisam započela govor o ovoj pesmi iz ilustrativnih razloga, mada i oni mogu biti povod za jedan značajan pogled na domete ove pesnikinje. Već kako bih pokušala da razgrnem ispod ovih didaskalija osećanje tragične krivice jednog jedva savladljivog bremena, prevelikog za krhki sastav pesnikinje o kojoj tako ubedljivo i uzbudljivo svedoče *Soneti za gubitnika*. Pogotovu što je breme poniklo u trenutku ovog izjašnjavanja, iz majušnih znakova još majušnijeg, darovanog, života. Upravo u tome vidim složen tembr ovog glasa punog poštovanja prema "svemogućem bogu detalja". Nekome bi to poslužilo za parodični tonalitet kome ovde ni traga nema, već jedino otvara mogućnost za ulaženje u mnogima tuđe visoke zone, dozvane bez ikakve ceremonije a suviše delotvorne da bi naišle na bilo kakvo protivljenje. Ako bih se upitala čime je to postignuto – ljubavlju, odgovorila bih. Koja se, naravno, može iskazati na bezbroj načina, s tim što je ovde izabran najteži. Dodajmo tome i upravnost govora, od kojeg nema uzmicanja, što je svojevrsna hrabrost. Smem li da postavim pitanje jesu li *Pisma sinu* ljubavna lirika? Mogu li da govorim iz takve vizure? Da li bih time otežala ili olakšala svoju poziciju? Nesigurna, ovim pitanjima za koje nemam odgovora, završavam dnevnički zapis o *Sonetima za gubitnika*.

Maj 2009.

Ispisujući poslednje stranice dnevničkih beležaka o *Sonetima za gubitnika*, nisam ni slutila kakvoj ću proveri biti izložena, pukim slučajem ili nekom višom koincidencijom, svejedno: upravo tad mi je prijateljska ruka spustila u poštansko sanduče prevedeni tekst *Soldatuša* (kao i uvek, u sjajno artikulisanom na našem jeziku i punom otkrivalačkom nadahnuću Draginje Ramadanski). Odlomak iz, očigledno, opsežnijeg eseja Borisa Paramonova, datiranog "9 maja 1996, Dan pobeđe". Tekst me je pogodio "kao grom iz vedra neba" (Grom iznenađenja koje se grančilo sa porazom, i vedrog neba moga spokoja nakon desetogodišnjeg razmišljanja i rada na trotomnom izboru i prevodjenju Marine Cvetajeve.)

Navešću prvo *Belešku o piscu*:

"Paramonov Boris Mihajlovič, rođen 1937. godine u Lenjingradu. Diplomirao filozofiju na LGU, odbranio disertaciju na temu *Dostojevski i pozni slovenofili*. Nasilno prekinutu karijeru univerzitetskog nastavnika nastavlja u Italiji, 1977. Od 1980. živi u Njujorku, gde vodi rubriku na ruskom radiju (od 1986). Brilljantan stilist, jedan od najoriginalnijih (i najšokantnijih) ruskih savremenih mislilaca. Nezaobilazne su njegove studije posvećene stvaralaštvu Cvetajeve, Platonova, Erenburga, Šklovskog i drugim temama rusko-sovjetske istorije i kulture, sabrane u knjigama *Trag* (*След, Москва* 2005, 530 str.) i *Kraj stila* (*Конец стиля, Москва* 1997, 450 str.). Stalni je saradnik ruskog književnog časopisa *Звезда*. Prevoden je na engleski, italijanski i srpski jezik. Dobitnik je Puškinove nagrade za esejistiku, maja 2005. godine."

Uz dužno poštovanje prema svim ovim kvalifikativima, zvanjima i ocenama, uključujući i one Draginje Ramadanski, i mišljenjima znalaca koji su štedro ukazivali počast Paramonovu, zastajem. Bez poznavanja njegovog dela i stoga, naravno, bez *ikakvih* pretenzija da ma i u naznaci vrednujem, afirmišem ili negiram njegove zaključke, reagujem samo na ove 3-4 objavljene stranice, za mene zbilja šokantnih nalaza. Rizikujem pri tom da ovo uplitanje bude shvaćeno kao gard osobe koju je pregazilo vreme ili, još gore, koja nije kadra da savlada otpor prema dijametralno suprotnom razmišljanju ili osećanju predmeta o kome je reč. Iako je iskoračenje Paramonova u odnosu na ostala tumačenja *sindroma Cvetajeve* nalik onome koje

je motivisalo ruske moderniste prvih decenija XX veka, kako se to govorilo “pour épater le bourgeois”, među tu vrstu građanstva ne umem sebe da svrstam. To nisu ni drugi činili. Ali, eto, možda mi se i to dogodilo pri kraju.

Dakle, povodom teksta *Soldatuša*, u prilično gruboj pa i pojednostavljenoj “ciljnoj” interpretaciji, samo ću delimično navesti neke teze ovog autora, i to uglavnom najdrastičnije. Svoju reakciju neću i ne mogu kriti. U uvodnom delu odlomka sam čak sa zadovoljstvom primila neke lucidne formulacije koje su se mogle smestiti u moj cvetajevski obzor. Recimo, o njenom “postojanju na način pesnika” ili o “jedinstvu stvaralaštva i sudbine”. Ali gotovo da se privlačnost tu i završava. Ono što sledi izazivalo je agense druge vrste. Recimo: “Pesnik znači biti a ne pisati”, i: “Pisanje je genijalno samo onda kada pesnik postaje mitski junak, mit sam. Pesnik je – život u saglasnosti sa izmišljenim. Cvetajeva i jeste genijalna stoga što se svojim stihovima nije samo ovlaš dotakla mita, već je prema njemu modelovala svoju životnu priču.”

Reagovala sam dijalogom sa samom sobom preispitujući nije li to, bar u izviesnom smislu, tačno, to jest ono što ja smatram tačnim, jer je blisko mojim nalazima, samo artikulirano u tipičnoj ruskoj intonaciji, podignutoj, kao i uvek kada je reč o stvari poezije i pesnika. Čemu je i sama Cvetajeva bila sklona, uostalom. Međutim, Cvetajeva je *mogla sve*, i za mene je upravo to suština njene genijalnosti, tako da je skoro nemoguće smestiti je u bilo koje okvire ili kolotečinu. Samo od jednoga nije odstupala, od svog puta *protiv struje*, matice, nikad nizvodno, zbog čega i jeste teško svrstavati je bilo gde. Tolikima je smetala njena volja za “preterivanjem”, kao odrednica ličnosti, ma i umetničke, pogotovu zdravorazumskoj većini, i ne samo većini nego i izuzetnim pojedincima sklonim drugoj vrsti življenja i stvaranja. Tako se Rilke uplašio njene silovitosti, prekomernosti njene strasti u svemu: u iskazivanju divljenja, nalik ljubavnom (što i jeste, uvek, ljubavno osećanje, ali tako širokog spektra da bi se, na redukcionistički način Paramonova, moglo lako transformisati u mnogo šta drugo), i ne samo to već i u razumevanju nekih suština koje i samom Rilkeu nisu bile jasne. Slično se dogodilo i sa Pasternakom, koji je izbegavao susret, iako se divio svojoj sagovornici, i on verovatno zbog bojazni da se neće uklopiti u njenu podignutu dikciju i osećajnost. Verovatno da se jedva može naći iko ko je mogao da je dugo prati*. Otud valjda toliko ponesenih vezanosti i po pravilu dramatičnih raskida. Ali,

* Ovog puta stvarno struganje mitološkog mizanscena sa pergamenta da bi ga zamenila liriska interpretacija.

evo, već zastajem: da li je to, prema Paramonovu, “život u saglasnosti sa izmišljenim”, ili, da pojednostavim njegova sofisticirana zaključivanja, “ovlašno doticanje mita, kada su stihovi više od stihova – kada se prema njima živi” (“modeluje sopstveni život”). Svakako da su ličnost Cvetajeve i njen život protiv matice nešto suviše posebno, jer su toliki pokušavali da ih tumače na najrazličitije načine i gotovo svi pronalazili “dokaze” za svoje oprečne tvrdnje – nekada lucidne, nekada teško razumljive. Moram priznati, od svih meni poznatih, osnovna teza Paramonova i njegov “dokazni postupak” su najudaljeniji od meni dostupnih. Još jednom ću izvući jedno od najfunkcionalnijih njegovih tumačenja, ono najudaljenije od mojih pogleda: “Mit Cvetajeve je Fedra: rodoskrvuće, incest.” Sukobi između roditelja i četrnaestogodišnjaka su opšte mesto u psihičkim relacijama te vrste, i hladne Murove izjave posle majčinog samoubistva (“bila je u pravu što je to učinila”) Paramonov ovako definiše: “Georgijeva reakcija na majku bila je tipična reakcija deteta izloženog seksualnoj eksploataciji, incestu.” Za Paramonova čitave zbirke Cvetajeve, (recimo *Posle Rusije*), “vrve od incestuoznih motiva”. Nisam u stanju, niti zbog jačine otpora u sebi, niti zbog nekompetentnosti u sferi psihoanalitičkog ugla gledanja (“ništa nije tištalo njeno ,nesvesno’: bila je svega svesna”), da pratim dalju razradu Paramonova i njegove ideje, čak i one mnogo nevinije, recimo da “situacije pretočene u stih uvek čuvaju neposredno, bukvalno značenje, tačnije – vezu s realnošću. Posebnost Cvetajeve je u tome što je njena umetnost – doslovni govor... Iza reči uvek se vidi predmet – savršeno stvaran, fizički opipljiv...” I u tome vidim takođe redukcionističku strategiju Paramonova, samo u drugom primenjenom ključu. Zbilja ne mogu dalje, čak ni do navoda da je “Marina Cvetajeva sama Rusija, ruska zemlja, i – istovremeno njen krah i uništenje” i kulminativno na toj ravni: “Cvetajeva je proživela strašan život vojničke žene...” “To su najbitnije reči – vojnička žena. Jednostavnije i bolje rečeno – soldatuša.”

Već ovim izabiranjem i redosledom citata pokazujem koliko nisam u stanju da uđem u asocijativni krug Paramonova. Preskočila sam, recimo, divlji metak koji me je pogodio kada sam pročitala da kada Cvetajeva kaže: “voliš li da se sankoš, moraš i sam da povučesh’ – na sankama vuče leš svoga sina”. Ili, samo prividno manje surove izjave povodom *Pesama za sina*, doslovce:

“Nema tamo nikakvog ‘SSSR’ i nikakvog ‘boljševizma’.
Ona je jednostavno (podvukla M. N.) uviđala da će sinu svug-

de biti bolje nego sa njom: pisala je Teskovej da će u SSSR-u izgubiti Mura: pioniri, ekskurzije, kolektivne akcije; ali sudeći po stihovima, na momente je bila spremna da ga prepusti čak i Staljinu: sve je bolje nego da ostane sa njom. Od nje je muž bežao celog života: u bolničare za vreme Prvog svetskog rata, kada je ona, ne uspevši da rodi dete, započela *skandaloznu* (podvukla M. N.) vezu sa Sofijom Parnok – onda u Belu armiju, najzad u NKVD. I kod crnog đavola, samo što dalje od nje. Izlazeći iz pesničkog pijanstva, Cvetajeva je uviđala koliko je nepodnošljiva za okolinu.”

– reče crni đavo – mračni tumač beskrajno složenih okolnosti jednog strašnog vremena, izukrštanog demonskim crtežima opstajanja, duhovnosti i strasti za stvaranjem. Tako da “šokantni” pristup Paramonova, naizgled složen i dubinski analitičan, doživljam kao drugu vrstu pojednostavljenja, doktrinarnih, onih koja izbijaju pri grčevitom redukcionizmu, poput onog koji prati Silviju Plat.

Mogu još jednom ponoviti: ukoliko ovaj zaključak nije rezultat mojih ograničenosti, o kojima sam na početku govorila. Ali o tome ne mogu da sudim. I stoga stavljam tačku na “slučaj Cvetajeva – Paramonov”.

Post skriptum iz 2009.

Došla je do mene strašna vest. O tome ne mogu ni sad da progovorim. Šta da činim? Neopozivo – ostaviću sve kako je bilo zapisano o Pismima Milošu. A tebi ću uputiti pismo ne bih li ti predala palicu, s molbom da kažeš – kad budeš mogla, kako budeš mogla, u obliku koji ti se eventualno ukaže, ma kad to bilo – svoje. Setila sam se kako smo se u jednom razgovoru složile da je jedina privilegija našeg zanata u tome što nam ostavlja belu hartiju – bila ona ma i samo poprište simulacije naših života.

Tvoja Milica

Mirjana mi je odgovorila samo ovako:

“Draga Milice, molim te da objaviš svoj ranije napisani tekst ne čekajući da ja smognem snage i ponovo progovorim.”

II

Uz Težinu tačke Radeta Kuzmanovića

Maj – jun 2009.

Biću otprve eksplicitna u ovom dnevničkom izjašnjanju: dosad se nisam odazivala na esejistiku: da li zbog potrebe za opuštenošću – kad su poezija i proza preda mnom: “moje je”, “blisko mi je”, a sad evo me kako skakućem s kamena na kamen kroz nimalo plitke vode vrsnog pisca i esejiste, zastajkujući uglavnom na jedva vidljivim kamenčićima, uvek u opasnosti da izgubim ravnotežu.

Kad sam ugledala neobičan i privlačan plavi omot: 7 umnoženih portreta pisaca o kojima se autor izjašnjava – sve bleđih istih fotografija što se pri dnu utapaju u nevelika bela pismena *Rade Kuzmanović* koja istovremeno ističu i prigušuju velika crna slova naslova TEŽINA TAČKE – osetila sam poznatu mi fizičku reakciju koja me dosad nije prevarila. Razlika je samo u tome što se ranije to zbivalo obično prilikom prvog čitanja teksta do kojeg sam slučajno ili ne došla. Ovog puta sam reagovala na vizuelni podsticaj. I u jednoj i u drugoj prilici nije bilo posredi prosuđivanje, niti anticipacija. Neću se truditi da definišem nešto što se definisati ne može, jer su se u nekoliko sekundi objavile dve istovremenosti – vizuelna percepcija i unutrašnja pobuđenost.

No pre no što nastavim ovom pristupnom stazom, skrenuću prema jednom autorovom komentaru koji mi olakšava usmerenost ka uvek privlačnoj mi dvostrukosti. Ovog puta me ona najviše provocira. Objašnjavajući svoj naslov-tezu *Snaga nemuzikalnosti*, pozajmljen iz jednog Kafkinog pisma Mileni Jesenskoj, gde Kafka kaže: “...zaista sam jak, kao što pišeš, imam izvesnu snagu, ako hoćeš kratko i neodređeno, to je snaga nemuzikalnosti”. Inspirativnu ulogu u ovome ima i autorova “... stara želja da se ozbiljnije pozabavi(m) *odnosom delovi-celina...* i tako, makar sebi, odgovori(m) i na pitanje zašto Kafka nije završio nijedan od svojih romana... Ne verujem da je Kafka hotimično roman ostavljao nezavršenim, to jest da je to bila njegova poetička odluka – da kraj bude otvoren, da se roman završava tako što se ne završava, ali svakako nije slučajno što je, posle nekog vremena, započinjao novi roman ne okončavši prethodni.”

Ipak, neću se okrenuti ni ovoj izuzetno privlačnoj temi niti nekim drugim, važnijim, svojstvima rukopisâ o kojima autor govori, čak ću mimoići i briljantnu razradu teme *odnos delovi-celina* ("ko time gospodari: celina nad delovima ili delovi nad celinom...") – i to zato što mi je u fokusu drugi aspekt: raznoznačnost složene poetičke definicije koju je autor nazvao *težinom* tačke. Upravo mi se na koricama ukazala, na posredan način, meni ne suviše sklonoj likovnom govoru, nemogućnost da se odredi kraj, tj. preseče niz portreta kako bi se vizuelno sugerisalo složeno razumevanje neophodnosti ili *neneophodnosti* "stavljanja tačke" na kraći ili duži "diskurs". Naravno, ovde i da bi se našao likovni znak za složenu koncepciju koja sve stavlja pod jedan, ma i najsloženiji, značenjski krov.

Ali ne samo to. Ovog puta se otvara neobična vrsta dvostrukosti: vizuelno je sugerisana skrivena pozicija pisca (možda skrivena i za njega samog), kamuflirana antagonističnost polazišta koje se podjednako može smatrati i ekspozicijom dvostrukosti i ustoličenjem jednog jedinog smisla. Pošto me ta vrsta ambivalentnosti više privlači, neću odustati, iako sam svesna da bi nekome to moglo izgledati kao nebenevolentan odnos prema autoru. A moji impulsi su daleko od te vrste kodifikovanja. Zanima me u ovom trenutku samo nehomogenost, bolje reći hibridnost svakog "stava", pa i kod jednog tako dosledno "čistog" autora. Je li to predlog da se zamislimo nad ostvarivošću čistote ili možda nad njenim kreativnim potencijalom? Tim pre što Kuzmanović u svojim esejima postavlja visoke zahteve retkim autorima kojima, uz ozbiljnu analitičku proveru, dodeljuje visoka priznanja. I to veoma uspešno. Međutim, ne odustajem od sumnje da se ispod svake čistote krije nešto drugo, čak i njena suprotnost. I ne samo to: znam da će ovaj pokušaj ogoliti ne njegove već moje manjkavosti u oblastima kojima Kuzmanović suvereno vlada. Evo nove ambivalentnosti: gajim izuzetno uvažavanje prema kadrosti da se prodre u najskrivenije zakutke teksta i ispostave neočekivani, ponekad fascinantni zaključci; čak i onda kad se opredelim da tu činjenicu sučelim sa "sitnim pojedinostima" (pozajmljeno iz Kuzmanovićeve ironijske kritičarske nomenklature) kojima ću se baviti. To, naravno, može izgledati kao nepotreban rizik. Ali nije mi prvi put, naprotiv, sve što sam dosad činila u dnevničkim okvirima bili su manji ili veći rizici. No šta bismo bez njih? Možda smo, u tom pogledu, Rade Kuzmanović i ja čak daleki srodnici. Možda je i on ponekad bio svestan rizika, ali je istraja-

vao. I rizici znaju biti unikatni. Ono što Kuzmanovića u riskantnim situacijama izdiže iznad ostalih je nepogrešivo osećanje za idealnu meru, kažem idealnu a možda sam htela da kažem “pravednu”. Ukoliko takva postoji. Evo, recimo, Kuzmanovića koji se upustio u pronosiranje hibridnog teksta o negativnoj utopiji, verujem svestan da ulazi u rizik zamenjivanja brižno negovanog analitičkog postupka publicističkim. S nekog razloga mu je to bilo potrebno. Ne ulazeći u nezahvalne pretpostavke o mogućim skrivenim autorskim nalogima, mogu se samo upitati: Da li mu se taj rizik isplatio? Nisam sigurna. Da se malo više potrudim, mogla bih pronaći temeljne razloge za potvrđan ili odrećan odgovor. Ali tako bih sama upala u istu stupicu. Želim da ostanem dosledna vlastitim rizicima – ovog puta da maločas imenovanu poziciju dokazujem posredno – razlaganjem tvrdnji, rećenićnih skupova, sintagmi, upotrebe jezićkih kodova, unapred sigurna da će se jedva naći neko kome je to dovoljno.

Već samo precizno vremensko određenje naslova – *Utopija danas* – snižava mogući širi pristup ovome žanru, koji postoji suviše dugo da bi se mogle lako eliminisati uslovnosti koje bi učinile analizu složenijom, a subjekta koji prosuđuje otvorenijim za različite vidove ovoga postupka. Autor eseja će reći da je smeštanje Orvelove *1984.* u blisku budućnost “predstavljalo važan element društvene uloge koju je ovoj knjizi njen autor namenio”. Već u artikulaciji ove tvrdnje osećamo ton koji će potom postati presudan. Recimo: “...autor poseže za budućim, taćno određenim trenutkom kada će sve biti složeno *u vojnom, politićkom i moralnom pogledu.*” Mogao bi se dodati još nemali broj sličnih formulacija vezanih za Herisov roman *Otađzbina*, ali dobila sam autonalog da se brzo udaljim od početnih modaliteta Kuzmanovićevog govora i mojih jednosmernih komentara.

Utoliko pre što se veoma brzo stiže do odeljka gde će biti rećeno: “Utopijska štiva su, bez sumnje, govor koji je tesno povezan sa istorijskim sklopom” – “posredi je uticaj koji ona vrše na društvene nauke, politiku i publicistiku i na njihovo tumaćenje određenog doba”. Pod upitnik mogla bi se staviti i tvrdnja da “svako delo utopijske vrste, pa i drugih, bilo fantastićkih bilo pak izrazito *društveno angažovanih* – dolaze iz dva izvora, *idejnog i umetnićkog*”. Nije potrebno objašnjavati zbog čega ovu tvrdnju uopšte spominjem, toliko je odavno prihvaćeno da se u literaturi idejno i umetnićko prožimaju uvek i svuda, samo na različitim nivoima, manje ili više otvoreno,

ili, bolje reći, manje ili više skriveno, ponekad tako suptilno da se teško mogu eksplicitno odvojiti. Ne bih da podsećam na navode kako neke pojave “poprimaju izgled” nečeg drugog. Slediću dalju razradu pitanja koja interesuju esejistu u analizi Herisove *Otađzbine*, kako bi se bez ograda ustvrdilo da delo “pripada komercijalnoj umetničkoj produkciji”. Ne smatrajući, očigledno, da ova definicija samu sebe potire, esejista, ne libeći se uloge koju je preuzeo, svedoči o delovanju cenzorskih komisija “na vrhuncu hladnog rata”, o “istrazi senatora Makartija” itd. Samim imperativnim nalogom jezika kojim je počeo da govori, esejista dolazi do formulacija poput “znatno pre pada Berlinskog zida koji obeležava slom antiliberalnog poretka” i: “umetnost i zabava *na Zapadu* umnogome su prestale da zanimaju predstavnike države: prepuštene su tržištu”. Sa tržišta autor će napraviti salto ka predsedniku SAD, da bi stigao do porno-filmova, koji su “postali posebna industrija, jedno vreme veoma profitabilna”. I dalje: “U *ostalom* delu filmske produkcije, onom koji teži zabavi najšire shvaćenoj ili onom koji sebi postavlja prevashodno umetničke ciljeve, još nema otvorenog prikazivanja nefingiranog polnog čina. Teško je reći da li će ga u doglednoj budućnosti biti.” Ne bih dalje o tome, osim da se “sve može ponuditi na prodaju”, jer se argumenti nude u istom izražajnom ključu – sve do uprošćenih zaključaka: “Trebalo bi pomenuti jednu novu osobenost liberalnih društava. Na otvorenom tržištu razvila se industrija zabave.” Nepotrebno je da za dalju ilustraciju pratim potonje razrađivanje teze koja je izražajno na granici govora koji je sam autor definisao povodom Orvelove *1984*: “Orvel publicista zaustavlja Orvela književnika”. Rado bih se upitala kako naš izuzetni, vrsni prozaista nije uspeo da zaustavi publicistu, koji, eto, katkad, iako mora se priznati veoma retko, promoli glavu iz nekog skrivenog bunkera. Verovatno ne bih ovo ni spominjala da on, govoreći o drugima, to sam ne čini u ime već spomenute “čistote”. Što se tiče mojih komentara, dodala bih da jezička artikulacija ne samo da ima svoje zakone nego u njihovoj vlasti pisac ostaje i onda kad je “idejno” značajno udaljen. Meni je taj fenomen mnogo privlačniji (pa neka bude i iz čisto ludističkih razloga) od ravni na kojoj se dele pozitivni poeni majstorstvu esejiste. Zato ću nastaviti svoj put skakućući s kamenčića na kamenčić, svesna da i on može itekako doći pod sličan udar već samim izdvajanjem tema kojima niko ne bi dao primat. Isplativost i neisplativost rizika?

U prethodnoj verziji ovog teksta, u kojoj sam stavila pod lupu naslove eseja koji čine knjigu *Težina tačke*, konfrontirala sam se samo sa jednim, nazvavši ga “jezički nespretnim”: *Decentrirani subjekt naspram istorije i ljubavi*. Ne odustajem od toga, ali sada dodajem: možda je posredi hotimična nespretnost zarad izlaganja ideje, odnosno ravni na kojoj se ona obrazlaže. Uostalom, svejedno. Ovaj me je pristup, po tehnici esejističkog razmišljanja o prirodi pripovedanja i različitim načina naracije, najviše angažovao u pokušaju da razjasnim Kuzmanovićeve postulate (izuzimam esej *Ko drži svet?* – apogej njegovih tumačenja).

U uvodnom delu razmatranja razvojne linije Albaharijeve proze, Kuzmanoviću je iz nekih razloga bilo potrebno da priđe suštini teme koja ga zanima govorom o današnjem izdavaštvu, sa sve dodeljivanjem nagrada i ocenom čitalačke publike, kako bi uperio provokativan pogled na “otvaranje prema relativno aktuelnoj istorijskoj stvarnosti”, koje se, po mišljenju autora, odvija postepeno nakon zaokreta u romanu *Cink*, prema nečem što je izgledalo da je “izvan njegovog postmodernističkog obzorja”. Ne uključujem se u ovo središte zbog Kuzmanovićevih paralela sa Kišom, Tomasom Manom, Beketom (*Molaj*), Borhesom i mestu koje daje istorijskim datama u njihovim delima. Ne zato što to ne bi moglo biti izuzetno ugodno za analizu nekih elemenata pripovedanja (što je autor izvrsno i preduzeo), svakako značajnijih od onih za koje se ja u ovom trenutku opredeljujem. Okrećem se jednoj od tvrdnji Radeta Kuzmanovića o upotrebi neupravnog govora kao osnovi pripovedanja, pogotovu kad pisac govori u prvom licu, što Kuzmanović definiše kao “prezentnost upravnog govora”. Međutim, sklona sam i jednom drugom pogledu – da se to, uz dobru argumentaciju, može smatrati i pitanjem koje ima veze sa unutrašnjom intonacionom podlogom u odnosu pisca prema predmetu govora. Kuzmanović je to izvrsno predočio sintagmom “decentrirani subjekt” i složenom zasnovanošću istorijskih data, pri čemu za čitaoca M. N. nije prihvatljiva tvrdnja da one mogu biti razvođe u celokupnom delu pisca. Držim da je takva odeljenost nemoguća, ili da *neodeljenost* uvek, možda i duboko prikriveno, postoji u temeljnim slojevima. I sam Kuzmanović, mada za Kiša tvrdi suprotno, ukazuje na mogućnost da neki pisci “nisu celim svojim spisateljskim bićem na jednoj strani, a, možda, i na mogućnost prožimanja postupaka i tematskih kompleksa ili, pre, na to da jedan postupak može obuhvatiti drugi, ali ne dokraja”.

Da pođem još sporednijim kolosekom koji vodi temi odsustva pasusa ili korišćenju samo jedne rečenice u čitavom romanu ili pripoveci. Kuzmanović kaže: "Poneki se autor samo jednom posluži tačkom ili velikim slovom" – na stranu sve drugo što učitava u razradu ove teme i što je u svakom slučaju plodno i privlačno. Citiranu rečenicu čitalac M. N. , pak, vidi kao ključni dokaz za stvarnu težinu naslovne sintagme i izvanrednih mogućnosti njenog razumevanja. Ovde autor upotrebljava pojam tačke u samo prividno doslovnijem značenju "interpunkcijskog znaka" jer istovremeno tvrdi da odsustvo upotrebe pasusa, koji podrazumevaju čestu ili bar višekratnu upotrebu tačke, artikuliše pripovedanje u "sadržinski relativno celovitim sekvencama". Na stranu što postoje, rekla bih, mogućnosti nizanja sekvenci bez upotrebe tačke iz drugih razloga, vezujem se za veoma provokativan uopšteniji zaključak – da je pripovedanju svojstven neupravan govor. Kuzmanovićevo tumačenje je fundirano, ali ipak? Iako ni za jedno razumevanje umetničkog dela, zapravo za percepciju njegove strukture, ne možemo reći da je jedino moguće – samo obrazloženje sugeriše svojevrsnu unikatnost. Ovo govorim jer želim da opravdam sopstveno vrednovanje Kuzmanovićevo tumačenja za koje bih rado rekla da je jedno od najboljih meni poznatih. Upravo zbog davanja značaja "sporednim" i "manje važnim" elementima ovog kruga razmišljanja. Ne znam da li su mi ovakve sekvence tumačenja uvek privlačne, ali u razumevanju Albaharijevog "slučaja" svakako jesu.

Da nastavim skakutanje po kamenčićima, iako uviđam da mi preta opasnost da se definitivno udaljim od središnjeg toka. U sedam tekstova koji čine esejističku zbirku *Težina tačke* (*Snaga nemuzikalnosti, Jezik čoveka bez svojstava, Lično i bezlično, Utopija danas, Ko drži svet?, Decentrirani subjekt naspram istorije i ljubavi, Višak kao manjak*) reč je o Kafki, Muzilu, Kalvinu, Borhesu, Robertu Herisu, Orvelu, Konstantinoviću – Ezri Paundu, Albahariju, Borislavu Pekiću. Ne osećam se osposobljenom za raspravu ni o jednom od ovih pisaca, mogu to slobodno reći iako sam o Konstantinovićevoj *Dekartovoj smrti* ispisala mnoge stranice, ispostavilo se jedva prihvatljive. U svakom slučaju, moje angažovanje za zonu *Dekartove smrti* potpuno je druge vrste no Kuzmanovićevo, koje je rezultiralo najiluminativnijim stranicama njegove proze u celini.

Stoga mimoilazim tekst *Višak kao manjak* koji me je zanimao iz debatnih pobuda, ali zbilja moram staviti tačku,

jer je, svesna sam, ovog neproduktivnog debatovanja dosta. Moram opravdati svoje tvrđenje o izuzetnosti esejističkog subjekta Radeta Kuzmanovića bez slobodne šetnje (evo me kako iz zimske prelazim u prolećnu) kroz stotinak stranica *Težine tačke* i autorovog postupka kojim sa najneočekivanijih polazišta prilazi predmetu tumačenja. Verovala sam da ću krenuti u susret Kuzmanovićevim obrazloženjima (pre svega u *Snazi nemuzikalnosti*). Međutim – odustala sam. Odričem se usmerenosti određenom cilju diljem 136 stranica *Težine tačke* i zastavljam se kod one već pomenute iluminativne sekvence, nedostižne, čini mi se, bilo kom drugom. Nju ću i ja, poput Radeta Kuzmanovića, nazvati *Kašika za Bena i Klaru* (“Evo gde se treći put nadnosim nad isto mesto iz *Dekartove smrti* Radomira Konstantinovića. U poglavlju XLV ja-narator se pita – pošto je u prethodnom govorio o predsmrtnom času Bleza Paskala – ko će u takvom trenutku prema njemu okrenuti glavu, dati mu čašu vode ili doneti tanjir tople supe – i zaključuje da to od Montenja ne bi mogao da očekuje jer ‘skeptička svest jeste svest ravnodušnosti’ i, iznenadivši možda i sebe samog, uzvikuje: ‘doneće mi Ezra Paund argo supu (...) *ja sam danas čovek koga jedino Ezra Paund nije zaboravio*: eno ga, dolazi mi sa tanjirom supe u ruci, hraniće me istom kašikom kojom je hranio Bena i Klaru (Petači)’.” Uslediće Kuzmanovićevi citati – šta je o toj za njega više no značajnoj temi rekao pre jedanaest godina, a šta pre godinu dana...

“Pre jedanaest godina sam, pored ostalog, kazao: ‘Ezra Paund je stvoritelj stihova i moralni grešnik. On ne odustaje, vuče za sobom raspadnute lešine, Ben(it)a i Klaru’. U ovom Konstantinovićevom prizivanju Paunda ima i bola i nežnosti. Bola zbog veličine zabludlosti sina Paunda, samilosti zbog razumevanja da je grešenje neizbežno. Ali to nije sve. Ja-narator hotimično-nehotično prima na sebe krivicu, reklo bi se, bez neposrednog i povoda i razloga. Možda on nije dobar sin jer ga je poneo govor stvaranja i vetar slučajnosti (bez kojeg nema stvaranja), te je, tako, neizbežno, postao otac svoje ocu. Tek preko ove krivice on može da s nežnošću – na neku vrstu poslednjeg susreta (poslednjeg oproštaja?) – priziva Paunda, svog literarnog sabrata.’ A u pomenutom odeljku *Zimske šetnje* sam napisao: ‘Pripovedač koji govori u prvom licu jednine i koga poistovećujem sa autorom, Konstantinovićem... vidi grešnog Ezru Paunda (zaljubljenog u Musolinija, opsednutog Musolinijem) kao onog koji će mu u pretposled-

njem času doneti tanjir tople supe („hraniće me istom kašikom kojom je hranio Bena i Klaru’). (...) Možda je pred nama dvostruko iskupljenje: Paund prinosi kašiku supe onom što umire i tako pokazuje da izlazi iz svog ludila, a kašika biva primljena s tronutošću. A ko umire? Čovek koji ispituje kako i zašto bi Isus mogao da okrene glavu od svog nebeskog oca, odrekne se naloga da postane jedno sa njim i prihvati Paunda, s kojim se ne može stopiti u jedno, ali koga, jer nije mlak, neće ni „izbljuvati iz usta svojijeh’. Tako taj čovek u času svoje smrti sebe izručuje zemaljskom životu promena, a svoj poslednji dah zadržava samo dotle dok pripovedanje u sebe ne upije otkriće i ne iznese ga na svetlost.’

Ne odričem se rečenica što sam ih izgovorio i napisao. Samo bih im nešto dodao. Nije baš jasno zašto je, pogotovu za ateistu, važan (pred)smrtni čas. Zašto je samo umiranje bitno? Zar smrt nije u nama, zar nije u nama najviše dok smo u punoj snazi, tačnije rečeno, dok punom snagom delamo u svetu? Potvrдно bih odgovorio na postavljeno pitanje da se ne pribijavam kako bi mi, u tom slučaju, nešto važno ostalo neuočeno. Dok smo u punoj snazi, mi se nosimo sa smrću i iznosimo je na videlo dana, i našim tekstovima pored toliko drugih načina. Ali, kad smo bespomoćni, a predsmrtni čas je krajnji stepen naše bespomoćnosti, kad smo pali preko glavice kupusa u Montenjevoj bašti i ne možemo se osoviti na noge ili otpuzati i postarati se oko gutljaja tečnosti koji bi ovlažio suvo, pečeno grlo, tada se, eto, pitamo ko će nam pristupiti. Ne zato da spase naš život ili našu dušu već da pukim svojim prisustvom potvrdi da opstaje svet s kojim se mi rastajemo. Ko će doći? Onaj što drži svet. A ko je taj? Jesam li iznenađen što je to grešnik, a ne pravednik? Prljav od Bena i Klare, Ezra kao da se spojio s njihovim lešinama što ih vuče za sobom. On istom kašikom prinosi gutljaj tople supe ustima bespomoćnog. To što nije uzeo drugu kašiku znak je, možebiti, da se on još nije promenio, čak i da se ne može promeniti. Stani sad, kazao bi Beket kao klovn van cirkusa, klovn koji me, vidi ti sad, sabrano opominje da u žurbi ne učinim pogrešan korak. Postoji li jedan Paund? Ne: imam u vidu dvojicu. Koju dvojicu? Nisam toliko naivan da bih brzometno odgovorio: pesnika i grešnika. Autor cantosa me ne zanima ili, ako hoću da govorim gotovo sasvim tačno, on sad ne sme da me zanima, te ga stavljam u zagradu, odmičem od sebe, zaboravljam ga. U samom grešniku se, kao u magarećoj

koži, takođe nalaze dvojica. Jedan, koji je krenuo, sa strašću, da menja svet i njega Isus nikako ne može, kao mlakog, neutralnog (neutralnog između života i smrti?), ‚izbljuvati iz usta svojijeh‘ i drugi, koji je na tom putu zabrljao, i te kako zabrljao, o tome dovoljno govore lešine što ih vuče za sobom. U času svoje smrti, pripovedač ne razdvaja ovu dvojicu, ne zato što nema vremena, nego zato što nema svrhe da se u to upušta. On Paunda nije prizvao da bi mu sudio. (Nikome se ovde ne sudi, premda je, posredno, divni Montenj zamoljen da nakratko isproba optuženičku klupu, koliko da oseti kako vetar slučajnosti, kako odsustvo strasti i pregnuća, ne predstavlja rešenje za sve brige, za sve velike slučajeve.) Zašto je ja-narator posegnuo za ulogom slabog i bespomoćnog? Da bi prikrrio izvesnu crtu odanosti? Ako se pitate o opstanku sveta, ako određujete onog koji drži svet, jeste li uistinu slabi i bespomoćni? Ne znam. Možda to i ne zavisi od naše volje: to se događa pre no što ona stupi na scenu. Kad vas slabost prožme do dna, onda nemate kud: stariji ste i od oca i od sina. Tada nema nikoga kome biste se obratili s pitanjem: Zašto si me ostavio? Jedino biće kome je otvoren put do vas – jeste grešnik, veliki debeli grešnik, sav u kalu i krvi svoga greha. Nema iskupljenja, nema blagoslova jer nema večnog oca. Paund je tu, sa kašikom kojom je zahvatio malo tople supe, da bi onaj koji govori posvedočio da se bez greha ne može. Ako ste na strani života, ako ste za ovozemaljsko, morate prihvatiti greh i bol. Ne da biste nekog očistili, već da biste učvrstili samo postojanje. Kako? Tako što se uzdižete u svedoka neizostavnog uslova njegovog nastajanja.

Pre valjda pola godine razgovarao sam sa svojim drugom iz Vardarske ulice o ovom mestu u *Dekartovoj smrti*, o tome kako je Radomir smogao snage da pozove Paunda, Paunda koji ne ostavlja leševe Bena i Klare, ‚kao da bi ostavio samoga sebe kad bi njih ostavio‘, i kako se nije potrudio da malo sredi Ezru, na primer da mu u ruke uvali velike gumene lutke izdaleka nalik na Bena i Klaru, možda one što, kad se naduvaju, izgledaju bodro i jedro i koje starci ponekad obležavaju. Moj drug se zasmejao. ‚Omaklo mu se‘, kazao je dobroćudno. Na trenutak mi se učinilo da se šalimo na Konstantinovićeve račun, a onda sam shvatio da mu zapravo odajemo priznanje. Dakako, omaklo mu se. Ali je svojevolumeno stigao do mesta gde se gubi tle pod nogama i nije u strahu ustuknuo. Ne samo što je prihvatio Paunda sa Benom i Klarom, nego i kašiku kojom je Ezra hra-

nio ovaj ljubavni par. A potom je, nastavljajući da pripoveda – oporavljen supom i sladoledom pod velikim šarenim sunco-branom što mu ga je Paund postavio, kao ljubazni ostareli pomoćni radnik na plaži? – lagano ovoga stao da pretapa u svog oca: „Ima na sebi zimski kaput, ali nema više šešir, ne znam šta se desilo sa Paundovim šeširom, njegova mrtva bela ogromna kosa leti mu oko glave, sve mi je bliži...” Priznajem da sam, prvi put pročitavši poslednju rečenicu *Dekartove smrti*, u nedoumici zavrteo glavom pred, kako mi se učinilo, viškom patosa u pitanju: „– koji drugi čovek u ovoj noći ima šešir svog mrtvog oca?” Možda bih i sad vrteo glavom, naprosto sam takav stvor, ali ovog puta ne bih prevideo nimalo slučajnu vezu između ova dva pominjanja šešira: mrtva bela ogromna kosa leti oko glave kao u očaju zbog onoga što je proisteklo (što proističe) iz kamene doslednosti.”

Nazivala sam ovaj tekst Radeta Kuzmanovića čas analitičkim ogledom, čas esejistikom, u nedostatku one jedne jedine reči koja bi mogla da odredi ingenioznu iluminativnost Kuzmanovićeve moći otkrivanja nedodirljivog. Samo se jednom tako nešto događa piscu i njegovim sabesednicima. Znam da bi svaki pokušaj raščlanjavanja “postupka” bio čist promašaj, kao, uostalom, i svaki komentar. Umesto toga navešću (da li pokajničko? ili ispovedno?) nekadašnje vlastito izjašnjavanje: ono što sam umela/uspela da kažem o istom tom poglavlju, XLV, *Dekartove smrti*, o čemu sam pisala pre više od deset godina (*Tumač ptičjeg leta ili izvođenje romana*). Već samim naslovom odredila sam svoju polaznu poziciju: davanje primata žanrovskoj strukturi dela – za razliku od Kuzmanovića, koga to uopšte nije zanimalo jer se upućivao samom epicentru suštine. Izgleda mi kako je sad jedino moguće da, bez ikakvog garda, podnesem na uvid vlastitu manjkavost – svođenje sve neizmerljive složenosti konstantinovićevisko-kuzmanovićeviske teme na dijaloško uslovljavanje egzistencijalnih pitanja odanosti, postojanosti i nesnalazjenja u poslovima istorije. Na način kako sam to činila u raščlanjavanju *Dekartove smrti* dovodeći u blisku vezu Konstantinovićevisu misaonu prodornost i neke druge literarne i vanliterarne adresate i mizanscene.

Laka srca prelazim na stranu slabijeg, pogotovu stoga što sam u prilici da to učinim u ovome dnevniku, u kome sam (nadam se vidljivo) daleko od svake poze – a u izvesnom smislu

ipak *uz* Radeta Kuzmanovića, kome bez ograda upućujem svoj najdublji, ničim pomućen низкий поклон. U nadi da ću nači-
nom okončavanja ovog beleženja to intenzivnije potvrditi.

Dakle, 1997/8 zapisala sam:

“GLAVA XLV,

ili

Ezra Paund

i

Katon (posle moga oca i zajedno s mojim ocem)

Evo najzad Ezre Paunda, evo argo-supe iz prvih glava *De-
kartove smrti* za koju u početku čitanja nisam imala odgonetku. Montenjeva skeptična svest je svest ravnodušnosti, a ravnodušni nikom neće doneti tanjir supe, jedini će Ezra Paund pru-
žiti to divno, toplo argo-đubre (samleveno đubrište s peščane
plaže iznad vrha brda, na Isusovom putu, triciklom?), jer on,
virtuoz u sposobnosti da voli pogrešne, jedini bi me hranio
kašikom. Ko bi na isprepletenim i krivudavim putevima *De-
kartove smrti* očekivao odbranu onih koji su pogrešno odani?
(Jer, šta u sistemu *Dekartove smrti* znači biti pogrešno odan, i
pogrešno voleti ili voleti pogrešne? Odgovor glasi: to je samo
blaga reč za strašne poslove ovoga veka.) Eno Paunda, vezanog,
na samome kraju romana, na drumu za Pizu, sreo je ogromnog
belog vola, eno velikog gubitnika, gologlavog, ogromne bele,
“mrtve”, kose i plavih očiju (boje mora u Rapalu, gde je hranio
divlje mačke), on će doneti argo-supu i sladoled u kornetu, i
veliki šareni suncobran, verni Paund, koji je ostao dosledan
(Paund – priča o postojanosti). Vukao je raspadnute lešine Bena
i Klare, nije mogao da ih ostavi, jer u stvarima odanosti to zna-
či ostaviti sebe samog. *I on sa maskom*, pravio se da ne vidi da
nosi lešine i hinio je da njihov smrad ne oseća. Ali Paundova
doslednost u stvarima izgubljenim značila je i stavljanje ma-
ske drugima, onima kojima je bio naklonjen, ma bile i toliko
groteskne kao što je ona Jovanke Orleanke na licu Hitlerovom.
Da li ne uvažavajući smisao toga prizora, ili upravo želeći da
na to svede poslove istorije i naša nesnalazjenja u njoj? Hitle-
rovu grešku je video samo u tome što nije čitao Konfucija: da
li je tako mislio i na drumu za Pizu, ili je izurlavao: *vae victis?*
Katon Mlađi to zasigurno nije činio, umro je, toliko čvrst i čist
u svojoj doslednosti da je, mrtav, bio opasniji po Cezara nego
dok je bio živ. Ali *causa artis* te povlastice nema, ona ni po

koga opasna nije, o *opasnostima* umetnika po stvar države i o njihovoj doslednosti knjige se ne pišu, dok je doslednost Katonova u poštovanju stoičkih načela i starih rimskih ideala toliko radikalna da to nije značilo samo ostati na Paundovom drumu gubitništva nego i prekratiti sebi život (iako je on, Katon, u okolnostima po čast pomalo sumnjivim, bio uzročnik samoubistva jednog kralja, Ptolomeja, prema čemu je ostao potpuno ravnodušan) – što je zavelo i Cicerona (Cato) i nateralo Cezara na odbranu (*Anti Cato*) (u vreme kad su se političari i državnici branili i napadali knjigama), i, sto godina kasnije, omamilo i Lukana iz Kordobe da u svome epu, citiranom u *Dekartovoj smrti*, kaže: “Bogovi su bili za porednika, ali Katon za pobeđenoga”. Rečenica je to preuzeta od oca: *Vitrix causa deis placuit, sed victa Catoni*, u svom sjaju upotrebe latinskog u ovoj knjizi, kao rečenica onih koji rade za pravednu stvar iako je nestala svaka nada u uspeh. Što je neko, kasnije, mogao primeniti i na njega, *Marcusa Annaeusa Lucanneusa*, Senekinog nečaka, koji je u zaveri protiv cara morao sam sebi oduzeti život. No doslednost Katonova fascinirala je našeg maga u poslovima zakonodavstva i države, i, s razloga visoke cene njegovog moralnog kodeksa, uplela mu ruku u *causa educationis* (Ima li morala bez postojanosti, ima li postojanosti bez morala?) “*Užasno mirna ruka na mome ramenu...*” “*Drhta sam. Bojao sam se. Valjda sam se i stideo što se bojim*”, činilo mi se da Otac, od mene još nespremno za poslove zemaljske, traži da budem Katon, ili se Njemu tad, i te kako već vičnom i spremnom, dopadala stvar gubitnička? Meni, u snalaženju, pomogao je Montenj, taj rugalac stoičkoj vrlini, beskompromisan u svojoj kompromisnosti: “Pred opasnošću, čovek bi se morao sakriti ili poći kako vetar duva”, živeti “na parče”. Nama je važan zaključak *našeg* Montenja: “Ne znam ko to ne radi; ali samo jedan je Montenj koji se usuđuje da to kaže”, ne bi li omililo rujanje vrlini, drugo lice stoicizma: “otkrivanje dobra u zlu, uzvišenog u porazu, prijateljstva u neprijateljstvu, sluge u Cezaru... milosrđa u surovosti... otimanje vrline od patnje...”

“Montenj je poricao stoičare... poricao je Katona, poricao je mog oca. *Voleo sam to. Bojao sam se toga...*” (nije podvukao R. K.) Voleo sam to poricanje jer nisam bio na strani oštine Katonove, ali jesam na strani gubitničkoj, svestan lepote neprilagođavanja, ali ne umem da prihvatim oštrinu koja se tako “lako” odlučuje za prekraćivanje života kao za čin vrline, veličinu vrline. I Hegel ju je poricao zbog njene prekomerne zavisnosti,

ali nisu moj Otac i njegova užasno mirna ruka, njena nepomičnost i mirnoća bile su jače od Montjenja i Hegela, ukoliko je to moguće. A bilo je. Sučelile su se dve ljubavi, dva razumevanja, dve formule *ars vivendi*. Jednu sam voleo (jer mi je bila bliska), drugu štovao (jer sam je voleo?) (jer sam joj se divio? Jesam li?) (divio se savršenstvu – ja?) (divio se postojanosti kao zaveri večnosti protiv vremena, ja čovek-drvo pored puta kojim drugi prolaze), divio se skandiranju u slavu Države, koje sam čuo u onom nemom podrhtavanju usana dok je umirao, glas oca kao glas Horacija, ali i kao svoj vlastiti glas (glas oca kao glas sina), samo ne ono Makabijevo: “Živeo sam jedan dan duže nego što je trebalo”, već: “Živeo sam dan manje”, onaj dan potreban sinu da bi mogao da čuje oca (ali koji dan uvek izostaje?)”

Završavam. (Cvetajeva: “Presecam”).

III

“Rukopisi ne gore”

Ipak ispisujem priču u čiju se verodostojnost ne mora doslovno poverovati jer je poznato da je pamćenje pojava veoma nesigurna budući podložna mnogim fikcijama, koje, zbog samog vremenskog trajanja i delovanja individualnih stanja relativizuju ono što se “objektivno” zbilo. Dakle, ipak saopštavam ovu začudnu priču – čiji sam nimalo nedužan akter – podstaknuta uvek dragocenim uredničkim uplitanjem Vojke Đikić. Ovoga puta je stupila na scenu kada je čula dvodecenij-ski istorijat rukopisa – svojevrsne reke-ponornice – nedavno objavljenog izbora iz celokupnog pesničkog opusa Oskara Daviča *Krov oluje*. (Ona, V. Đ., šaljivo-ozbiljno obznanjuje da se više puta uverila kako ne samo da “rukopisi ne gore” već i da se u njihove poslove s velikim guštom upliću “duhovi”.) (Molim, primiti ovo sa krajnjom benevolencijom nedoslovnosti.)

Godine 1988 (možda i 1987), dakle za Davičova života, ondašnja Narodna knjiga želela je da objavi izbor iz 27 dotad štampanih pesnikovih zbirki. Rado se odazvao. I predložio da izbor sačini M. N. Naravno da sam i ja rado prihvatila, jer sam već više od tri decenije bila u stalnom sabesedništvu sa njegovim delom. Iznenađna Davičova smrt 1989. preimenovala je projekat u izbor iz Davičovog celokupnog pesničkog opusa.

Ne mogu da ne dodam jednu takođe bitnu okolnost u celoj ovoj storiji: preuzela sam taj ozbiljni posao iako se poja-

vio u izuzetno opterećenom periodu mog rada u Nolitu, gde sam bila izvršni urednik novopokrenute edicije – neke vrste žanrovskih antologija srpske književnosti (roman, memoari, putopisi).

Radila sam na oblikovanju Davičovih rukopisa najmanje godinu dana, a možda i više. Sama sam ukucavala stihove na staroj pisaćoj mašini, *bez indiga*. Kako je to moguće? Kasnije, kada je došlo do nerazrešivog zapleta, bezbroj puta sam morala odgovarati na pitanje kako se moglo desiti da neko sa tako dugotrajnim izdavačko-tekstualnim iskustvom načini ovakvu početničku grešku. Teško je bilo dati suvisli odgovor. Kako da objasnim da mi pomisao na mogućnost da se rukopis izgubi ili zagubi ni u jednom trenutku nije pala na pamet, da sam bila zatrpana hrpama papira na velikom pisaćem stolu, gomilama koje su mi jedva ostavljale prostora za rad. Osim toga, svaki nov rukopis (u ovom slučaju kopija) skupljao je dodatnu prašinu. Živo se sećam kako mi se činilo da više u stanu nema vazduha za disanje.

Ipak, posao je završen, preda mnom je bilo više od 300 stranica stihova objedinjenih naslovom *Krov oluje*. Rukopis je predat o zadatom roku, zajedno sa dvadesetak stranica predgovora kojim sam nastojala da obrazložim svoj uvid u poeziju koja je nastajala punih šest decenija.

Sad priča skreće na drugu, izdavačku, stranu. I to ne samo na drugu nego i veoma dugu – trajala je pune dve decenije, sa mnogim obrtima, jedva shvatljivim zaustavljanjima i povremeno iskrslim mogućnostima da će krajnji rezultat biti uspešna realizacija.

U Narodnoj knjizi rukopis je prošao sve instance, pozvana sam da se dogovorimo o ugovoru koji je trebalo sačiniti. Prisustvovali su meni nepoznata glavna urednica i dva izvršna urednika – Tanja Kragujević i Marko Nedić. Tom prilikom se nikakva ometanja nisu mogla naslutiti. Ubrzo (marta 1989) poslan mi je na potpis štampani primerak ugovora. Međutim, nedugo posle toga ispostavilo se da je ondašnja Narodna knjiga bila u vrtlogu raspadanja. Prva ju je napustila Tanja Kragujević i otišla u slobodnjake. Preduzeće je privatizovano, a drugi izvršni urednik Marko Nedić je prešao u Srpsku književnu zadrugu. Pri tom mi se javio telefonom i upitao dajem li saglasnost da prenese rukopis u svoje novo preduzeće (bilo je to, verovatno, 1992). Prihvatila sam, i čini mi se da sam ubrzo pozvana na razgovor sa glavnim urednikom Miloradom Đurićem. Iznenađila

sam se kada sam čula da knjiga neće biti objavljena u jednom od kólâ SKZ već u drugoj, meni nepoznatoj ediciji. Pri tom mi je rečeno da je Dragan Lakićević napisao veoma pozitivnu recenziju i da će se knjiga ubrzo pojaviti. Onda je opet nastupilo ćutanje, danas ne mogu reći koliko je trajalo, znam samo da mi je u jednom trenutku saopšteno kako Zadruga nema finansijskih sredstava i da mi vraća rukopis.

Nedugo posle toga, 1993. ili 1994, našla sam se u Vršcu s Tanjom Kragujević na promociji njene knjige *Osmejak omčice* koju je objavio KOV. Za stolom posle književne večeri, uz Tanju i Krdua sedeo je i Vasa Pavković. Krdu se u jednom nevezanom razgovoru požalio na zlu sudbinu dela Oskara Daviča, “jednog od najvećih srpskih pesnika”, koga, eto, niko ne izdaje i kako bi on to rado učinio. Replicirala sam da izbor već postoji, u dve-tri reči rezimirala njegovu nesrećnu sudbinu, i dodala da bi se eventualno mogao i skratiti ukoliko je za izdanja KOV-a preobiman. Dogovorili smo se o primo-predaji. I od tad – od devedeset treće ili četvrte do dve hiljade osme – nikakvog rezultata. Tokom tih petnaest godina nekoliko puta sam tražila da mi se rukopis vrati, pogotovu veoma energično kad mi se obratio jedan privatni izdavač. Odgovori Petru Krdua uvek su bili slični: “Upravo sam u pregovorima sa Ministarstvom kulture ili Izvršnim većem Vojvodine, ili Gradskim sekretarijatom za kulturu... Neko mora da mi finansijski pomogne jer je poduhvat zamašan a nikako ne bih želeo da skraćujem rukopis, pričekajte samo malo...” Uvek bih poverovala da će se nešto stvarno i dogoditi. Međutim, kada se do 2008. nije ništa zbiloga ja, bolesna, svesna svog bliskog kraja, odlučila da načinim radikalni rez i predam rukopis jedinoj osobi koja će učiniti bar koliko i ja a možda i više – Slavici Miletić – uputila sam Uredništvu KOV-a zvanično da zvaničnije ne može biti pismo koje je počinjalo sa “Neopozivo zahtevam...” Tada se Krdu javio i saopštio da je učinio jedino moguće – prihvatio ponudu Izvršnog veća Vojvodine da uplati 160.000 dinara, što je svakako nedovoljno, ali da ćemo, ako odaberemo nezahtevne saradnike, nekako isplivati. Rekao je da želi da podmiri naslednike, a mene moli da, nakon unošenja u kompjuter, pročitam reviziju. Što se podrazumevalo, jer mi je to po prirodi stvari pripadalo, naravno bez ikakvog honorara. Krdu je odahnuo, a i ja, ne sluteći kakva me noćna mora čeka. Nisam bila svesna činjenice šta znači nepoznavanje nove elektronske tehnologije, oslonjena isključivo na svoja dotadašnja višedecenijska izdavačka znanja. Novi, i

subjektivno i objektivno najteži udarac, tek je nailazio: Krdu mi je saopštio da vršački elektronski studio nije u stanju da normalno radi jer ima velikih problema. Rukopis je devastiran: nedostaju "poneke" stranice, nestao je predgovor... U praksi je to, recimo, izgledalo ovako: prva polovina "Srbije" je nestala a druga polovina je pripojena "Koračnici sna" i pod tim naslovom je ovaj gemiš unesen u elektronsku verziju. (Spominjem samo ovaj primer jer je u pitanju najpoznatija Davičova pesma, a sličnih primera je bilo na pretek.) Ali nije se imalo kud.

Bilo je to već vreme kad nijedan izdavač, osim sad već veoma zagrejanog KOV-a (koji se, između ostalog, osećao i pomalo odgovornim što je štampanje odlagano dve decenije), dakle kad ni jedan izdavač ne bi primio rukopis u ne-elektronskoj formi. Ja, srećna što će se posao najzad realizovati, budući da sam bila potpuni ignorant u elektronskim poslovima, nisam mogla pretpostaviti šta će iz svega toga proizići.

Nikad se neće saznati ko je tokom dvodecenijskog putešestvija rukopisa *Krov oluje* odstranio predgovor, ko pojedine stranice, ko je želeo da upropasti rukopis i zašto. I onda je nastala sledeća, olujna etapa (bio je već kraj leta, sajam knjiga otvarao se, kao i uvek, krajem oktobra). U početku je sve realizovano po Krduovoj zamisli, preko pomenutog Vršačkog grafičkog ateljea, koji se, naravno, u tako devastiranom i konfuznom rukopisu nije mogao snaći, što je i Krdu uvideo i shvatio da sve to ne može izaći na dobro. Pretpostavio je da ću ja biti u stanju da sve sredim. I veoma se prevario: nisam za to imala ni znanja ni snage. Sastavila sam "ekipu" od korektora i lektora stare škole, opet ne mogući da pretpostavim šta će se tek sad dogoditi. (Celokupno zamešateljstvo moglo bi biti zanimljiva tema jednog komentara o sudaru novih tehnologija sa starim, "iskusnim" poslenicima donedavnog izdavaštva). Haos je bio potpun.

Stvar je u poslednjem trenutku, deset dana pred otvaranje sajma, kad je trebalo da se *Krov oluje* nađe u izlozima, spasla iz velike daljine, zahvaljujući toj čarobnjačkoj novoj tehnologiji i, naravno, velikom trudu, Davičova ćerka Jana, koja je, pripremajući postdiplomske studije na Sorboni, živela u Parizu sa svojim odanim i darovitim saputnikom Stankom Josimovim, grafičkim dizajnerom visokog ranga (sa diplomom grafičkog odseka beogradske Likovne akademije i takođe budućeg sorbonskog magistra istorije umetnosti). Oni su zajedničkim naporima uradili sve da se, očišćen i lep *Krov oluje* na vreme nađe na štandu KOV-a. Jana je ispravila preko 200 načinjenih

grešaka, Stanko je uneo ispravke u prelom i “zatvorio” tekst, da više niko ne može brljati po njemu (zdušno su brljali mnogi). Jedino je nedostajao predgovor, što gotovo niko od potonjih čitalaca nije propustio da zameri, tvrdeći da je uvodno obrazloženje bilo neophodno.

Sledeća etapa, novi život knjige koji započinje njenim objavljivanjem, prisustvom u javnosti, premašio je sva očekivanja. Gotovo da nije bilo relevantnijeg “glasila” u kome se nije pisalo o “velikom povratku”. Uoči nove godine, u anketi kritičara koji su odgovarali na pitanje koju knjigu poezije objavljenu 2008. smatraju najznačajnijom, *Krov oluje* se našao na prvom mestu.

Ono što, srećom, niko nije zabeležio je kolateralna šteta proizišla iz celog ovog dramoleta dobrih namera koje su se, usmerene u različitim pravcima, međusobno konfrontirale na grub način. Većina onih koji su radili (objektivno loše iako uz veliki trud) ili na drugi način bili u vezi sa ovim poslom, međusobno su se isposvađali, prekinule su se emotivne veze negovane nekoliko decenija na više no tužan, više no degradirajući način. Što, verovatno, svako od učesnika vidi iz svog vidokruga. Ono što mene u tome tereti, to su moje godine i neizbežne kalcifikacije koje one donose i verovatno preterana emotivna osetljivost koja se petogodišnjom bolesničkom izolacijom pretvorila u nešto što mlađi nisu mogli ni da razumeju ni da podnesu. Stoga su moje ocene, naravno, subjektivne i rezultat su velike povređenosti. Ako bih to odstranila, mogla bih pogledati iz drugog ugla i zaključiti da se sve to može svrstati u tužnu istoriju nepočinstava nakon smrti umetnika.

[Upravo sad se otvorilo još jedno poglavlje (da li poslednje?) različitih pogleda na to ko treba da čuva rukopise preostale nakon pesnikove smrti. Shvativši da svoje mišljenje moram da zadržim za sebe i da se u to ne uplicem jer ni na koji način nije povezano sa mnom, udaljila sam se od procesa koji je u toku. Nadam se da neću zažaliti.]

Pogotovu što se preda mnom otvara tema “izgubljenog predgovora za *Krov oluje*”.

No pre toga želim da kažem da sam tek naknadno saznala da su u stvari Slovenci prvi obeležili stogodišnjicu Davidčovog rođenja: Štampali su prevod posthumno objavljenog Davidčovog rukopisa *Prva ruka*. Učinio je to neuporediv sa bilo kim meni poznatim (Ana Ristović: “Jedini renesansni

čovjek koga sam srela”) Miklavž Komelj, pesnik i esejista, prevodilac sa nekoliko jezika, koji je doktorirao na temu “*Toskansko slikarstvo...*”

A sad evo me pred “duhovima” Vojke Đikić.

Postoji jedno jedino mesto u mojoj biblioteci koju inače kao i da nemam jer mi je slabost ruku tolika da ništa ne mogu da nađem – dakle, dostupan mi je jedan kutak gde sam pohranjivala časopise za koje sam pretpostavljala da mi jednom mogu zatrebati. Svi su bili smešteni u visini mojih ispruženih ruku, dakle dostupni mi. Nedavno sam, želeći da nađem jedan broj Izraza, naišla na preobimni trobroj *Književnosti* za godinu 1994. Preko polovine korica bio je utisnut poznati mi Davičov potpis. Šta je to? Očigledno deo tematskog bloka, verovatno pripreman nakon Davičove smrti 1989. Sledila su imena autora i naslovi tekstova. Među njima i: Milica Nikolić – *Jedinstveni Davičo*, predgovor koji sam pisala za *Krov oluje* i koji je “nestao”. Je li moguće? Šta se to zbiva? Nigde nikakvog traga u mome sećanju, sve je upalo u neku dobro zabravljenu crnu rupu zaborava. Pokušala sam da rekonstruišem:

Prvo, i najmanje važno – znači da sam, za razliku od stihoa, predgovor kucala u dva primerka. Krnjević mi je, verovatno, nakon nekoliko godina zatražio prilog za “tematski broj” svog časopisa posvećen Daviču. Pretpostavljam da nisam ni slutila da će se tu naći Košovi memoari. U želji da sačuva svoju poziciju urednika jedinog “liberalnog” časopisa u kome su se pojavljivali ekstremno suprotno pozicionirani tekstovi, što je ponekad ličilo na borbu u areni u kojoj se nije moglo naslutiti na “čijoj je strani” časopis. Ovog puta je pozvao Koša, Bandića i mene. Koš je dao poveći odlomak iz svoje memoarske proze, ja tekst pisan za izbor koji sam pripremala nekoliko godina ranije nastojeći da formulišem jedinstvenost celoživotnog pesničkog principa Davičovog, a Bandić je verovatno trebalo da zastupa neku srednju poziciju između Košovih i mojih sudova. Bandić je tako i započeo onim što je pisao dvanaest godina ranije za neodržano predavanje na Kolarcu (što je saopšteno u fusnoti – 1977) – uglavnom konvencionalno – a za “tematski blok” *Književnosti* sedam godina kasnije, već daleko i od Davičove smrti 1989, dodao je više no obimnu fusnotu. U njoj je, složenim analitičkim postupkom predstavio poslednje pesnikove zbirke, koje je smatrao samim vrhom njegovog pesničkog dela. U svakom slučaju, izneo je sud veoma blizak mojim nalazima a ekstremno suprotan Košovim “sećanjima”.

* *Izubljeni rukopis* pod nazivom *Jedinstveni Davičo* objavljen je u Sarajevskim sveskama broj 25/26 u okviru rubrike *Novo čitanje* Oskara Daviča, u kojoj su tekstove objavili: Miklavž Komelj, Mira Otašević i Milica Nikolić.

Iako je napada na provokativnu životnu i pesničku Davičovu trasu bilo na pretek, Košovi memoari su nadmašivali sve po neskrivenoj zloj volji koja se manifestovala ne samo u opisima situacija već i u njihovoj zbrkanoj ispremešanosti kako bi se, lišene uzročno-posledične veze, prikazale u svetlu koje je Košu bilo potrebno.

Kontraverzna Davičova ličnost pružala je idealnu priliku za oprečne interpretacije, zavisno od pobude interpretatora. Upravo stoga me je nedavno tako osvojila sposobnost Vujice Rešin Tucića da u tekstu *Demonški Davičo* sagleda svu složenost i jedinstvenost njegove pojave.

Da se vratim delovanju Košovih memoara na moje pamćenje. Njihov negativan naboj bio je toliko agresivan da je, pretpostavljam, uspešno izbrisao svaki trag sećanja na *Književnost* iz 1994. i moje učešće u tematskom bloku. Verovatno bi trebalo da se s još više čuđenja upitam kako mi se u poslednjoj etapi realizacije rukopisa, u trenutku tako stresnog saznanja da je predgovor "nestao" – nije otvorio ni najmanji prolaz za sećanje. Ne mogu da odgovorim. Tu su se upleli Vojkini "duhovi". Za mene je to sve do ovog časa ostalo tajanstveno ili bar neobjašnjivo čudo i zato sam i prihvatila njenu ideju da napišem ovaj tekst.

Ništa njime nisam razjasnila. Moje tumačenje ne može biti uverljivo. Ali sam ovu vrstu ispovesti morala zabeležiti kao krunu dvadesetogodišnjeg trajanja te čudne istorije jednog rukopisa, neobičnih i teško objašnjivih prepreka objavljivanju male, dragocene knjižice dobrog naslova: *Krov oluje*.*





MOJ IZBOR

Roy Andersson

Izbor i prijevod:
Midhat Ajanović





Midhat Ajanović Ajan

TRAGAJUĆI ZA KOMPLEKSNIM KADROM (Roy Andersson, sadašnji i budući filmski klasik)

Mi koji volimo film, a stanujemo u Švedskoj, imamo običaj, naravno uz malu dozu pretjerivanja, reći da se nalazimo u “Bergmanovoj zemlji”. Po istoj analogiji skoro da bi se za Göteborg moglo reći da je “grad Roya Anderssona”, po imenu, nakon odlaska Widerberga i Bergmana, neosporno najvećeg živog filmskog umjetnika u ovoj zemlji. Pretjerivanje je ovdje sadržano u činjenici da je Andersson zapravo iz mjesta Uddevalla, koje se nalazi nekih 60 kilometara odavde.

Bez obzira na njegovu legendarnu tvrdoglavost koju odlično opisuje švedska riječ “tjurskalle” (ali bez te “bikovske glave” Andersson ne bi napravio svoja djela) doista je nevjerovatno da je on koji je već nagurao 68 godina života napravio svega četiri “normalna” cjelovečernja filma. I sve to u zemlji dovoljno bogatoj da sebi svake godine može priuštiti bacanje miliona i miliona na nebulozne “relacijske komedije”, stupidne trilere, te dubiozne “društveno angažirane” filmske naive koje se kao bave problematikom mladih ili, što mi posebno ide na živce, stranaca prikazanih tako generalizirano baš kao da smo svi došli iz jedne zemlje ili kao da postoji nacija ili rasa “stranac”.

Čini se da neko prokletstvo prati darovite ljude čak i u sredinama gdje se takvo šta ne bi očekivalo tako da Andersson redovno ima ogromnih problema da namakne pare za svaki svoj projekt. Nakon senzacionalnog uspjeha sa svojim debitantskim filmom *Ljubavna priča* (*En kärlekshistoria*, 1970) čekao je punih šesnaest godina da snimi slijedeći projekt (*Giliap*, 1991), pa onda opet skoro cijelo desetljeće do *Pjesme s drugog sprata* (*Sånger från andra våningen*, 2000). No, uprkos prvoj nagradi i ovacijama u Cannesu za to filmsko remek-djelo, inače prodano u 28 zemalja, i nakon što je iz vlastitog džepa financirao dvade-

set minuta narednog filma, *Ti, živi* (*Du levande*, 2008), scenarij mu je dva puta odbijan na državnom filmskom fondu.

Zbog svega toga Andersson umalo da nije odustao ne samo od tog projekta već uopće od bavljenja filmom. “Ma baš me briga, ja ionako odavno hoću postati pisac, imam u glavi gotov roman”, izjavio je nakon što su mu “genijalci” sa Švedskog filmskog instituta odbili projekt. Jedan takav osobnjak i individualac uspijeva sve ove godine ostati u filmu samo zahvaljujući radu na reklamama. Reklame su spasile i projekt *Ti, živi*, koji je rađen četiri godine, ali od toga je Andersson potrošio najmanje godinu na bavljenje reklamama da, kako je rekao, “ekonomski preživi”.

Jedan od razloga za mrzovolju koju dio ovdašnjeg filmskog svijeta pokazuje prema Anderssonu sigurno dolazi od njegovog javno iznesenog stava da “nikada ne gleda švedske filmove jer su svi jednako dosadni pošto su im scenariji napisani u skladu sa uputstvima iz knjige *How to write a selling screenplay*. “A gdje je tu filmska slika i njene goleme mogućnosti?” pita se režiser i odgovor daje svojim vlastitim majstorijama.

Tome treba dodati i njegov, blago rečeno, kontraverzan odnos prema glumcima. Anderssonovi filmovi su puni naturščika, ljudi koji glume same sebe ili naprosto rade pred kamerom ono što im se kaže. Njegovo shvaćanje glume i glumca s kojim se teško složiti (ako zbilja misli tako) sadržan je u njegovom stavu da “svako može biti glumac” i da smo mi “svi ionako glumci u svojim životima”.

Anderssonovoj omiljenosti ne doprinosi ni njegov vrlo negativan stav prema Ingmaru Bergmanu, koji u Švedskoj, i ne samo tu, ima status filmskog božanstva. Za Anderssona je Bergman jedan “epigon i plagijator koji imitira filmove koji su prije njega drugi snimili”. Tako je film *Sedmi pečat* Andersson procijenio kao “amaterski snimljen sa naivnim dijalozima i scenografijom”, dok “mu nije jasno šta bilo ko vidi u *Divljim jagodama*”. Osim toga, Andersson je studirao film u Stockholmu u vrijeme dok je prefekt Filmske škole bio upravo Bergman. Andersson je Bergmana uspoređivao sa STASI-agentom koji se petljao u privatni život studenata, branio im da snimaju demonstracije protiv rata u Vijetnamu školskim kamerama i njemu osobno prijetio izbacivanjem iz škole jer se družio sa Bo Widerbergom (koji je već tada pisao manifeste protiv “bergmanizma”).

Do neke vrste pomirenja između njih dvojice došlo je tek neposredno pred Bergmanovu smrt, kada je ovaj u svoj izbor

najboljih švedskih filmova svih vremena uvrstio *Giliap*, a Andersson priznao da je Bergman ipak snimio “jedno pet zanimljivih kadrova”.

Iako u svemu tome sigurno ima puno politike, još više sujete, reklo bi se ipak da su razmimoilaženja između dva velika filmska autora prije svega konceptualne naravi. Za razliku od Bergmana, koji je volio ljudsko lice i smatrao krupni plan “najvažnijim izražajnim sredstvom filma”, u filmovima Roya Anderssona krupni plan ne postoji. S mnogo razloga, naravno, jer lice u krupnom planu prikazuje portret konkretnog čovjeka, a Andersson želi da portretira ljudski rod. Bergmanu je ljudsko lice trebalo kako bi personalizirao svoje likove i izrazio njihov kompleksni mentalni univerzum dok Andersson ljude želi prikazati kao bezlične nametnike na ovoj planeti. Za Anderssona su naš svijet i naša stvarnost obična farsa dok je čovjek naslikan kao groteskna karikatura iluzije o sebi samom i svojoj tobožnjoj uzvišenosti.

“Biti ili ne biti fikcije je ono što se zbiva u gledateljevoj glavi”, poručuje taj smrtni neprijatelj reza i krupnog plana, dva zahvata bez kojih bi većina drugih reditelja bili nepostojeći. Stoga on sve svoje scene nastojao riješiti kao “kompleksne kadrove” koje karakterizira odsustvo reza i složena inscenacija filmskog prostora u kojoj svaki detalj ima određenu funkciju. Anderssonove dvije čuvena maksime “ja ne vidim zašto bih nešto opisivao u više kadrova, ako to mogu učiniti u jednom” i “što si bliži nekoj osobi to manje znaš o njoj” koliko god izgledale neprihvatljive sa stanovišta školskog poimanja filmskog zanata, u njegovim majstorijama dobivaju puni smisao. Štaviše, malo ko od savremenih autora filma uspijeva toliko humanizirati živu sliku kao što to polazi za rukom ovom tvrdoglavom i beskompromisnom umjetniku i dragocjenom ljudskom biću.

Kao što bi se zlatno pravilo pisanja moglo formulirati ovako: “Ako nemaš veliku priču imaš velikog čovjeka, takvog čija biografija zaslužuje da bude opisana”. Analogno tome zlatno pravilo filma moglo bi biti; “Ako nemaš priču, imaš sliku”. Anderssonovi filmovi su lišeni naracije, sve je riješeno vizualno kroz takozvane tabloe, uz korištenje statične kamere i minuciozno postavljenu dubinsku scenografiju i pravce kretanja. Interesantno je da kritičari koji ga kao i ja obožavaju uspoređuju Anderssona sa Bressonom, Buñuelom, Godardom, Pasolinijem, Greenawayom, ali dosljedno zaboravljaju spomenuti njegovog

Slično primjerima Vertova i Eisensteina, Godarda i Truffautu, Vorkapića ili Tarkovskog kao i brojni drugih koji pokazuju da se filmska misao ponešto razlikuje u odnosu na druge kulturno-historijske discipline po tome što je granica između praktičnog i teorijskog polja tu vrlo provizorna i Andersson je odlučio svoje stavove staviti na papir. Svoje shvaćanje filmske umjetnosti ili, kako on to sam kaže, vlastiti "pogled na važnost slike u našoj egzistenciji" taj je veliki sineast modernog doba sabrao u knjizi *Strah našeg doba od ozbiljnosti (Vår tids rädsla för allvar)* do sada objavljenoj u nekoliko izdanja. To sjajno štivo ima uporište u seriji Anderssonovih diskusija o statičnoj i pokretnoj slici, ali i lucidnim analizama vremena u kojem živimo portretirajući ga kao doba u kome je ljudski razum zagašen medijskom imbecilnošću i političkom laži dok su najšire mase podlegle cinizmu, apatiji i nihilizmu. Našem vremenu, veli Andersson, ne trebaju glupost i apatija već ozbiljnost i na uvodnoj stranici citira riječi Ellie Wiesela: "Suprotno od ljubavi nije mržnja. Suprotno od ljubavi je ravnodušnost."

U knjizi su nabrojani i njeni alternativni naslovi koji na svoj način pojašnjavaju suštinu napisanog: "Neprijateljstvo prema jasnom mišljenju", "Carstvo ravnodušnosti", "Pobjedonosni pohod kiča". Andersson tvrdi da su nam mediji oduzeli jasnu i istinitu sliku stvarnosti. Neodgovoran (i neozbiljan) odnos prema kulturi, smatra Andersson, u temelju je svih zala prisutnih u današnjem svijetu. Čovjek nije jedina životinja koja radi, ali je jedina koja stvara kulturu, to jest posjeduje sposobnost da svoja znanja preuzima od prethodnih i ostavlja u naslijeđe dolazećim generacijama u formi priče, slike, folklora ili filma. Upravo kultura, a ne samo rad kako je to pisao često citirani Engels, u temelju je razuma, morala, estetike i svega drugog vrijednog u ljudskoj zajednici. Bez kulture bi se čovjek vratio na nivo životinje. Kič i nekultura koje daju krajnje pojednostavljenu, bolje reći prostu, sliku svijeta ostavljaju čovjeka bez mogućnost izvlačenja zaključaka na osnovu promišljanja i produblivanja postojećih znanja i historijskih iskustava. Eto zašto Goebels nije koristio kompleksno strukturirane filmske monumente Lenni Riefenstahl već je insistirao na brutalnoj propagandi koju su stvarale njegove "Sedmične filmske novosti".

Anderssonova teza da antiintelektualizam, prezir prema znanju i kič uvijek prethode fašizmu lako bi se mogla argumentirati i primjerima sa naših prostora, recimo učinkom



Roy Andersson

Strah našeg vremena od ozbiljnosti

Ja želim započeti razgovor o moralu i ozbiljnosti – za početak. Važno je da odmah razjasnimo kako ja pod pojmom ozbiljnost ne podrazumijevam suprotnost za smijeh i vedrinu. Ja time hoću reći da stvari treba shvatiti ozbiljno, posao raditi kako treba, ići do kraja, razjasniti, preuzeti odgovornost i snositi posljedice – nešto što ni na koji način ne mora značiti kisela lica i odsustvo šale.

Ja vjerujem da je na mnogo načina obilježje ljudske egzistencije u naše vrijeme, zapravo cijelog ljudskog društva, strah od ozbiljnost i mržnja prema kvalitetu. Ja se naravno nadam da ću ovdje uspjeti izložiti objašnjenje za jedan ovakav stav. Ako bih, međutim, pokušao odmah na početku u najkraćem objasniti to što ja mislim pod pojmom ozbiljnost onda je to nešto

Izbor i prijevod
Midhat Ajanović

SARAJEVSKE
SARAJEVSKE
SARAJEVSKE
SARAJEVSKE
SARAJEVSKE
SARAJEVSKE

što podrazumijeva vjeru u budućnost, dakle roba za kojom u naše doba vlada velika nestašica. Po mom mišljenju osnovno obilježje savremenog doba je široko rasprostranjeni i sveobuhvatni nihilizam koji upravo znači odsustvo vjere u budućnost i prezir prema moralnim vrijednostima. Doduše postoje mnogi koji na riječima brane te vrijednosti, ali ih je veoma malo kada treba preći u akciju. To jasno važi za one koji su postavljeni da vode i upravljaju našim društvom i njegovim razvojem. Da je tome tako jasno je svakome. Rasprava o kvalitetu i ozbiljnosti podsjeća na tu činjenicu i pošto se one tako rijetko javljaju one su iznenađujuća i neprijatna podsjećanja na površnost i fušeraj naših vladajućih struktura. Stoga ona kod njih izaziva agresivnost.

Želim reći da je ovaj društveni strah od ozbiljnosti od iste vrste kao i strah alkoholičara i narkomana od trijeznosti. U našem vremenu zloupotrijebljene su mogućnosti izvođenja zaključaka na osnovu postojećih saznanja na isti način kako alkoholičar zloupotrebljava alkohol; da bi izbjegao vidjeti stvarnost onakvom kakva ona jeste.

* * *

JA SAM FILMSKI STVARALAC. Pokušat ću opisati moj rad i njegovu funkciju u društvu i ukazati na to odakle ja crpim inspiraciju. Želim istovremeno izložiti moje poglede na druge djelatnosti osim stvaranja filma koje smatram značajnim i interesantnim za neke temeljne principe koje me ovdje zanimaju.

Neke stvari sam već rekao u drugom kontekstu. Može se reći da postoji tematski krug kojim se ja stalno bavim i uvijek mu se vraćam. Međutim, to su važne teme i bitne orijentacione tačke.

Nedavno me je jedna novinarka intervjuirala. Pitala me o mom djetinjstvu. Ja sam rastao u Göteborgu i opisao sam joj svoju prvu važnu impresiju. Ona se naime interesirala kakav sam bio kao dječak. Ispričao sam joj sve kako je bilo; prvo sam želio postati vatrogasac, a poslije pronalazač. No, onda sam pred kraj gimnazijskog školovanja otkrio literaturu. S čitanjem su došla snažna doživljajna iskustva. To je učinilo da se izmijenila sadržina mojih interesa od inženjera ka piscu.

Ja sam rastao u jednoj kulturno zapuštenoj sredini mada sam imao priliku čitati neke knjige. Međutim te snažne impresije koje su došle sa mojom velikom čitalačkom aktivnošću u

gimnaziji predstavljale su za mene neku vrstu šoka koji me je sasvim preoblikovao. Shvatio sam da tamo u svijetu postoje ljudi koji se znaju izraziti nepojamno lijepo o drugim ljudima i o sebi samima. Jasno sam osjetio da je njihovo životno poslanje da stvaraju razumijevanje među ljudima. Bilo je to prelijepo saznanje koje je i u meni pobudilo želju da postanem pisac.

Nisam postao pisac, u svakom slučaju još uvijek ne. Ipak, učinio sam nekoliko pokušaja i poslao nekoliko stvari na Göteborg-Posten tako da su dva moja kratka razmatranja bila objavljena kad sam bio u dobi od sedamnaest godina. No, moja samokritika je bila prejaka te se nisam usudio nastaviti s pisanjem. Naravno, nije me samo moja samokritičnost navela da se okušam na filmu. Ključni razlog bio je taj da sam u gimnazijskom dobu film doživljavao jednako snažno kao i literaturu.

Može se reći da je konkretni događaj koji je ubrzao moju odluku da se opredijelim za filmsku režiju kao profesiju bio jedan televizijski program - filmska hronika - koji je pokazao studentske filmove iz poljskog grada Lodza. Na toj filmskoj školi studirali su među ostalima Roman Polanski i Jerzy Skolimowski. Njihovi kratki filmovi naprosto su detonirali u našim švedskim domovima. Bila je to jedna sasvim drugačija vrsta filma od one koja je postojala u uobičajenoj kino-ponudi u John Wayne-stilu. Bili su to filmovi koji su emanirali jednu vrstu ozbiljnosti, respekta i odgovornosti za čovjeka, život i egzistenciju. Bili su to osim toga kratki filmovi - nešto tako neobično za mene u to vrijeme. Nikad poslije nisam vidio te filmove tako da mi je jedino ostalo maglovito sjećanje o čemu se u njima radilo. Međutim, doživljajnost i intenzitet su i dalje tu, prije svega shvaćanje da je naša egzistencija nešto veličanstveno, nešto što zaslužuje poštovanje. Iz današnje perspektive rekao bih da je susret sa tim filmovima za mene bio umjetnički doživljaj u najboljem značenju tog pojma. Ja ću se vraćati ovom pojmu i kasnije u knjizi. U istom programu gdje su filmovi prikazani rečeno je da će se i u Švedskoj pokrenuti jedna slična filmska škola. Istog trenutka sam donio odluku da predam molbu za prijem. No, tada mi je bilo samo osamnaest, devetnaest godina, a uvjet za prijem bilo je napunjenih najmanje 24 godine. Čekajući da ispunim taj uvjet otišao sam na Sveučilište u Lund gdje sam studirao filozofiju, književnost, nordijske jezike i historiju. Konačno, na kraju sam došao u Stockholm i prijavio se na novoosnovanu Filmsku školu.

* * *

TAKO SAM POSTAO FILMSKI REDITELJ. Šta je to što me vodi i inspirira? Doživljaji, sazrijevanje, roditelji, knjige filmovi. No, osim svega toga slike sa kojima sam se susretao. Moj rad sa prije svega sastoji od filma fikcije, dakle filmova koji su izmišljeni, izmaštani ili kako god se to drugačije kaže. Iako sam u životu napravio i nekoliko dokumentarnih filmova ja sam se opredijelio da radim prvu vrstu filmova, ali tu sam svoju odluku katkada dovodio u pitanje i čak se kajao zbog nje. No, niti jednog se trenutka nisam kajao zbog toga što sam preispitivao tu odluku. Jedan takav trenutak desio se prije više godina kada sam trebao držati predavanje na Sajmu fotografije u Göteborgu. Ono o čemu sam htio govoriti i sav slikovni materijal koji sam pripremio kao ilustraciju predavanja odnosio se na fiksijsku umjetnost, uglavnom na moju vlastitu produkciju. Na putu prema predavaonici, praktički na drugoj strani ulice nalazila se izložba fotografija Jamesa Nachtwaya. Izložene fotografije bile su enormne snage i pogotovo aktualnosti jer su se odnosile na rat u Bosni. Fotografije su bile u boji i u ogromnim formatima. Slike je karakterizirao temeljni princip "life" fotografije, što će reći da su kompozicija i osvjetljenje bili podređeni značajnim elementima. Ona što se nalazilo u mojoj torbi odjednom je postalo bezvezno, lažno i besmisleno i kad sam još vidio koliko mnogo ljudi je nagnulo u salu da gleda moj lažni slikovni materijal bio sam definitivno uvjeren da je ono što predstoji jedan ogromni fijasko.

Moje strepnje se ipak nisu obistinile tako da san nekako uspio povratiti samopouzdanje i vjeru u mogućnosti fiksijske slike tokom predavanja koje sam započeo pokazujući sliku koja me šokirala najviše u životu, jedan bakrorez rad francuskog grafičara Jacquesa Callota (1592 – 1635). On je umro prije nego je Tridesetogodišnji rat prestao ali je 1633 stigao napraviti jednu seriju crteža pod naslovom *Les Grande Misères de la Guerre*. Svi crteži naravno govore o užasima Tridesetogodišnjeg rata. Ta osobita slika na koju mislim je crtež *Drvo za vješanje* na kojem je predočena egzekucija pljačkaša.

* * *

BIO SAM POTPUNO ŠOKIRAN kad sam crtež vidio prvi puta zbog njegove enormne objektivnosti i nepatvorenosti. Dugo vremena mi je trebalo da razumijem mehanizme koji čine da takva slika može pokrenuti fantaziju mnogo snažnije nego krupni plan. Počeo sam zamišljati pripadnike građanskog staleža i njihove žene na desnoj strani slike. Na što su mislili? O čemu su razgovarali dok je vješanje trajalo? Činilo mi se da je osuđenima bilo teško popeti se na vješala. Jesu li se sami penjali ili su ih morali vući gore? Ili ih je svećenik uvjerio riječima "Bolje vam je da pomognete pa će sve ići brže."? To je slika koja me je svega protresla svojim odmakom, svojom objektivnošću i nesentimentalnošću. Takve osobine te slike provocirale su moj intelekt koji je počeo djelovati istodobno i paralelno sa emotivnim dijelom moje ličnosti. Bio sam aktiviran kao gledalac.

Da se samo na trenutak vratim na ono o čemu sam maločas govorio, o biti ili ne biti fikcije, duboko sam uvjeren da je mašta u našim glavama to što omogućuje sve što interesantno i suštinsko. Sasvim je nevažno da li je ta mašta stimulirana doživljajem fiksijske ili dokumentarne slike.

Koji su to faktori u jednoj slici od značaja za onu snagu i intenzitet koji u gledaocu stvaraju fikciju? O tome pretpostavljam postoje jako podijeljena mišljenja. Da bih osvijetlio moj vlastiti stav po tom pitanju ja ću usporediti Callotov crtež sa slikom jednog drugog velikog grafičara. Riječ je o radu nastalom stotinjak godina kasnije, ali sa sličnom tematikom. Francisco Goya (1746-1828) je također napravio seriju slika o užasu rata pod skupnim naslovom *Los desastros de la guerra*.

Goya je okupiran istim motivom kao i Callot. Međutim Goyin crtež je mnogo dramatičniji i tjeskobniji. Kad sam taj crtež vidio po prvi put doživio sam ga kao nešto naj snažnije što sam vidio u životu. Ipak Goya ne uspijeva nadjačati Callotovu sliku. Usporedba između ove dvije likovne majstorije je grub primjer koji razjašnjava to što ja želim nazvati vrijednošću kompleksne slike. Svojim pristupom Goya najavljuje ovaj vizualni jezik koji dominira našim vremenom, jezikom kojim onaj koji proizvodi sliku jasno usmjerava ka onome što će gledatelj vidjeti, otkriti, saznati.

* * *

CALLOTOVA 350 GODINA stara slika me je progonila cijeli život. Kad sam započeo filmsku karijeru (moj prvi film iz 1970 godine zvao se *Jedna ljubavna priča/En kärlekshistoria*) radio sam, uprkos tome, estetiku krupnog plana. S vremenom sam međutim sve više ulazio u jednu estetiku koja se zasniva na kompleksnom kadru. Rekao bih da ja kao mladi filmaš jednostavno nisam bio dovoljno zreo da rukujem tom estetikom. Naime, kompleksni kadar zahtjeva od onoga ko je upotrebljava da ima nešto za reći, sposobnost izražavanja promišljene slike svijeta. Kompleksni kadar se sastoji od više komponenti, to je jedan mnogo zahtjevniji umjetnički izazov. Čovjek mora znati izraziti svoj svjetonazor, a to nije nimalo laka zadaća. Govoreći čisto tehnički ja postavljam scenu (mislim ovdje na 35-milimetarski film) u 75-50-milimetarskoj optici i danas mislim da je nemoguće raditi sa rakursom užim od 16 milimetara - Callotovu sliku možemo opisati kao jedan tipični 16-milimetarsku ili čak 24-milimetarsku sliku.

Filmska misao se već bavila ovim što ja zovem kompleksni kadar. Prije svega postojao je jedan poznati zagovornik ovakvog filmskog jezika po imenu André Bazin. Ja sam se upoznao sa njegovim filmsko-teorijskim spisima prije nekih petnaest godina. Čitajući Bazina shvatio sam da on rezonira na isti način kao i ja.

Kad se spoje dva filmska kadra nastaje jedna vrsta nadgradnje koja stvara umjetničku, didaktičku i spoznajnu vrijednost. Jedan od najranijih primjera koje ja običavam navesti i ujedno jedan najafektivnijih koje historija poznaje jeste foto-montaža o etiopskom caru Selassiu. Na jednoj polovici slike vidimo cara kako hrani pse svinjskim odrescima - ili šta je to već - na srebrenom pladnju. On ima valjda četiri, pet pasa u carskoj palači. Na drugoj polovici slike vide se ljudi koji umiru od gladi. Nakon što je ova slika distribuirana širom zemlje nije trebalo čekati dulje od par mjeseci pa da u Etiopiji dogodi revolucija.

To je dakle očit primjer kako montaža može funkcionirati. André Bazin je međutim vjerovao da se efekt može postići unutar jedne te iste slike. Čak i Callotsova grafika vješanja pljačkaša sadrži montažu. Spoj raznih komponenti slike stvaraju nadgradnju. Međutim na jednom planu ova slika radi to isto na mnogo otvoreniji način s obzirom da je umjetnik ostavio punu slobodu gledatelju da se sam opredijeli za ono što mu je važno u slici. Bazin je smatrao, a ja u potpunosti dijelim njegovo sta-

novište, da je to mnogo bolji način aktiviranja gledateljevog emotivnog i intelektualnog kapaciteta.

Ja se u život nisam bavio samo igranim filmom već i reklamnim filmom, ali čak i u tom formatu sam koristio kompleksni kadar. Mogao bih reći da sam upravo kroz rad na reklamnim filmovima u potpunosti uvidio snagu i ustvari superiornost kompleksnog kadra. Ja ne vidim nikakav razlog da nešto prikažem u više kadrova ako to mogu uraditi u jednom kadru. Ono što želim vidjeti i u čemu uživam jeste čovjek u prostoru u najšire mogućem shvaćanju tog pojma. Naravno postoje mnogi koji tvrde da je krupni plan najbolji način da se izrazi čovjekovo duševno stanje. Štoviše, kaže se da se ljudska duša ogleda u očima. Nasuprot takvom shvaćanju, ja mislim da je krupni plan nedovoljan i nejasan. Moj je stav da mi znamo to manje o jednoj osobi što nam se ona više približi. Konačno, nemoguće je razlikovati ljudsko oko od oka jedne krave, čak štoviše mrtve krave, kako to jasno ilustrira Buñuelov klasični kratki film *Andaluzijski pas* u slavnoj sceni sa britvom koja se približava licu djevojke da bi u tijesno narezanom slijedećem kadru "isjekla" njenu očnu jabučicu, to jest oko mrtve krave. Ja smatram da široki opis ambijenta govori mnogo više o ljudima koji tu obitavaju. Taj bitni faktor ne treba sjeckati na sitne djeleće tako da relativitet između čovjeka i prostora sa njegovim sadržajem postanu nejasni i neshvatljivi. Razumije se, jedan stil ili estetika ne trebaju nikad biti sami sebi svrha. Kreirati kompleksni kadar i scenu je neizrecivo mnogo teže neko pripovijedati putem montaže. Ali ako se uspije onda je rezultat mnogo vrijedniji jer se kompleksnim kadrom dobiva vrijeme i prije svega jasnoća, čistoća misli, koja katkada zna biti bolno iskustvo za gledatelja.

* * *

ONA ESTETIKA I PRIPOVJEDNI STIL koji u potpunosti obilježava današnju kinematografiju i filmsku industriju su takve da vrlo rijetko teže jasnoj misli. To je stil koji prije svega pripada filmskom jeziku nužnog rješenja, vremenske stiske, komforne nekompetentnosti i škrtosti, svemu onome što je dakle nalik na način na koji se naše društvo, zapravo cijeli svijet, danas promišlja i kako se njime vlada. Pod pritiskom okoline i trendova, Chaplin je na primjer više puta pokušavao odbaciti svoj

široki, jednostavni i čisti stil. No, svaki put je to bilo sve lošije i mnogi od takvih pokušaja su propali.

U nastojanju da još jasnije izrazim svoje stavove o i moj rad na kompleksnom kadru poslužit ću se primjerom mog vlastitog kratkog filma koji je bio djelom omnibusa "90 minuta o 90-tim" (*90 minuter 90-tal*). Uvodna scena "Zemlja je divna" (*Härlig är jorden*), kako se taj moj film zove, je vrlo jasna ilustracija onoga o čemu govorim. To je scena gdje se prikazuje nešto što se dogodilo u stvarnosti. To je rekonstrukcija događaja iz Drugog svjetskog rata i jedne apsolutne brutalnosti koja je karakterizirala "etničko čišćenje". Taj pojam nije postojao ranije, tada se to zvalo "konačno rješenje" i označavalo je istrebljenje Jevreja, Cigana, homoseksualaca i političkih protivnika. Ljudi su ubijani između ostalog i tako da ih se hermetički zatvori u kombi-automobile i uguši otrovnim ispušnim gasovima iz motora istog tog vozila. Ta vozila su bile prethodnice gasnih komora.

Te događaje, to ponašanje, ta racionalnost pri smišljanju metoda ubijanja, ta hladnokrvnost i bezosjećajnost za patnju drugih ljudi za mene je potpuno otjelovljenje zla. Kako da se odnosimo prema saznanju o takvim ljudskim osobinama? Hoćemo li zatvoriti oči pred njima? Hoćemo li time spriječiti da se ovakvi događaji ponove? Kako je to uopće bilo moguće? Možemo li razumjeti zašto? Zašto nam se historija stalno ponavlja?

To su temeljna pitanja današnjice.

Kad sam dobio ponudu da napravim uvodni film za "90 minuta o 90-tim" osjećao sam da je upravo to tematika kojom se moram baviti ako želim reći nešto o mom vremenu. Ja sam se rodio kada je istrebljenje Jevreja bilo u svojoj najintenzivnijoj fazi. Tokom moje prve dvije godine života ubijeni su milioni ljudi na najbestijalnije moguće načine. Sve to se zbivalo u susjednim zemljama koje svojom kulturom i tradicijom veoma nalikuju na moju vlastitu. Ta činjenica me uvijek proganjala i još me proganja. Iako nisam bio tamo, ja se osjećam krivim zbog toga i želio sam izraziti taj svoj osjećaj.

Želio sam reći da se ja stidim tih zločina u ime čovjeka.



(NE)VIDLJIVI

Janoš Banjai
Korenilija Farago
Đerđ Serbohorvat

**Izbor iz savremene
mađarske književnosti
u Vojvodini**



Manjinski kulturni kanon¹ (konflikt tradicionalnog i modernog)

Nacionalne manjine, manjinske kulture i književnosti postoje – kako su moguće; i tako se može postaviti pitanje, pitanje mojeg predavanja, koje nije retoričko, a često se i postavlja, mada ne uvek u ovako izoštrenom obliku. Slična pitanja su postavljana i povodom drugih predmeta. Prva polovina pitanja – nacionalne manjine postoje – je tvrdnja, koja isključuje svaku sumnju, dok je druga polovina pitanja – manjinske kulture i književnosti postoje – prožeta sumnjom i nevericom, tako da čak onesigurava evidenciju prve polovine postavljenog pitanja. Međutim, to da nacionalne manjine, manjinske kulture i književnosti postoje za mene je sopstvenim iskustvom i doživljajem dokazana evidencija, ali evidencija da manjine postoje nije istovremeno i dokaz da one imaju svoje kulture i svoju književnost. Prvenstveno zbog toga što je manjinske zajednice, pre svih mađarsku nacionalnu manjinu, koja živi u susednim zemljama, dovela u oval položaj istorija, ili grimasa istorije, a ne njihova sopstvena slobodna volja i izbor. Manjinska zajednica koja je tako dospela u manjinski položaj ranije je imala svoju jedinstvenu kulturu i umetnost, nju je prihvatila kao svoju, pored koje je postojala i živela i njena regionalna, “sopstvena” kultura i književnost, kao dodatak i dopuna nacionalne kulture, mada najčešće smatrana sporednom sa kojom se ne mora računati, jer se nije smatrala samostalnom, po svojim tematskim, jezičkim, formalnim obeležjima od nacionalne nezavisnom. Kolokvijalni izrazi, da se to kod nas ne kaže tako, ili “kod nas se to tako ne radi”, ili “kod nas se to tako ne slavi” nisu predstavljali posebnost, nisu predstavljali ni drugost sve dok ta zajednica nije dospela u manjinski položaj, predstavljali su samo različitost od drugih, možda već i od drugog sela, a povrh toga predstavljali su očuvanje malih regionalnih tradicija i običaja s čim je išla i njihova odbrana. Pitanje je sad da li će ovu različitost, koja se ogleda u načinu govora, u načinu odevanja, u načinu narodnog graditeljstva, u načinu narodnog prognoziranja vremena, a uključuje u sebe i oblike sećanja, legende i predanja, manjinska

¹ U *Sarajevskim sveskama* broj 27/28 objavili smo seriju tekstova posvećenu književnosti Talijana u Sloveniji i Hrvatskoj u rubrici (*Ne*)vidljivi. U ovom broju započinjemo sa objavljivanjem tekstova o književnosti Mađara u Srbiji i Vojvodini. Prvo ćemo objaviti seriju eseja, a u narednim brojevima prozu i poeziju. U narednim brojevima *Sarajevske sveske* će pokušati da prate stvaralaštvo nacionalnih manjina u regionu.

zajednica posle nasilnog odvajanja od jedinstvene nacionalne kulture smatrati uistinu osnovom za izgradnju svesti o sopstvenoj posebnosti i drugosti, odnosno smatrati takvim posrednim ili neposrednim kulturnim, istorijskim i jezičkim iskustvom, na kojoj se može sazidati zdanje sopstvene kulture u relativnoj samostalnosti. Ukoliko se iskustvo sopstvenog pokazalo nedovoljnim za očuvanje manjinske kulture, pogotovu za njeno nastavljanje i podizanje, a pri tome mnoge zabrane, zatim sve teže održavanje kontakata sa sopstvenom nacionalnom kulturom, usled koje su prekinute kako lične tako i institucionalne veze sa njom, dovelo je manjinsku zajednicu u težak položaj, što međutim nije ukinulo želju i potrebu za kulturom, jer se to i ne može ukinuti, pošto mnogi u manjinskoj zajednici kulturu ne smatraju ukrasom postojanja, već je smatraju legitimnim dokazom postojanja, uz to i legitimacijom egzistencije manjinske zajednice u istoriji. Pri tome smatra se evidencijom da ne postoje delimične kulture, postoje samo celovite kulture, jer su samo one sposobne za sopstvenu reprodukciju i razvoj. Zbog toga se manjinska zajednica suočila sa avetom nedostatka ili čak nepostojanja svoje sopstvene tradicije. Sve do danas se često pojavljuju mišljenja koja podcenjuju tradiciju manjinskih zajednica, jer je poriču, ili je smatraju pukim segmentom nacionalne tradicije. Relativni nedostatak tradicije kulturnu potrebu manjinske zajednice okrenuo je, radi prevladavanja frustrirajućeg osećaja napuštenosti, prema "mesnoj", regionalnoj kulturnoj tradiciji. Započeto je isključivo naglašavanje sopstvenog, pronalazene su zaboravljene ličnosti, prašnjavi tekstovi i prašjava kulturalne sećanja. Drugi su nasuprot tome bili okrenuti kulturi nove države, pokušali su učenjem jezika, prihvatanjem tuđih običaja i tradicija, prihvatanjem stranih kriterijuma i ideja stvoriti prostor za održavanje manjinske kulture za koje je neophodna tolerancija, kao i takav duhovni prostor koji je istovremeno sposobno da prihvata, ali i da šalje kulturne impulse i vrednosti. Sve to najčešće nije dovelo ni do kakvih rezultata, ali je kulturnu potrebu manjinske zajednice zatvorilo o jednosmernu ulicu. Naglašavam, ne u slepu, već u jednosmernu ulicu, odnosno umesto u kulturu koja je sposobna da prihvata, a istovremenu i da distribuira kulturne vrednosti, u jednosmernu ulicu kulture koja samo prihvata vrednosti drugih kultura.

Sva tri kanonizovana pokušaja samopotvrđivanja nacionalnih zajednica, koja su dospela u manjinski položaj: iskustvo nepostojeće tradicije, uvećavanje mesnih, regionalnih sistema kulturalnih znakova i najčešće nekritičko prihvatanje "tuđe"

kulture, proizašla su neposredno iz iskustva ugroženosti. Nije doživljena mogućnost istorijskih promena, niti je doživljena mogućnost procvata kulture. Zato je došlo do neprekidnog tražanja za sopstvenim, ali nikako do kritičkog suočavanja sa njim, odnosno nije razvijena kritika sopstvenih kulturnih vrednosti. Naprotiv, doživljaj ugroženosti manjinske zajednice doveo je do precenjivanja kulture nasuprot privrede i politike. Iskustvo ugroženosti manjinske kulture, pošto je ova kultura iskustva istorije i stvarnosti, ali ne i kritičke svesti, dovelo je do toga da očuvanje i negovanje sopstvene kulture postane od svega drugog važnije, jer se verovalo da je moguće kulturom se odupreti ugroženosti imovine, privredne zapostavljenosti, pa i ukidanju kulturnih institucija, pre svega škola do kojih je dolazilo odlukama "većine". Iz ove okolnosti proizilaze jake tendencije očuvanja kulture i njenih institucija u mađarskim manjinskim zajednicama, usled čega ove kulture postaju pre svega književne kulture. Ukoliko je kultura uistinu "interpretacija stvarnosti" i kao takva "u suštini se uvek menja" doživljaj ugroženosti doveo je manjinske zajednice uz prilagođavanja istorijskim okolnostima i do niza konflikata samoidentifikacije. Znači dovelo je do unutrašnjih konflikata sa željom da se stvari rasčiste, ali je dovelo i do polemika koje ništa nisu rasčistile, kao i do spoljnih konflikata kako u odnosu na nacionalnu kulturu, tako i u odnosu prema kulturi većinskog naroda. Ove polemike i konflikti nisu ni do danas dovršeni ni unutar manjinskih zajednica, ali ni u odnosu na druge. Nekad se rasplamsaju, nekad se utišaju, ali ne prestaju, jer i ne mogu prestati. Pošto je nemoguće poricati postojanje manjinskih zajednica, upitanost manjinskih kultura i književnosti pitanjem "kako su moguće" proizilazi upravo iz ovih nedovršenih konflikata i polemika.

Avet nepostojanja sopstvene tradicije, zatim neizmerno uvećavanje sopstvenog, mesnog, regionalnog, potom nekritičko prilagođavanje većinskoj kulturi su ujedno tri činjenice koje se povlače po svim polemikama o postojanju manjinskih kultura i književnosti. Kornel Senteleki, koji se s pravom smatra "osnivačem" mađarske književnosti u Vojvodini, verovao je u nepostojanje sopstvene tradicije i to je smatrao nepremostivom smetnjom osnivanju i razvoju mađarske manjinske kulture i književnosti, ali ga je smatrao i određujućim faktorom manjinske kulturalne situacije. "Najpre nedostaje tradicija, prošlost, započeti pravac, fundament koji se može nastaviti, koji se može rušiti, preoblikovati, poricati što je uvek lakše,

nego započeti nešto novo. Na ovoj umetničkoj čamotinji i nizini nema nikakvih uspomena...”, pisao je Senteleki i svom polemičnom tekstu pod naslovom *Pismo prijatelju D. J. o "vojvođanskoj književnosti"*. Docniji naponi za mapiranjem regionalne prošlosti duhovnoga života nisu do danas utihnuli. Sa time međutim nije prestao uticaj aveti nepostojanja tradicije. Nije prestao ni posle objavljivanja zaboravljenih tekstova, posle mnogih iskopavanja, objavljivanja arhivske građe, otkrivanja mnogih arhitektonskih i umetničkih uspomena. Nedostatak tradicije i dalje određuje manjinsku kulturalnu svest i njeno nadomeštanje vrednostima “velike” nacionalne prošlosti, često i baštine svetske književnosti, što nije ništa drugo sem izraz provincijske svesti. Zagušljiv osećaj nepostojanja tradicije ne može se utišati objavljivanjem iz prošlosti izvučenih tekstova, niti to može učiniti nekritičko prilagođavanje tuđem, makar je ono deo svetske kulturalne baštine, već bi ga mogao utišati, čak i iskoreniti pokušaj da se u manjinskoj kulturi omogući sopstveni kritični izbor kulturne tradicije. Po mišljenju Vila Kimlickog očuvanje i razvijanje jedne kulture zavisi od “konteksta izbora, a njegovu vrednost daje, ako će se stvoriti uslovi za izbor od mnogih ponuđenih mogućnosti.” Za ovaj izbor, odnosno za kontekst izbora primer nam daje opažanje Arpada Težera, mađarskog pesnika iz Slovačke, koji je suočavajući se sa pitanjem postojanja manjinske književnosti zabeležio sledeće: “Književnost, dobra književnost, velika književnost proširuje znakovni sistem nadnacionalnog jezika, i možda ne moram ni kazati, da je to proširenje vidika istovremeno i vrednosni kriterij dotične književnosti, i da ‘manjinsku’ književnost, kao i ‘većinsku’ vredi pisati samo sa ovim htenjem, i sve što je ispod ove crte (može biti po svom poreklu ‘manjinska’ ili ‘većinska’) nije ništa drugo nego izraz pismenosti mesne vrednosti.” Ne postavljam pitanje kakav je to sistem znakovni sistem “nadanacionalnog jezika”, jer je upravo ovaj sistem znakova – kažem po naslovu Težerove knjige – onaj “nepostojeći predmet” koji očekuje tumačenje: sama književnost, čiji nasleđeni i prirodni aristokratizam nikakva politička demokracija ne može načeti, ali ga može načeti zanemarivanje kritike, na primer onoga što je “ispod crte” prosuđivanje kao da je “iznad crte”, nekritičko pripisivanje vrednosti onom što je samo “manjinsko” i onog što je samo “većinsko” u književnosti, koja je zaštićena estetikom i poetikom, na osnovu korisnosti, a možda još češće nekknjiževnim, čak i nekulturnim iskorišćavanjem.

Svest o nepostojanju tradicije zbog toga se ne može iskoreniti uvećavanjem mesnog, regionalnog i provincijalnog, lakše ju je utišati, ili je čak iskoreniti razvijanjem sposobnosti izbora tradicije, kao i njegovim kanonizovanjem, što dovodi do saznanje da kulturu može očuvati samo sama kultura, ukoliko sebe smatra održivom i promenljivom, odnosno otvorenom. Kultura ima svoja stvarnosna iskustva i saznanja, ali ima i kulturalna iskustva, čije proširivanje se odigrava u samoj kulturi, jer je upravo to održava sve dotle dok je održiva. Samo raznolikost kulturnih iskustava može povući iskustvo svesti o nepostojanju tradicije, ali se ni ovako ne može potpuno iskoreniti. Različitost odlaže, ali ne ukida sve boljke.

Ali nas odvodi prema izučavanju mesnih vrednosti. Imre Bori je ukazao na to da je Kornel Senteleki, koji se krajem dvadesetih godina prošloga veka bavio brigom osnivanja (manjinske) književnosti, morao prići teoriji “mesnih boja”, u godinama kada su po delima Ferenc Hercega, Eleka Goždua, Zoltana Ambruša, Bele Balaža, “čak Morica a pogotovu Miksata” – imena navodi sam Imre Bori – “u mađarskom književnom životu ustaljene specifične regionalne atmosfere, koja su do tada uočena samo u bojama Erdelja, ili po Krudijevim motivima u bojama Gornje zemlje”. Ove predele svojevremeno je Daniel Pap nazvao “književnim vilinjakom”, kazuje Imre Bori, ali se na to ne osvrće, kako je na početku prošloga veka, i u ranijim decenijama, u tematskom repertoaru velikih evropskih književnosti, došlo do procvata književnih dela, koja govore o mesnim, tačnije o egzotičnim krajevima i narodima, naročito u novelama i romanima nastalim u to doba. O tome detaljno govori Jeleazar Meletinski u svojoj knjizi o poetici novela u poglavlju o tipovima novela na prelazu iz devetnaestoga u dvadeseti vek. Senteleki se dobro snalazio u evropskim književnostima, prema tome može se kazati da ga do otkrivanja mesnog i regionalnog u književnosti nije odvelo samo prinuđenost na mesno i regionalno, već i poznavanje evropskih književnih i kulturnih tendencija, njegovo dobro poznavanje svetske i evropske književnosti svoga doba. Znači nije samo “polazak od ništa”, kao ni prosto korišćenje mesnih duhovnih rezultata odvelo Sentelekija ka njemu ponekad sa nipodoštavanjem pripisanoj teoriji o “mesnim bojma”, već – sasvim skriveno – njegova izuzetno književno znanje i kultura. Iz kojeg, naravno, nije na neposredan način proizilazilo, niti je moglo proizići stvaranje književnih vrednosti u smislu “proširivanja” nadnacionalnog jezika o kojem govori Arpad Težer. Ukoliko je Senteleki

teorijom “mesnih boja” želeo da uzdigne mađarsku (manjinsku) književnost u Vojvodini, postigao je upravo suprotno. U ime te teorije sve se moglo prodavati kao književnost, često i nešto što nikakve veze sa književnošću nema. Sam Senteleki, kao i Karolj Sirmai osnivajući i uređujući časopis *Kalangya (Rukovet)* ubrzo će se suočiti sa divljim granama teorije o “mesnim bojama”, zapravo sa provincijalizmom, istovremeno sa samozadovoljstvom, sa težnjama da se mesnim interesima i vrednostima sve, najčešće književne i kulturne vrednosti nadomeštaju. Svoju borbu nisu uspeli do kraja sprovesti pa je teorija “mesnih boja” može smatrati i danas virulentnom tradicijom mađarske književnosti u Vojvodini. Skriveno, često pod drugim imenom, uživajući spoljnu i unutrašnju podršku ona je i danas živa u mađarskoj manjinskoj kulturi. Jedan od dirljivih dokumenata ovoga je pesma Jožefa Papa pisana za rođendan Imre Boriya iz 2003 godine u kojoj je govor o tome da će po predviđanju pesnika istoričar književnosti napisati “pozitivnu recenziju” o pesnikovim pesmama, i preporučiti ih izdavaču za objavljivanje, zbog toga što se u njima govori o nečemu što je deo “našeg života”. “Iz našeg života” je podcrtano mesto u pesmi, izraz koji uzdiže mesno i lokalno u potpunom saglasju sa napred kazanom lokalnom izrekom, da se to kod nas tako ne govori, koje kazuje snažno verovanje u različitost. Ma koliko da je dirljivo obraćanje starog (već preminulog) pesnika starom (već preminulom) istoričaru književnosti nije teško u njemu otkriti preko kultne upotrebe jezika i jezički gest traganja za identitetom. Jer od Sentelekija naovamo nije prestalo traganje manjinske mađarske književnosti i kulture za sopstvenim identitetom, što – možda se može kazati – tokom celoga prošloga veka do danas određuje sve manjinske mađarske književnosti u Vojvodini, u Rumuniji, u Slovačkoj, u Ukrajini, pa i na Zapadu. To se ogleda u neprekidnom traganju za samodefinišućim metaforama. Ovo traganje na najvišem nivou se otkriva u poeziji Ota Tolnaija, koja kao da se u svom jeziku, u svetu svojih doživljaja, u poreklu njegovih pesničkih slika, simbola i metafora, može smatrati svojevrsnom zbirkom u mesnom muzeju, jer se sve što ta poezija govori može lokalno odrediti na čemu ništa ne menja pesnikovo izuzetno snalaženje u svetu moderne i postmoderne književnosti. Tome pripada i metamorfoza njegovih reči i slika uz intertekstualnost, uz aluzije, uz označenih ili neoznačenih citata, uz niza parafraza. Ovo uzdiže Tolnaijevu poeziju na rang poezija koja stvaraju kanone, pri čemu se nikad ne odvađa od mesnih i lokalnih izvora. Može se kazati kako u “mesnom

muzeju” Tolnaijeve poezije stanuje velika poezija koja govori u onom nedokučivom sistemu znakova o kojoj se čita u citiranim rečima Arpada Težera. O tome govori Težer i u svojoj najnovijoj pesničkoj knjizi, u pesmi koja je u stvari “čitanje” poezije drugog jednog mađarskog pesnika iz Slovačke, Lasla Čelenjija. “Danas posle naše usijanosti svetskom književnošću i nekadašnjom mađarskom književnošću u Slovačkoj one zajedno znače parlament naših sećanja” - govori Težer u svojoj pesmi, zatim ovako nastavlja: “Ti – naime Laslo Čelenji – kao nepatvoreni rimski karakter, Antonije XXI veka, hvaleći sahranjuješ grešni deo naše prošlosti, moje priznanje za to!, ali, nemoj mi zameriti, da ja na način Kasijusa, pravim kiselo lice.” Pjesma *Postmoderno kiselo lice* Arpada Težera opominje da je manjinsko – sada slovačko, a mogao bih reći i vojvođansko – nastojanje tokom niza decenija u prošlom veku da se ova književnost samodefiniše sada pretvorilo ako ne u svoju suprotnost, onda svakako u svoju upitanost i problematizaciju, što drugi deo mojeg retoričkog pitanja – kako su moguće – pretvara u poricanje, naime nasuprot Čelenjija koji hvaleći poriče, Težer govori o nekadašnjoj (manjinskoj) književnosti, a isto tako bi mogao govoriti Oto Tolnai ukoliko bi o tome progovorio, kao da je gubitkom države došlo do poricanja manjinskog kulturnog i književnog kanona.

Ima međutim teorija o “mesnim bojama” i jednu praktičnu interpretaciju, koja nema nikakve veze ni sa Sentelekijem, ni sa govorom Jožefa Papa o “našem životu”, ni sa Imre Borijem, koji je mnogo učinio za otkrivanje sopstvenih manjinskih književnih i kulturnih tradicija, niti sa Čelenjijem koji hvaleći sahranjuje, pa ni sa kiselim Težerovim rečima, pa ni sa Tolnaijem, koji razvija u svojoj poeziji svojevrstne jezičke metamorfoze, ali je u tesnoj vezi sa najgorom interpretacijom teorije o “mesnim bojama”, to jest sa provincijalnim, sa banalnim, sa mnogim varijantama nekritičkog unitarističkog pogleda na književnost, jer ove ideje proklamuju korisnost i iskorišćavanje kulture i celokupne književnosti podređujući kulturu i književnost njima nespojivim razmišljanjima i interesima. Ova primena prokazane teorije zatvara pred kulturom i književnošću one prostore na kojima one mogu jedino postojati, prostore “interpretacije stvarnosti”, prostore kulturalnog izbora i kulturalnog konteksta. Ni interpretacija, ni izbor, samo isticanje mesnog i provincijalnog, samospoznaja samo u regionalnom – tu je dovela Sentelekijeva ideja o primeni teorije “mesnih boja”. Ne vredi i dalje se zadržavati na tome.

svojevrsnog saznanja o šansama i hendikepima rubnih kultura i književnosti, kakve su po prirodi manjinske književnosti.

U prisustvu ovih triju činjenica manjinskog kulturnog i književnog kanona, u kontekstu izbora tradicije, u ocenjivanju mesnog i lokalnog, kao i u načinu prihvatanja tuđih kulturnih i književnih vrednosti, čime se određuje sopstvena književnost i kultura, neprekidno se da zapaziti sukob tradicionalnog i modernog u manjinskom književnom i kulturnom kanonu. Nije to prvenstveno konflikt otvorenosti i zatvorenosti, već je pre svega sukob ustaljenosti i promena u kontinuitetu. S jedne strane zatvorenost, koja ide zajedno sa osećanjem ugroženosti, sa druge strane – isto prema doživljaju ugroženosti – potreba za promenama, stvaranje konteksta promena u životu kulture i književnosti.

Pitanje je, šta se danas da započeti sa ovim konfliktom, koji traje decenijama i ni sada se ne stišava? Nigde nas ne bi odvelo prećutkivanje ovih konflikata, niti njihovo nadomeštanje nečim drugim u doba kada je moderna već prešla u tradiciju, jer je upravo ovaj konflikt, ova neprekidna rasprava između tradicionalnog i modernog osnovna oznaka manjinskog književnog i kulturnog kanona. Vredi obratiti pažnju na to i stoga što je upravo konflikt tradicionalnog i modernog stvorio specifičan diskurs manjinske književnosti u okviru celovite mađarske kulture i književnosti. Znači, odgovaram na pitanja sa početke ovog predavanja i tvrdim da ne postoje samo manjinske nacionalne zajednice, već postoje i manjinske književnosti i kulture, ali kako su one moguće, na taj deo pitanja se ne može jednoznačno odgovoriti, već odgovor treba tražiti u njihovoj istoriji, s prihvatanjem sve novih i novijih pitanja na koje se uvek daju nejasni odgovori, sa prihvatanjem sumnji i konflikata, što znači da se na ova pitanja mogući odgovor treba tražiti u polemikama, jer u svetu kulture retko ima pravih novosti, uglavnom na ista pitanja se odgovara različitim rečnikom. Rečnikom polemičkih dijaloga.

Uvodno predavanje na Kongresu Međunarodnog hungarološkog društva, Debrecen, 2006.

- Bodó Barna: *Az identitás egyetemessége*. Kolozsvár, 2004. 90. old.
- Citira Imre Bori u svojoj istoriji mađarske književnosti u Jugoslaviji. Bori Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom története*. Újvidék, 1968. 9. old.
- Citira Barna Bodo u spomenutom tekstu.
- Tözsér Árpád: *A nem létező tárgy tanulmányozása*. Pozsony, 1999. 174. old.
- Imre Bori citiranoi delo, 14. str.
- Tözsér Árpád: *Légyvökerek*. Új versek. Budapest. 2006.
- *Bazsalikom*. Modern szerb költők antológiája. *Bosiljak*. Antologija modernog srpskog pesništva. Novi Sad, 1928.



Poetika upoređivanja (Komparativni akteri romana)

Kao da su i raniji interpretatori skretali pažnju na prvobitnost poetičkih aspekata komparacije kada su govorili o tome da su romani *Travnička hronika* i *Na Drini ćuprija* Ive Andrića izrasli iz razlike, tačnije iz suprotnosti civilizacijskih značenja. A uporednom analizom ovih romana se “navedeni sraz dviju civilizacija, odnosno osobitosti njihovih graničnih područja, javlja mnogostruko osvijetljen. Zapravo se te dvije tematske vrijednosti međusobno nadopunjavaju, pa čak bismo se usudili ustvrditi, objašnjavaju.”¹

Polazimo od toga da komparativno orijentisano tumačenje nije zadatak i privilegija samo uporedne književnosti. Naime, i književno stvaralaštvo, pojedinačno delo – koje postavlja brojne *interkulturalne* i druge *relacije* (sličnosti, analogije, kongruencije, paralelizmi i antiteze) – može da se nađe u polju komparativnog diskursa, iako to ne pobuđuje interesovanje komparatista. Razmišljanje romana *Travnička hronika* je svakako komparatističko ukoliko se “principijelno i ne samo slučajno pozabavi” poređenjem tokova, situacija, likova pa i kulturalnih saznanja. Uključivanje komparatističkih perspektiva u romaneskni diskurs znači služiti se poređenjem kao poetičkim postupkom, “sve pojave videti u nekom širem sistemu – koji je u ovom slučaju i onaj “*tertium comparationis*” preduslov za osmišljeno poređenje – što će razmišljajući nad tim pojavama otkrivati ne samo sličnosti već i razlike među njima, a i jedne i druge proizlaze iz činjenice da je život oko nas i njegov razvoj moguće sagledati u povezanostima.”²

Kao što su i komparativistička istraživanja, tako su i *uporedna narativna delovanja* diferencirana i, naravno, možemo postaviti pitanje: koje mogućnosti postoje u cilju diferencijacije, šta je osnova diferencijacije, i kako se obrazuje roman kao posebna tekstualna sredina komparacije.

Reč je o fundamentalnom gledištu, *poetičkom nastupu* koji naglašava značaj postupka upoređivanja, stvaranja analogija,

¹ Gajo Peleš: Tematski sustav Andrićevih kronika. U: Iščitavanje značenja. Izdavački Centar Rijeka, Rijeka, 1982. 87.

² Zoran Konstantinović: *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*. Beograd, 1984. 60.

pa i izražavanja suprotstavljenosti, kontrastivnosti, koji pomena težišnu tačku na složenu ulogu stvaranja smisla od strane *komparativnih značenja*. Na prvi pogled moglo bi se reći da poetička metodologija upoređivanja prevashodno sugerije sličnost. Ali ako sledimo zasnovanije obrazovanje pojmova i suštinsku usmerenost komparativnog razmišljanja, može se reći da ona osnažuje i razlike, različitosti, odstupanja, što znači da posredstvom otklona pokazuje i paralelnost struktura. Štaviše, nedvojbeno se može tvrditi da u ponekim slučajevima upravo ove paralele izbijaju u prvi plan. Mada ova značenja ne možemo neposredno prevesti u poredak instrumenata komparativne nauke o književnosti, ipak, poetička zamisao, kao i funkcija organizacije teksta od strane analogija i divergencija, plodotvorno deluju na razmišljanje koje je usredsređeno na poređenje. Možemo, prema tome, ustvrditi da pomenuta poetička zamisao otvara puteve i prema zahvatima komparativne antropologije. Mladi kancelar Defose razlikujući se od konzula Davila otelotvoruje lik antroploga učesnika-posmatrača, teži *uporednom razumevanju*, i sa širokom empatijom nastoji da se identifikuje sa momentima posmatrane strane kulture, sa željom da “prodre dublje u prošlost, običaje i verovanja ovog sveta.”

U nekim slučajevima sadržaj poređenja je u otkrivanju *razlike* putem *sličnosti*. Isticanjem sličnosti se često artikulišu razlike. Pripovedač, naime, istražuje način kako da opiše različito, kao i one različitosti koje se s vremena na vreme pokazuju u vezi sa *stranošću* sa svim aspektima njihovog ispoljavanja.

Pri razmatranju ove problematike treba imati u vidu i misao nemačkog savremenog fenomenologa Bernharda Waldenfelsa, po kojem strano/tuđe ne može da predstavlja predmet upoređivanja. Primetili bismo stoga da razlog nemogućnost poređenja ne treba tražiti u potpunoj različitosti. Najbitnije je da se strano izmešta u pogledu njegove suštine, to jest, strano izmiče svim eksperimentima izjednačavanja i upoređivanja. “Strano se ne može upoređivati, ali ne zato što je sasvim drugačije, već zato što se zahtev stranog izmiče svakom upoređivanju i izjednačavanju.”³

Roman *Travnička hronika*, kao narativna prezentacija *imagološkog razmišljanja* može da se čita posredstvom usredsređivanja na pojam *stranog* i *komparativnog aktera istorije*, to jest, konzula. Upoređivačka koncepcija *Travničke hronike* počiva na najavi promena povodom dolaska konzula, čime se izražava

³ Bernhard Waldenfels (Waldenfels, Bernhard): *Topografija stranog. Studije o fenomenologiji stranog*. Stylos, Novi Sad, 2005. 14.

strah od preloma i prekida. Konzuli ("samo ciljevi njihovog zvaničnog rada su *različiti*, sve ostalo je *istovetno* ili *slično*") stvaraju fikciju središta, a iz ove perspektive možemo ih razumeti kao osnovne motive organizacije teksta. Odnos prema središtu identifikuje etničke celine i dovodi na površinu razlike između habitualizacija.

Tematizacija *promene* u svim svojim vidovima se može tumačiti kao osnovna *situacija upoređivanja*. Već i najava moguće promene služi kao govor o stranom. Pođemo li od ovog stano- višta, očekivani obrt u odnosu na iskonsko stanje nije samo korekcija. Radikalnost događaja promene dočarava činjenica da se promena suočava sa iskustvom stogodišnje tradicije: "To niti je bilo niti može biti". Ovde "iskustvo stranog predstavlja nešto više od obogaćivanja iskustva, jer putem stranog i samo iskustvo postaje strano, a onaj ko ga iskušava sam sebi postaje stran."⁴

⁴ Citirano delo, 10.

Travnička hronika se u takvoj meri usmerava ka obuhva- tanju stranosti, da se može reći da se u centru komparativnog programa romana nalaze imagološki aspekti. U skiciranju po- etike romana, pitanja koja se odnose na "stranca kakvim ga vidimo", ali i druga relevantna pitanja u odnosu na tuđost, mogu se objasniti iz najmanje dve perspektive. Pozicija upo- ređivanja pripada ili strancu, ili kulturi koja ga kontemplira. Između onoga koji stiže i onih koji ga primaju stvara se uzaja- mna tuđost. Prethodna perspektiva je raširenija, šira, a potonja se usredsređuje na samog došljaka. Stranac, onaj koji ne pripa- da "nama", koji dolazi izdaleka na jednoznačan način markira jednu društvenu ulogu kojoj se možemo približiti pomoću pro- zne poetike sa komparativnom logikom, a koja je senzitivna u odnosu na otklone, različitosti. Naraciju čine akustičke dimen- zije doživljaja stranosti onoga koji pristiže, i to u vezi sa neo- bičnim glasovima kuće i grada kao i sa doživljajima raznih mi- risa, kulinarskim impresijama, događaja, dakle, koji se javljaju u novom svetlu i u neobičnim srazmerama. Trebalo bi posebno analizirati tišinu "mukle zemlje", koja na ovim stranim prostori- ma ukazuje na nesposobnost komuniciranja, opštenja.

Prizivanje onog neobičnog, nepoznatog, usmerava mišlje- nje ka onim prostorima koji se ni sa čim ne mogu porediti. Istovremeno, na taj način se osporava, natpisuje, dovodi u pi- tanje komparativno gledište. I možemo reći da čak ni šira per- spektiva upoređivanja, upoznavanje sa stvarima i događajima svetskog značaja ("da se takve stvari dešavaju i u Stambolu i u

Bosni i u celom svetu”) ne izmešta zajednicu sa horizonta vere i iskustva o *posebnosti*. “Treći se opet teše da je ovo Travnik – Travnik! – a ne koja mu nedrago kasaba i palanka, i da se njima ne mora i ne može desiti ono što se drugima dešava.” Na ovom mestu treba ukazati na predavanje Zorana Paunovića pod naslovom *Evrofobija u Travničkoj hronici Ive Andrića*. Razmatrajući evrofobične segmente sećanja Balkana Paunović je pokušao da ih interpretira u kulturalno-antropološkom odrazu dva mita: mita o tome da su oni drugačiji no ostali svet – a taj mit odražava težnju ka individualizmu i, tesno u vezi s tim, sklonost ka samoizolaciji te osećanja nepripadanja Evropi.

Mišljenje zajednice u Travniku u suštini određuje iskustvo, “osnovno osećanje” drugosti. To je mišljenje koje je određeno na osnovu razlikovanja od svih drugih. Ovo osećanje determiniše pojedine etničke grupacije, pojedine verske zajednice, štaviše, čak i u konfiguraciji grada ima nečeg specifično “naročitog i osobenog”. “To osnovno osećanje da su odnekud *drukčiji* nego ostali svet, stvoreni i pozvani za nešto bolje i više, ulazilo je u svako ljudsko stvorenje, sa hladnim vetrom sa Vlašića, sa reskom vodom iz Šumeća. Sa slatkim žitom prisojnih njiva oko Travnika, i nije ih nikad napuštalo, ni u snu ni u bedi ni na smrtnom času.” (...) “Osećanje da se ljudi iz Travnika razlikuju od drugih, i da su predodređeni da budu bolji i uzvišeniji je ušlo, zajedno sa hladnim vetrom koji duva sa planine Vlašić, sa kiselom vodom iz Šumeća, sa “slatkom” pšenicom sa oranica oko Travnika obasjanih sunce, u sva ljudska stvorenja. I nije ih napuštala ni za vreme sna, ni u bedi, ni u časovima smrti.”

Pažnja koja je koncentrisana na *upoređivanje* specifično dodiruje tradicije pojedinih nacionalnih zajednica u kojima se simbolizacija ponosa javlja kao poseban znak. Usled konsekvenci koncepcije, figure diferenciraju, a i same se mogu diferencirati, stvaraju razlike, i same su različite. “Znanje i razlikovanje predstavlja temelje njihovog vaspitavanja.” Na mnogim tekstualnim mestima pojava i nema drugo određenje, nego se pojavljuje posredstvom otklona, suprotstavljenosti u odnosu na ostale. Prema tome, otklon i suprotstavljenost imaju konstitutivnu ulogu, oni iskrsavaju na površinu kao ponovno stvaranje protivrečnih polova.

Odmeravanje *sličnosti* daje fundamentalniju interpretaciju okolnosti, događaja, stoga pripovedanje evaluira *komparativnu vrednost, komparativno značenje* svake situacije, svake ličnosti i kulturalne konstelacije, svake interkulturalne relacije.

Pri narativnom predočavanju kulture zajedničkog življenja pripovedač prepoznaje ne samo *uporedivost* u suprotstavljenim polovima, već zahvaljujući istančanoj osetljivosti, i sličnost između njih. Dakle, ova sjedinjenost, stopljenost, nerazdvoji-
vost na nekim mestima je posledica sličnosti koja se iskazuje u suprotnostima. Čak i u praksi *razumevanja na drugačiji način* se takoreći vezuje za ono što je skoro ekvivalentno, za ono što je skoro identično, za ono što se fino izmešta. Pripovedanje ne prikazuje uvek poređena značenja, to jest, tek zaključci upućuju na kvantitativne komparacije. Načini organizacije tekstualnih relacija koji se mogu podvesti pod pojam komparacije pokreću sve što se može smatrati identičnim iz neke perspektive, ono što se može dovesti u vezu, naravno pomoću razlikovanja identiteta i identifikacije.

Metodologija koja rado koristi mogućnosti u analoškom mišljenju uspostavlja se na temelju sličnih momenata koji se jednače u pogledu sudova, evaluacije, momenata koji imaju identične funkcije. Druge komparacije pak dovode u igru negaciju mogućnosti poređenja, kao i krugove značenja neuporedivosti. Postupak mišljenja koji registruje sličnost služi fiksiranju onoga što je potpuno isto, slično, totalno slično, pa i varijativnih formi. Već je fiksirano da mišljenje usmereno ka poređenju, osim ekvivalencije, može da iskazuje i različitosti, kao i karakteristike koje se razlikuju. Ponekad su i razlike generisane na osnovu sličnosti "nagađanja, slutnje i bojazni".

Kao eklatantni primer pojavljuje se slučaj najopštijeg simbola mišljenja usredsređenog na prostorne relacije, a to je simbol puta. Ovde se radi o zajednici čija se kohezionna snaga temelji na mržnji prema putu, ova zajednica je sazdana od *različitih* podsticaja. Ovaj narod, za razliku od drugih naroda sveta, oseća perverznu mržnju prema putevima, stoga zatvorenost, zaključanost u jezik-tradiciju-religiju određuje pojedine verske zajednice. Sumnjičavost prema putevima, nepoverenje u puteve stvara osnovu sličnosti, ali Turci i hrišćani na osnovu "različitih podsticaja" odbacuju "stvaranje i održavanje bilo koje saobraćajne komunikacije".

Izgledi onog koji pristiže kao stranac, projekcija njegove sudbine dobija formu pomoću analogija u sećanju. "Mi smo ovdje na svome, a svaki drugi koji dođe na tuđem je i nema mu duga ostanka ... Mnogi je ovdje došao da ostane, ali mi smo svakom dosada u leđa pogledali, pa ćemo i njima, ako baš dođu". Ovde "mi" i "ovdašnje" raspolažu kontrastivnom sna-

gom u odnosu na "one" kao strance. Svest o prvom licu množine se proširuje i na one koji na drugim mestima figuriraju u trećem licu množine.

Traženje analogija na bazi poređenja čak i najkompleksnije događaje vraća na samo jedan faktor. I na osnovu zahteva prema sličnosti se može stvoriti asocijativna kohezija. "Svi Travničani, *bez razlike*, vole da se prave ravnodušni i da izgledaju neosetljivi." U sklopu množine ljudi iz Travnika pripovetka stvara jedinstvo između etničkih zajednica koje, inače, pokazuju velike razlike. U okvirima mreže aspekata integrativnog razmišljanja zajednica ljudi iz Travnika se raspada na snažno osebujene fragmente.

Naracija proširuje dinamiku povezivanja-razdvajanja posredstvom suda o dolasku stranaca konzula, i to na mnogobrojne relacije. Time se stvara jedna mnogoznačna zajednica koja se ne može homogenizovati. Pojedini svetovi su istog intenziteta u tekstu, ali opisivanje semantičkih struktura mišljenja pokazuje različitosti. Svet ljudi iz Travnika je zapravo manifest različitosti i, s vremena na vreme, i ispoljavanje stereotipnih suprotstavljenosti. Te različitosti se iskazuju na osnovu mnoštva primera ekvivalencija, traženja identiteta, konsonancija, sporazuma. Kao očit primer možemo navesti simetrije i suprotstavljenosti, protivrečna kretanja izveštavaju u govoru o zastavi, o grbu – zajedništva u govoru, i razdvajanja u afektima između Turaka i hrišćana. Osim toga, valja govoriti ovde i o zajedništvu Turaka u svetlu strepnje zbog uzdrmanosti carstva, o zajedništvu hrišćana, katolika, pravoslavaca u svetlu distanciranosti prema strancima, u radosti ispoljavanja nove zastave i o zajedništvu u nadi u svetlu eventualne bolje budućnosti. Ovim se završava nabranje zajedničkih karakteristika i pojavljuju se markantne razlike. Različiti interesi, različita usmerenja i nade: "naravno da je svaki od njih posmatrao stvari svojim očima i sa svoje, često protivne, tačke gledišta." Prirodno je da svako gleda stvari svojim sopstvenim očima, i iz svoje polarne perspektive. Čak i u zajedničkim radostima prodiru modusi sopstvenih polarnih perspektiva. Kao rezultat metodološke angažovanosti pisca na površinu iskrsavaju čak i dublji slojevi, forme razmišljanja, duhovni sadržaji.

Namera poređenja ponajviše skreće pažnju na one komparacije koje se kreću u ljudskim sferama, no možemo prepoznati i jednu semantičku osnovnu tendenciju koja se može smatrati kao opšta perspektiva u kulturalnom smislu. "Događaji su na-

valjivali sa svih strana sudarali se i kovitali po Evropi i velikom turskom carstvu i dopirali čak i u ovu kotlinu i zaustavljali se u njoj kao bujice ili nanosi". Pisac sa ovim načinom poređenja, odnosno, s poretkom efekata transformacije kompleksnih društvenih pojava u elementarnije prirodne pojave artikuliše u kontekstu datog perioda, i datog morala činjenicu da je "usporredba u krajnjem slučaju funkcija materijalne i duhovne kulture naroda."

U analizu romana možemo verovatno uključiti u diskurzivni poredak koji istražuje tzv. političko-herojske mitove i to s ciljem da odmerimo mogućnosti komparativnih istraživanja mitova o Napoleonu. Mada ovde mit o Bonaparti funkcioniše u pozadini. Kad je reč o mitu u romanu, zanimljivo je da mi ne pratimo mitizaciju jedne realne ličnosti, nego prevođenje jedne mitske figure u realnu. Francuski car se pretvara iz jedne ranije samo pominjane figure, u momenat jednog iskustvenog prostora. Dolaskom francuske vojske u Dalmaciju i prispećem konzula "Bunaparta iz pričanja" najednom dospeva u takvu blizinu koja može da bude predmet osećaja. Smisao koji se učvršćuje izmeštava se posredstvom neprestanih tumačenja i efekata koji generišu nove misli. Uopšteno rečeno, dobro se vide i stalne i promenljive dimenzije modifikacija.

Sumarno se može reći da uprkos tome što se svaki etnicitet kreće u semantičkim poljima stranosti, nepoznatosti, nezvesnih pojmova, konteksta, ovi oblici prilaženja stvarnosti su ukorenjeni u etničkim, religioznim senzibilitetima i izbacuju na površinu poprilično različite emocije i pri tome se koncentrišu na različite momente. U pozadini tih divergencija stoji po svoj prilici problem različitih tumačenja iskustava i očekivanja. Ukoliko navedeno pozicioniramo u širem komparativnom kontekstu u cilju izvlačenja pouka iz različitih pristupa, mi se trudimo oko komparativne poetike romana. Evidentno je da upravo iz pomenute perspektive, to jest, iz perspektive koje stvara jedinstvo analize iz etničke različitosti, kao i iz metajezičkog referencijalnog sistema, treba pristupati daljim istraživanjima.

noslavenski roman, projicirati društveno-politička pitanja koja se u njemu nalaze na odnose u Mađarskoj – ovo djelo može značiti mnogo ne samo onim mađarskim čitateljima koji imaju neke veze sa, neko sjećanje na, neki odnos prema nekadašnjoj Jugoslaviji, Jadranskom moru, nego uopće može biti intrigantno za one koje zanima naboj između provincije i središta. Da bih se usudio postaviti to u odnosu na ovaj roman, nije mi potrebno previše smjelosti, pošto se radi o Mirku Kovaču – njega i njegovo djelo prožima ispolitiziranost u pozitivnom smislu riječi, a iza njega stoji ogromno i veoma kvalitetno esejističko i publicističko djelo.

Ime Mirka Kovača ne bi trebalo zvučati nepoznato mađarskom čitatelju, u osamdesetim godinama je novosadski *Forum* izdao više njegovih knjiga, a poslije su se i u Mađarskoj pojavila neka njegova djela, ali ne vjerujem da je njegovo ime poznatije i u širem krugu. Vjerujem da je danas on najbitniji južnoslavenski pisac, i iako mu možda ova spomenuta knjiga nije najbitnija, “najbolja”, u smislu životnog djela, Kovačev *ouvre* je upotpunjen, može se već nazvati jedinstvenom cjelinom. (Više njegovih knjiga se može smatrati isto ovakvim “memoarom”, njegov prethodni roman *Kristalne rešetke* je, npr., roman o godinama provedenim u Beogradu.) To da ga mađarski čitatelji ipak jedva poznaju, dijelom je rezultat specifičnog kovačevskog šmeke; u mađarski prijevod sam samo par puta zavirio – i sam prevodilac, Orcsik Roland ukazuje na ovaj problem u pogovoru – jer nešto se neizbježno i nejemčivo gubi tijekom prijevoda. Ipak, to ne predstavlja problem za svako njegovo djelo, jer je autor za neke od novih romana izmislio ne samo zvuk, već i jezik – poneki dijalekt, varijantu takozvanog srpsko-hrvatskog jezika: događalo se dok je živio u Beogradu da je koristio ijekavsku verziju srpskog jezika, drugom prilikom jednu varijantu starosrpskog, a u ovom romanu, naprimjer, vraća se mješovitom jeziku svog rodnog kraja. To je teže zamisliti u mađarskoj književnosti, mada je nekoliko takvih eksperimenata uspjelo (spomenimo poneka djela Eszterházya ili Závade, iako jezik koji su oni izabrali nije više živ jezik, kao u Kovačevom slučaju), tako da je autor ostao i vjerodostojan, a ne osjećamo gorak ukus umjetno izabranog jezika koji bi upućivao na snobizam. Tako da sa sigurnošću tvrdim, Kovač je ostao vjerodostojan – a to potkrepljuju ne samo njegova djela, nego i njegov krivudav životni put (koji se zapravo ne može nazvati posebno krivudavim u odnosu na životne puteve stanovnika nekadašnje Jugoslavije).

Danilo Kiš, suvremenik Mirka Kovača, rođenog 1938. godine – predosjećajući, iako ne doživjevši, raspad Jugoslavije – nazvao je sebe posljednjim jugoslavenskim piscem. To je bila gesta, gesta protiv državne i partijske ideologije, koja ga je zapravo izgnala (iako bi smo se točnije izrazili ako bi tvrdili da su ga gonili konzervativni komunistički aparatčici i srpski nacionalistički ideolozi), a pored jedne duhovnosti, koja ludujućem nacionalizmu kaže ne. Pored Kiša, čiji su preci bili Crnogorci i Mađarski Židovi, Kovač bi, sa svojim također mješovitim precima, zapravo također mogao tvrditi za sebe da je posljednji jugoslavenski pisac, ali ova politička gesta bi mu vjerojatno bila daleka, jer je Jugoslavija kao takva, ideologija koju je utjelovila, bila Kovaču daleka. Iako rođen u Hercegovini, dvije godine je pohađao školu u Crnoj Gori, a zatim studirao u Beogradu. Živio je i u Zagrebu, radio posvuda, uglavnom kao filmaš, a zatim je iz Beograda emigrirao u hrvatski Rovinj, koje je čak i unutar Hrvatske, kao nekadašnji talijanski, istarski grad, “opozicioni”, to jest nije toliko (veliko)hrvatski, zasigurno se razlikuje svojim mentalitetom.

A kojim jezikom onda zapravo piše? – postavljamo ponovno pitanje. Ako je dakle Kiš posljednji jugoslavenski pisac, za Kovača možemo tvrditi da je posljednji južnoslavenski pisac, posljednji srpsko-hrvatski pisac, jer piše na ovom jeziku, na varijanti ovog jezika, i za razliku od nacionalista on je i svjestan toga.

Inače u engleskoj verziji Wikipedije piše sljedeće: *Mirko Kovač (born December 26, 1938 in Petrovići village near Bileća, Drina Banovina, Kingdom of Yugoslavia, now in Montenegro) is a Montenegrin and Croatian (formerly Serbian) writer.* A ako se radi o ispravnom pismu, onda se već davno ne radi o ćirilici ili latinici, nego već pomalo komično i o tome da su i Crnogorci nedavno izdali novi pravopis svoga jezika, i uveli nekoliko novih slova – jedno od njih, priča se, zato što označava glas kojim počinje nadimak nadležnog ministra kulture. A snalažljivi biznismeni već prodaju nove tipkovnice po dvostrukoj cijeni.

Ali da pogledamo samu priču, “roman Dubrovnika”, koji bi se mogao nazvati i romanom mnogih drugih naseljenih mjesta, a manje Raguze – Dubrovnik se pojavljuje više u zrcalu ovih gradova, sela, i sve postoji u odnosu na njega, na zamišljeni Dubrovnik. Dubrovnik je predložak, ono što se priželjkuje – ali u usporedbi s njim sve drugo je bestragija iz koje treba pobjeći. Svi putevi vode u Rim – ali u ovom slučaju nijedan u Dubrovnik, gdje se može sti-

ći vlakom, ali većini ljudi to ostaje ipak samo neostvareni san. Neostvarena želja se kasnije nerijetko pretvara u mržnju, nepoznato nikad ne postaje poznato, ne može se spoznati, Grad ne prima, ne postaje dom došljaka. A prvoj, čak nekolicini prvih generacija doseljenika ni ne može postati dom, starosjedioci će pomno motriti tko su došljaci i njihovi potomci.

(U zagradi bih zabilježio da ovaj motiv nije nepoznat ni u mađarskoj književnosti. Kako je Kukorelly Endre primjetio: *ovi* mađarski pisci iz dijaspore, čim se iskrcaju na Keleti željezničkoj stanici, odmah potrče do prve krčme da popiju pivo jer se uplaše Pešte... I ima neke istine u tome.

Jedan od prvih romana koji je posle Trianona opjevao ovaj fenomen, ovaj osjećaj tuđine, bilo je djelo Török Sándora *Tuđi grad*, koji je izdan 1933. godine, i mladi pisac je te godine dobio i Baumgartnerovu nagradu. Iako je roman loš, a njegov jezik veoma zastario već i u odnosu na tadašnje doba, s plitkom poetikom. Radi se o tome da su se poslije rata mladi ljudi iz Transilvanije doselili u Budimpeštu, glavni grad, u potrazi za poslom i obrazovanjem, ali zbog velikih očekivanja vrlo brzo, u tijeku skoro jednog dana, bijahu razočarani, jer ih tamo dočekala bijeda dvadesetih godina, ništa drugo. Zbog toga Budimpešta postaje tuđi grad, gdje im ni nekadašnji zemljaci, koji su već stali na svoje noge u glavnom gradu, ne pomažu.)

Okvir *Grada u zrcalu* daje obiteljska priča: u siromaštvu ratnog doba obitelj živi u mjestu naznačenom samo sa L., koje autor ponekad naziva svojim rodnim selom, ponekad gradom, gradićem. L. kasnije postaje žrtva socijalističke modernizacije, biva poplavljen zbog građenja brane i ukroćivanja rijeke. Kasnije, vrativši se, pisac može zaključiti samo ovo: “... više nije bilo ni traga od mojih uspomena, kao da je opustošeno cijelo detinjstvo. Tamo gdje je bio centar mjesta, virio je iz vode samo šiljak minareta...”

Vežu sa svijetom označava željeznica, dobro poznati topos se i ovdje odigrava do kraja: otac alkoholičar ponovo nestaje, i našeg junaka, dječaka pošalju za njim u Dubrovnik – ali uzalud ga traži po krčmama, na stanici, na tržnici. U gostionici, gdje ga konobar jedva hoće poslužiti, dječak ručava kao odrasla osoba – kao da samo ovdje, u Gradu, može postati punoljetan, netko tko umjesto svog neuračunljivog oca na trenutak postaje glava obitelji.

Majka mu zatrudni, a duhovnost bunta u bestragiju donosi mlada učiteljica, Jozipa (u koju nam se heroj naravno zaljubljuje, kako dramaturgijski i doliči), koja odbija služiti komunističkom režimu – “hrabro se nosila s arogantnim i nesnošljivom

svijetom“ – suprotstavila se bezuvjetnom partizanskom duhu, koji je jedan od najvažnijih legitimacijskih oslonaca režima. U međuvremenu dječak piskaralo osvaja nagradu republičkog nastavničkog vijeća sa svojim “lirskim sastavom“ pod naslovom *Skrbništvo države nad ratnom siročadi*, za koji je učiteljica rekla: “lijepo napisan, ali udvorički“. *“Takvo dovijanje postat će kasnije moj stil u nadmudrivanju s primitivnim cenzorima“* – komentira već kasnije sve to Kovač, romanopisac, i baš te zamijene registra, komentari i reference na prošle i buduće događaje – pored sočnog jezika – su ti koji spašavaju inače često blijede mrvice priče.

Naime obiteljska sudbina je tipična sudbina: 1945. se preseljavaju u Trebinje, u grad u kojem se otac neprestano bori s novim, tek izgrađenim Titovim komunističkim režimom. Otvara malu prodavaonicu i krčmu, on sam dobavlja robu, ali obitelj uglavnom pretpostavlja da su njegove nabavke više lumpovanje nego trgovina. I uzalud se u Trebinje vraća velemoćni stric Anđelko, 1948. privatno vlasništvo nije više svetinja, čak i male prodavaonice i krčme postaju nacionalizirane. Obitelj se opet pakuje, sele se u kilometrima ne toliko, ali zbog visokih planina ipak, a u kulturnom smislu pogotovo dalek grad Nikšić, među visoke crnogorske planine, gdje otac dobiva posao kao šumar. Ali ovdje nemaju ni prijatelja, ni dobronamjernika: *“Ako se u svom gradu nemaš kome izjadati, onda je to najgore mjesto za život, govorila je majka.“* A ni pisac se ne osjeća dobro: *“niti sam ga bilo kada doživljavao kao mjesto na koje bih se pozvao kao na svoj kraj, kako to većina ljudi rado čini i često ne-realno uzdiže neku svoju zabit, neku kasabu u gluhoj provinciji kao ‘najljepše mjesto na svijetu“*. Najjače poglavlje romana je ipak možda to u kojem se kasnije vraća u grad u posjetu ocu koji u sanatoriju umire od plućne bolesti.

Iz romana prilično strši dio u kojem kao pubertetlija stiže u Vojvodinu, u Banat, kod tetke naseljene na mjesto izbjeglih-protjeranih Švaba, udate za pravoslavnog svećenika, koji je navodno u partizanima bio ustaški krvnik, da bi mu kasnije netko u snu prerezao grkljan. Naš junak se ovdje nakon nekoliko godina zaljubljuje u Mađaricu, stupa u vezu s njom, ali mu Éva spočitava što je ukrao od nas Mađara prezime Kovač. Inače u odnosu na ranija djela autora ovdje je erotika prilično prigušena, a mogli bismo zaključiti čak i da je, u usporedbi sa ranijom “postmodernom“ tehnikom, ovaj roman poetski tradicionalan, konzervativan, osim nekoliko izuzetaka linearan, ton je smiren, distanciran, ni sa (samo)kritikom se ne srećemo često – ali inovator i

eksperimentator Kovač nas sad iznenađuje baš ovim mirnim, odmjerenim tonom. Kako su neki recenzenti i kritičari primijetili, možda mu je ovaj roman najiskreniji (mada se iskrenost u slučaju ovog romana teško interpretira, nije estetska kategorija, tako da ima više smisla pričati o iskrenom memoaru, autobiografski nadahnutoj prozi, knjizi). Skrivanje i otkrivanje su oduvijek suštinski elementi Kovačeve poetike – međutim u ovom djelu nazvanom “obiteljska čitanka“ ima mnogo manje igre.

Kao što sam spomenuo, prvobitno 2008. objavljen roman *Grad u zrcalu* (koji je od tada dobio više značajnih književnih nagrada u južnoslavenskom području) je Mirko Kovač počeo pisati prije izbijanja jugoslavenskih ratnih konflikata, ali se zbog političke i fizičke hajke protiv njega preselio u istarski Rovinj 1991. godine. Ali namjerno ne aktualizira ni kasnije, ne osvrće se na to što se dogodilo s Dubrovnikom na jesen 1991., kakav način razmišljanja je doveo do besciljnog bombardiranja, iako se uzroci i te kako mogu pronaći u prošlosti – jer neprijatelj je od Dubrovnika više mrzio jedino možda Sarajevo. U ovom drugom čitanju ovaj roman govori baš o tome, kako se unutrašnjost, okolina Dubrovnika oduvijek odnosila prema tom gradu, *tom* Gradu, s ovim naglaskom točnije. *Grad u zrcalu* je i roman o tome kako su drugi, oni koji nisu stanovnici grada, vidjeli ovaj grad (ili ga nikad nisu, nikad nisu mogli vidjeti), i kako su na kraju vidjeli sebe u zrcalu, ali samo u zrcalu ovog grada ili ovog zamišljenog grada – i pošto se ovaj odraz u zrcalu nije svakome svidio, htjeli su ga razbiti na dijelove, htjeli su postaviti novo zrcalo, kad već nisu mogli sagraditi novi grad.

I sam autor spominje predio trokuta Trebinje – Nikšić – Dubrovnik kao ukleto područje: suncem spržen, stjenovit, pust, jedva plodan predio odakle su ljudi oduvijek željeli pobjeći – ili su baš ovdje izbjegli, na skoro nedostupan teren. Ova unutrašnjost je oduvijek bila mjesto stanovanja najsiromašnijih: ovdje su se povlačili od neprijatelja, ali kad već ništa nisu imali, odavde su kretali i u razbojništvo. A ovdje su se i ponovo povukli – nije se baš nudila ni jedna druga životna strategija osim pobjeći ili pobuniti se. Ali ovaj stari habitus je ostao: ljudi nisu imali i nemaju nimalo pouzdanja prema gradu na obali mora, koji je nužno i središte moći, oduvijek to simbolizira, a ujedno i luku koja se, kao vratnica, jedina otvara prema svijetu. U to vrijeme se to nije pojavljivalo kao etnički konflikt – Dubrovnik je bio grad “plemičkih republikanaca“, građana – dok su u unutrašnjosti svi ostali bijedni nesretnici, bilo Srbi pravoslavci,

Hrvati katolici ili Bošnjaci muslimanske vjere. Koje, da tako kažemo, bez obzira na nacionalnu i vjersku pripadnost, grad neće tek tako prihvatiti, a pogotovo ne u toku jedne generacije.

Ali svatko sebi konstruira mitologiju koja će ga opravdati. Kovač, inače nazvan i heretičarom mitologija, smatra naciju proizvodom "mitološke svijesti", a mitovi o nacijama su po njemu opasni zato što uzrokuju sukobe tijekom kojih služe ujedno i za opravdavanje raznih zlodjela. I to se i dogodilo – ali srećom romanopisac već ne ulazi u to, prepušta nama da se time zanimamo.

Ali što je zapravo *raguziranje* spomenuto u naslovu? – kad već recenzentu časopisa *Élet és Irodalom (Život i književnost)* iz Budimpešte to nije bilo jasno. "I ja sam tek u desetoj godini kročio u *Dubrovnik*, premda je sva dobava robe za očevu trgovinu išla preko luke *Gruž*" – kaže romanopisac, koji je potražio u arhivskim kronikama, i pronašao da se korijeni njegove obitelji vraćaju sve do "dubrovačkih trovača". Na drugom mjestu pak napominje: "Ali nije moj stric jedini lažac iz krajeva u zaleđu *Dubrovnika*. Gotovo svaki učen, školovan, izobražen i darovit čovjek iz mogega kraja, izmišljao je svoje dubrovačko porijeklo, a većina iz tih obitelji nije nikad vidjela more." Sam pojam međutim potječe od neimenovanog kritičara, koji je rekao o možda najvećem južnoslavenskom kiparu svih vremena, Meštroviću, da "Prem nije iz *Dubrovnika* i on *raguzira*." To je dakle nekakva kukavičina strategija, kukavičin efekt: voljeli bi biti drugdje i drugi, drugačije se ponašati nego kakvi zapravo jesmo. To je svojevrsna mimikrija-strategija, kada igranjem neke druge karakteristične uloge hoćemo zamaskirati tko smo zaista, odakle smo – jer nas je sramota porijekla, sramota siromaštva, provincijskih navika, provincijskog habitusa koji ne možemo skinuti, prašine, smrada koji nam se uvukao i u odjeću, pod kožu. A ako nas otkriju, ili nikad ni ne stignemo do grada – pa, od toga potiče mržnja, koja se nužno usmjerava prema nedokučivom objektu žudnje. Od ovog nastaju užasi, i kako se mađarski pisac iz Vojvodine Ottó Tolnai izrazio o djeli-ma Mirka Kovača: to su male biblije užasa.

Nije ni *Grad u zrcalu* drugačiji, koji je baš zato veliki roman što ne izgovara ono najužasnije, samo iza žila jezika daje naslutiti, daje vidjeti užase koji će se dogoditi.

(Original je objavljen na mađarskom jeziku u časopisu *Kalligram* iz Budimpešte u broju 2010/5 – maj)

PASOŠ PUTOVNICA ПАСОШ POTNI LIST

Viljem Šekspir
Emilija Dickinson
Viljem Batler Jejts
Viktor Igo
Šarl Bodler
Pol Verlen
Artur Rembo
Pol Valeri
Mihail Ljermontov
Aleksandar Blok
Sergej Jesenjin
Marina Cvetajeva
Ana Ahmatova
Josif Brodski

MELANHOLICI

Izbor i prijevod:

Marko Vešović

Omer Hadžiselimović

MELANHOLICI

VILJEM ŠEKSPIR (1564 – 1616)

73

Gledaš ono doba godišnje u meni
Kad granje sa žutim s lišćem, bez, il s malo,
Drhti stud čekajuć: horovi srušeni
Goli gdje tma nježnih ptica je pjevalo.
Ti vidiš u meni sumrak: trne dugo
Dan, kad na zapadu sunce zađe, zatim
Brzo ga odnosi crna noć, to drugo
Ja smrti, u spokoj što sve zapečati.
Žar vidiš u meni one vatre, što na
Pepelu još zgara – on bje mladost njena –
Ko na odru na kom izdahnuće ona,
Onim uništena čim bješe hranjena.
Pojmiš li to što ti snaži ljubav, jače
Voljećeš ono što uskoro nestaće.

VILJEM BATLER JEJTS (1865 – 1939)

RUŽA SVIJETA

Ko je sanjao da ljepote ko snovi nestaju?
Zbog tih rujnih usana – tužna je gordost njina,
Tužna što više nova čuda se ne zbivaju –
Troja nesta u silnom pogrebnom sjaju,
Mrtva su djeca Ušnina.

Mi i radini svijet postasmo sjene:
A među ljudskim dušama kolebljivim
Što se povlače ko zimske bujice zamućene,
Ispod prolaznih zvijezda, ispod nebeske pjene,
Samotni njen lik još živi.

Poklonite se, arhangeli, u boravištu tavnom,
Prije vas, prije no što srca su kucati znala,
Umorna i blaga, ona uz Božji presto je stala,
On je stvorio svijet kako bi stazom travnom
Njezina noga hodala.

<1892>

NOVA LICA

Ti koja ostari, ako umreš prva,
Ni mirisna lipa, ni katalpina drva
Hod živ mi neće čuti, neću ići tamo
Gdje kušasmo zube vremenu da skrhamo.

Neka se nova lica igraju opsjenama
Po sobama starim, nek svjetlo nadmaši tama,
Još po šljunku parka par naših sjenki skita,
Živa bića više od njih su sjenovita.

<1912>

OBORENO VELIČANSTVO

Mada se nekad gomila skupljala čim se pokaže lice njeno
I starcima se maglile oči, samo ta ruka, kao neki
Posljednji dvorjanin koji brblja o veličanstvu oborenom
Na mjestu gdje je ciganski logor, pamti šta nesta navijeki.

Crte lica, srce kom smijeh blagost je znao da poda,
To preosta, ali ja pamtim šta nesta. Mnoštvu, koje
Sakupljaće se, biće neznano da istom cestom hoda
Gdje hodaše nešto što sjajnom oblaku sličilo je.

<1912>

ŽIVA LJEPOTA

Jer su fitilj i ulje potrošeni, i studen
U krvnim žilama je, nezadovoljnom svome
Srcu sam naredio da zadovoljno bude
Ljepotom što u odlivu bronzanome
Il blještavu marmoru pojavljuje se, mada
Dok odlazimo, i ona odlazi, i biva
Ravnodušnija prema našoj samoći
No avet. O srce, ostarismo, a živa
Ljepota je za mlađe: nećemo joj moći
Danak divljeg plača platiti nikada.

<1918>

VIKTOR IGO (1802 – 1885)

RIJEČI NA DUNI

Sad kad mi se smanji vrijeme ko zublja,
Kad moj se svrši zadatak,
Sad, u godinama kad žalost, sve dublja,
Evo do groba čak hvata.

Kad u nebo, o kom sne moj polet snova,
Bježe, da mrak ih usiše,
Ko vihor prošlosti, toliko časova
Lijepih što odzvoniše.

Sada kada kažem: jednom – dan pobjede,
Sutradan – sve su laganja!
Tužan, kraj valovlja dubokoga gredem,
Pognut, ko onaj što sanja.

Gledam preko brda, dola, i pučine
Bez kraja, s nemira puno,
Kad pod kljunu supa-sjeverca se vine
Oblaka cijela runo.

Slušam vjetar, more što na hridi ori,
Onog što veže snop zreli,
I ono što mrlja s onim što govori
Zamišljen duh moj sučeli.

I ležah katkada, i bez ustajanja,
Na rijetkoj travi dune
Do časa kada se jave, pune sanja,
Zlokobne oči lune.

Penje se – u prostor, u ponor, u tajnu
Dug zrak joj uspavan pada:
I u gledanju smo nas dvoje ustrajnu:
Ona što sja, ja što stradam.

Gdje su otišli dani mi nestali?
Bi li me poznao koji?
Zabljesnuto oko trun sjanja čuva li
Iz mladih godina mojih?

Sve je odletjelo? Umoran sam, i sâm;
Dozivam, odziv ne dođe;
O vjetri! o vali! Vaj, zar dašak nisam?
Vaj, zar val nisam takođe?

Zar ništa što voljeh neću vidjet više?
Nutrinu tame mi plave.
Zemljo, čija magla sve vrhove briše,
Nisi li grob, a ja avet?

Život, ljubav, radost, nâd – zar prazno nije
Sve? Čekam, ištem, i vapim:
Naginjem krčage redom – da ispijem
Iz svakog i zadnje kapi.

Kako uspomene grizodušju sličē!
I kako vrate nas plaću!
Smrti, kako ćutim studen dok te tičem,
Ludskih vrata si crn kračun.

Razmišljam, dok slušam jecat gorki vjetar,
I val, pun nesavlad-bora,
A ljeto se smije, i plavi čkalj cvjeta,
Pješčani, na žalū mora.

<1854>

ŠARL BODLER

CXX

KIŠE I MAGLE

O, vi jeseni pozne, zime, proljeća s blatom,
Uspavljajuća doba! Vas volim, hvalim zato
Što tada obavija mrtvački plašt magleni
I nejasnoća groba – mozak i srce meni.

Na toj velikoj ravni, kad hladan vjetar hukne,
I vjetrokaz u dugim noćima kad promukne,
Tu moja duša ljepše no za mlakih aprila
Široko rasklopiće svoja gavranska krila.

Ničega slađeg srcu, krcatu grobnom tugom,
I po kojem se inje hvatalo vrlo dugo,
Blijed godišnja doba, podneblja tih kraljice,

Nego da stalno gleda vaše blijede tmice,
Osim u bezmjesечноj večeri da, udvoje,
Na logu slučajnome uspava boli svoje.

POL VERLEN (1844 – 1896)

MALAKSALOST

Ja sam carevina pri kraju rasula,
Što gleda hod silnih bijelih Barbara
I u zlatnom stilu akrostihe stvara,
Lijene, gdje igra sjaj sunca klonula.

Samcata, u gustoj čami duša pati.
Kažu, krvave su, duge bitke dolje.
O, ne moći, tako slab i mlake volje,
O, ne htjeti da taj život malo cvati.

Ne htjeti, ne moći malo umrijeti!
Oh, sve se popilo. Batil, još se smiješ?
Oh, sve se pojelo. Ne čuješ ni riječ.

Tek pjesma priprosta što u vatru leti,
Tek rob, što za tebe ne haje, prispori,
Tek čama od ne znaš čega što te mori.

ARTUR REMBO (1854 – 1891)

OFELIJA

Mirnim crnim valom, gdje zvijezde spiju,
Bijela Ofelija ko krin krupan plovi
Polako, velovi dugi joj se vijuju...
Iz dalekih šuma čuju se rogovi.

Tisuć ljeta vodom crnom je nošena
Tužna Ofelija, bijela utvara;
Evo tisuć ljeta blaga ludost njena
Romansu u noćni mrmrlja povjetarac.

Grud joj ljube vjetri, i od dugih vela,
Što ih meko njiše voda, vjenčić prave;
Nad sanjarsko čelo šaš se nadnijela,
Na ramenu vrbe plaču joj drhtave.
Oko nje – zgnječanih lokvanja uzdasi,
U johi zaspalaj prene se katkada
Gnijezdo iz kojeg prh krila se glasi:
– Sa zlatnih zvijezda poj tajanstven pada.

II

Blijeda, ko snijeg lijepa Ofelijo!
Ti umrije dijete, odniješe te vali!
Jer vjetrovi s gorja norveškoga tijo
O slobodi su ti oporoj pričali.

Jer čuh je, uvrćuć bujne kose tvoje,
Čudne glase slao tvom duhu sanjara;
Jer ču tvoje srce da Priroda poje
Uzdasima noći, tužaljkom čestara.

Jer glas ludih mora, golem hropac, sledi
Dječje, odveć ljudske, odveć blage grudi;
Jer aprilskog jutra lijep vitez blijedi
Uz krilo ti sjede, nijem, jadnik ludi.

Raj! Ljubav! Sloboda! Jadna ludo, sniješ!
I od sna ko snijeg na vatri se topiš.
Riječ ti ugušiše goleme vizije,
Strašni beskraj grozom oko plavo opi.

III

– Pjesnik reče: zraka zvjezdana te snijela
Da cvijeće koje u noći si brala
Tražiš, i da vidje – sred velova, bijela
Ofelija plovi, krupan krin svrh vala.

POL VALERI (1871 – 1945)

RAVNODNEVICA

To look...

Mijenjam se... Kog gubim? Drvetu nesnosno je
Njegovo lišće što ne mrda se...
Smoriše mu se ruke zibljuć sibile moje:
Moj muk izgubi svoje glase.

Moja duša, ako joj himna bje izvor neki
Što pjeva svim vodama svojim,
Sad je duboka voda u kojoj kam daleki
Na grobu ptica ko znak stoji.

Na logu od pijeska, na fin pepeo nalik,
Izubljeni mi koraci spiju,
A ja se živ osjećam među sjenkama, palim
Da s tragovima svojim se sliju.

Psiheju mjesečarku jasno izgubih u tim
Velima vode, punim čistote,
Čiji mir i vrijeme mjehurić jedan muti
Što se iz toga groba ote.

Ona govori, možda, i prašta sebi sama,
Al oči dok su joj sklopljene,
Bježi od mene vjerna i, nježna, sudbinama
Beščutnim prepušta mene.

Neshvatljiv njen nestanak u srcu mom se nija,
A srce što bez nade bije
S Persefonom se bori za Evridiku što zmija
U čistu grud peći je.

Svjedoče iznemogli naših nježnih anala,
O sunce, kao ljubav u nama,
Nepobjedna te blagost zove s paklenih žala
Ka nepovratnim obalama.

Jeseni, prozirnosti! Samoćo umnožena
I od slobode i od pečali,
Stvar svaka jasna mi je tek što izgubljena,
Čeg više nije, u sjaj se sali.

Dok se pripajam svome pogledu od kamena
U čvrstom strogom: »Zbog čega?«
Trepti jedan bruj crni, jednog kapka je sjena
Između Mene i mene legla!

Kakva vječnost odsustva ničim izazvanoga
Najednom skrati se, je li?...
Jedan list koji pada lakoćom konca svoga
Godinu podijeli.

K meni, ostaci žarki, lisje slabo i svelo
Kotrljajte svoj šumor krti,
A ti, blijedo sunce, zadnjom svojom strijelom,
Zgodi vrijeme na samrti.

Da, jesenji me vjetar grabi i najzad budi
Rujnim i tužnim letom svojim;
Panični purpur zlatnih trubljji tako me čudi
Da se ljutim i da postojim!

MIHAIL LJERMONTOV (1814 – 1841)

I čamno i tužno, i ruku nikom da pružiš
U času duševnih nevolja...
Želje? Zalud i vječno željet – čemu to služi?
A ljeta idu – ljeta najbolja!

Voljeti... al koga?... nakratko.... truda ne vrijedi...
A vječno – zar iko volio je?
U se zagledaš? Tamo od prošlog – ni trag blijedi:
Ništa su radost i muke tvoje.

A strasti? Tu slatku bolest, prije il kasnije,
Riječ je uma razagnala;
I život, s hladnom pažnjom kad gledaš ukurug, nije
Do prazna i glupa šala...

<1840>

ALEKSANDAR BLOK

* * *

Devojka pevaše u crkvenom horu
O svim što u tuđem kraju su sustali,
O svima lađama, nestalim u moru,
O svim što su radost zaboravu dali.

Glas što leti prema kupoli je tako
Pevao, zrak s belog ramena sjao je,
Iz mraka slušaše i gledaše svako
Pod tom zrakom kako belo ruho poje.

I svim se činilo: radost će da bude,
I da u uvali tihoj sve su lađe,
I da će se svetli život za sve ljude
Od tuđine što su sustali da nađe.

I glas beše sladak, tanka beše zraka,
I tek visoko se, kraj oltarskih vrátī,
Pričešćen tajnama, čuo plač dečaka
O tome da niko neće da se vrati.

<avgust 1905>

SERGEJ JESENJIN (1895 – 1925)

* * *

Zbogom, Baku! Više te vidjeti neću!
Sad je u duši jad, sad u njoj strah se krije.
I srce pod rukom bliže je, uz bol sve veću,
I prostu riječ "drug" osjećam sad snažnije.

Zbogom, Baku! Zbogom, turska plaveti! Znaj,
Da krv se hladi, da slabe života sile,
Ali ću donijeti, ko sreću, do mogile,
I vale Kaspija, i balahanski maj.

Zbogom, Baku! Zbogom, ko napjev jednostavan!
Ja zagrliću zadnji put druga svoga...
Da bi mi nježno, iz dima jorgovanskoga,
Ko ruža od zlata, kimala njegova glava.

<maj 1925>

Negdašnje rodno, od sveg, meni.
Sve mete, s mene sva znamenja,
Datumi, ko rukom odneseni:
Tek duša, ko zna gdje – rođena.

Taj kraj nije sklonište neko:
Čak ni sam žbir što oštro gleda
Uzduž duše i poprijeko
Neće mu naći mladež jedan.

Dom svaki tuđ mi, hram svaki pust,
Sve je svejedno, ovo i to,
No ako iskrсне žbun usput,
A oskoruša osobito...

<1934>

ANA AHMATOVA(1889 – 1966)

POSLJEDNJA ZDRAVICA

Pijem za žiće zlo svoje,
Za dom kog više nije,
Za usamljenost u dvoje,
I za te ja pijem –
Za laž što skri je tvoj poljub,
Mrtvu stud oka tvog,
Što svijet je surov i grub,
Što ne spasava Bog.

<27. jun 1934>



REAGOVANJA

Riccardo Nicolosi
Dževad Karahasan

Ispravka¹

U vezi s replikom “Službeno izjašnjenje” prof. dr. Dževada Karahasana na moj članak “Dijaloška tolerancija? Konstrukcija bosanskog kulturalnog identiteta i uloga islama”, objavljen u posljednjem broju *Sarajevskih svezaka* (27/28), htio bih dati sljedeće objašnjenje: ja sam isključivi autor članka, Davor Beganović je veoma točno preveo moj na njemačkom napisani tekst. Nitko mi nije, ni direktno ni indirektno, dao nalog da ga napišem. Članak je nastao u ljeto 2009. u okviru istraživačkog projekta “Slavia islamica” na Univerzitetu Konstanz: stoga se u njemu fokusiram na ulogu islama i ne spominjem slične oblike konstrukcije identiteta hrvatskoga ili srpskoga porijekla.

Znanstvena rekonstrukcija ambivalentnoga diskurza o bosanskome identitetu koju sam preduzeo u svojem članku nema ništa s “ideološkom egzekucijom”: razmatranje određenih predstavnika toga diskurza proizlazi tek iz činjenice da se radi o veoma različitim misliocima koji koriste različite argumente, no kod kojih se unatoč tome – smatram – može razaznati slična bazična struktura u modeliranju bosanske kulture. Upravo naglašavanje različitog metodološkog pristupa autora koje sam istraživao omogućuje pojavljivanje takve argumentacije kao konstante bošnjačkog identitarnog diskurza.

O mojim se tezama može – kao i o svakome znanstvenom tekstu – sigurno diskutirati. Budući da prof. dr. Dževad Karahasana – prije svega iz razloga akademske hijerarhije – to eksplicitno odbija, suzdržavam se od odgovora koji bi se odnosio na sadržaj. No, nešto bih ipak želio ispraviti: nisam “potencijalni asistent”. Nakon promocije na Univerzitetu Hamburg (2002) i brojnih istraživačkih boravaka na raznim sveučilištima, između ostalih i na University of Berkeley, California, godine 2008. sam na Univerzitetu Konstanz habilitiran u predmetima opća i slavistička znanost o književnosti. Trenutačno sam zaposlen na Univerzitetu Bonn kao viši znanstveni savjetnik. Profesor Karahasana dakle ima pravo kada kaže da više neću dobiti asistentsko mjesto.

Dr. Riccardo Nicolosi

¹ U broju *Sarajevskih svezaka* 27/28 dr. Riccardo Nicolosi je objavio tekst pod naslovom “Dijaloška tolerancija. Konstrukcija bosanskog kulturalnog identiteta i uloga islama (devedesete godine)”. U istom broju smo objavili komentar Dževada Karahasana povodom tog teksta. Ovim završavam o tu temu.

Iskreno žalim ako sam povrijedio Riccarda izrazivši uvjerenje da ga neko ozbiljan neće uzeti za asistenta. To sam uvjerenje temeljio na znanju i pameti koje je autor pokazao u svom znanstvenom djelu "Dijaloška tolerancija? Konstrukcija bosanskog kulturalnog identiteta i uloga islama". Priznajem da nisam istraživao administracijske arhive univerziteta na kojima se Riccardo afirmisao, bilo bi bizarno da me je čitanje njihovog znanstvenog djela inspiriralo da bolje upoznam Riccarda i Davora mu.

Spreman sam povjerovati u to da se Riccardo želi baviti znanosti. Samo sam konstatirao da znanost, kad se njome ovako bavi, može poslužiti jedino ideologiji, i to onoj poganoj ideologiji koja bi da iz svijeta odstrani sve što ne razumije i što joj se ne sviđa. Zajedno s ljudima za koje pomisli da su komplicirani, pa ih je malo teže razumjeti. Zato je i Riccardova velikodušna ponuda da diskutiramo o njegovom znanstvenom djelu ustvari podvala, jer ono je ispod razine na kojoj je diskusija moguća. S toljagom se naime ne diskutira, ni ako je ona zasad samo ideološka.

Dževad Karahasan



PORTRET SLIKARA

Miklavž Komelj



Zašto Miklavž Komelj?

pisma i komentari

Ako hoćete da saradujete sa Miklavžom Komeljom “poslednjim renesansnim čovekom koga poznam” (Ana Ristović), morate pisati pisma jer to je komunikacija koju on priznaje. Zauzvrat od njega dobivate pisma puna crteža. Kakva pisma!

Sve je započelo kada sam pripremala blok za časopis 25/26 – *NOVO ČITANJE OSKARA DAVIČA*. Aleš Debeljak je predložio tekst Miklavža Komelja (prevodioca poezije Oskara Daviča) *Smrt protiv smrti*.

Već pre toga smo objavili u časopisu esej Miklavža Komelja o Tomažu Šalamunu. To je bio moj prvi susret sa njegovim rukopisom i bilo mi je jasno da je reč o nesvakidašnjem esejisti. U istom bloku objavljen je esej Milice Nikolić *Jedinstveni Davičo*, koji je imao nesvakidašnju sudbinu, izgubljen pa nađen posle 20 godina.

Verujem da su se na stranicama toga časopisa upoznali ovo dvoje znalaca Davičovog dela i započela je prepiska Ljubljana – Beograd – Sarajevo.

Navikla sam da primam godinama dragocena pisma od Milice Nikolić, kao što je dragoceno sve što izlazi iz radionice ove velike dame srpske književnosti.

Jedno njeno pismo poslano odmah iza rata, za mene veoma važno, nestalo je i uvek se nadam da će izleteti iz neke knjige u kojoj je pohranjeno kao dragocenost.

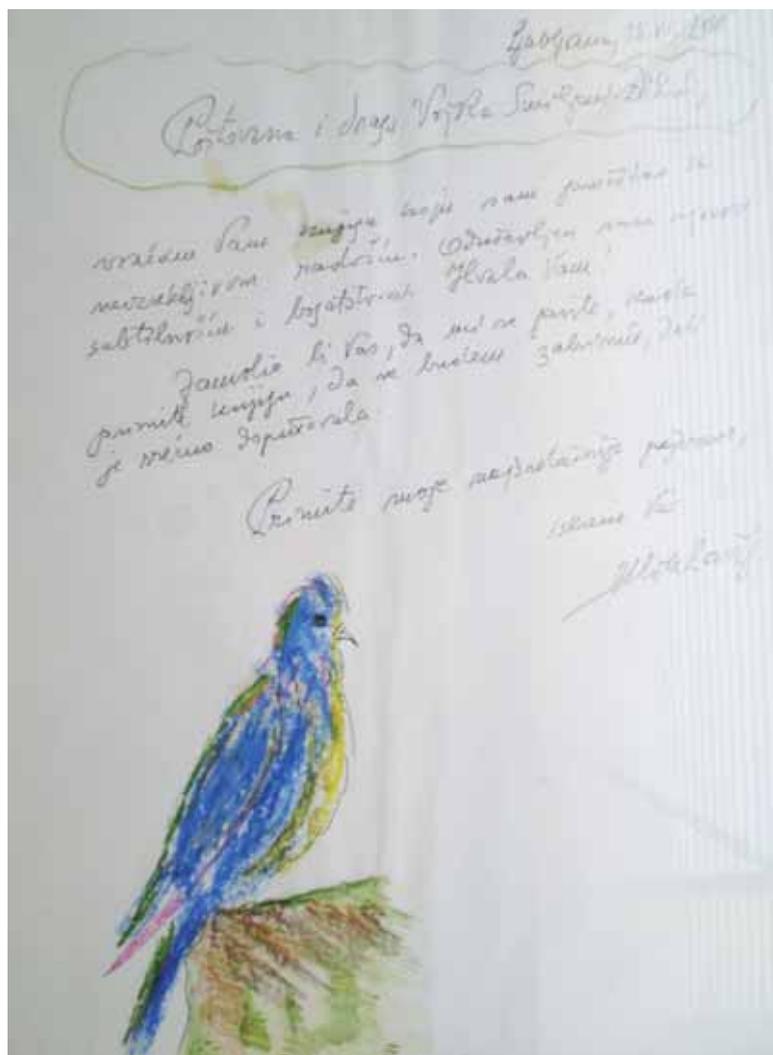
Volim da primam pisma, i to podrazumeva da nisam veliki pristalica e-mailova. Mnoga sam sačuvala. Uvek pomalo snevam da jednog dana napišem knjigu o tim pismima i njihovim pošiljaocima. Tu bi se sigurna našla pisma Miklavža Komelja i Milice Nikolić, a do tada će valjda iz neke knjige izleteti i to njeno pismo pohranjeno kao dragocenost.

Biće to pisma i od Krleže i Veljka Petrovića, od Miće Danojlića, Kolje Mićevića, Aleša Debeljaka. Jedno pismo Mirjane Stefanović stiglo je u opkoljeno Sarajevo. Mnoga pisma su stigla raznim putevima u opkoljeno Sarajevo.

Često u ovim vremenima šaljemo jednim drugima knjige koje bismo želeli da pročitamo a ne možemo ih normalno kupiti u našim zemljama. Često šaljem knjige Miki Pantiću i Tihomiru Brajoviću, kao i oni meni. Iz Beograda mi je stigla knjiga Bege Cufaja *Sjaj tuđine* dobrotom Nataše Đelović iz *Clia*.

Tako i ja šaljem Komelju knjige. Prva koju sam poslala je *Ruska arheološka priča Milice Nikolić*.

Stiglo je pismo zahvale i u uglu ptica pismoša (nije golub).



Volim sva pisma Miklavža Komelja jer gotovo svako ima crtež. Kad sam mu poslala pesme Margaret Jursenar uzvratio mi je njenim portretom. Poslao je kao pozdrav iz Ljubljane portrete sarajevskih pesnika Admirala Mahića i Mileta Stojića (pretpostavljam da Stojić neće biti oduševljen, ali ja tu ne mogu ništa).

Odlučila sam da sve te crteže prikupim i objavim da ostanu kao svedočanstvo šta sve taj "renesansni čovek" ume da radi. Nisam sigurna ali mi se čini da sam mu napomenula tu mogućnost. Mislim da nije protivian.

Veliki broj pisaca je ostavio iza sebe crteže, portrete, ilustracije svojih knjiga. Miklavž Komelj im se samo pridružuje. Na jednom mestu Margaret Jursenar kaže da je mogla da se bavi raznim stvarima. Odlučila se za pisanje jer veruje da to ume najbolje. Pretpostavljam da je tako i sa Komeljom.



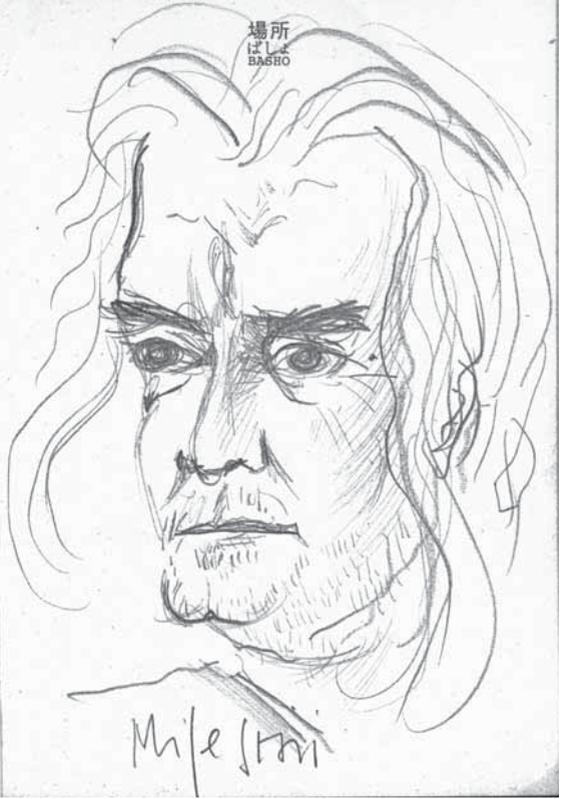
M. Youvenan

34. Rukun Suci Suci Dikic, Mudiawan
19. VI. 2010

場所
ばしょ
BASHO

Peter,
Jostelium
→

場所
ばしょ
BASHO



Mife (Hmi)

場所
ばしよ
BASHO



場所
ばしよ
BASHO

Kazuko
Shiraishi

Kazuko
Shiraishi

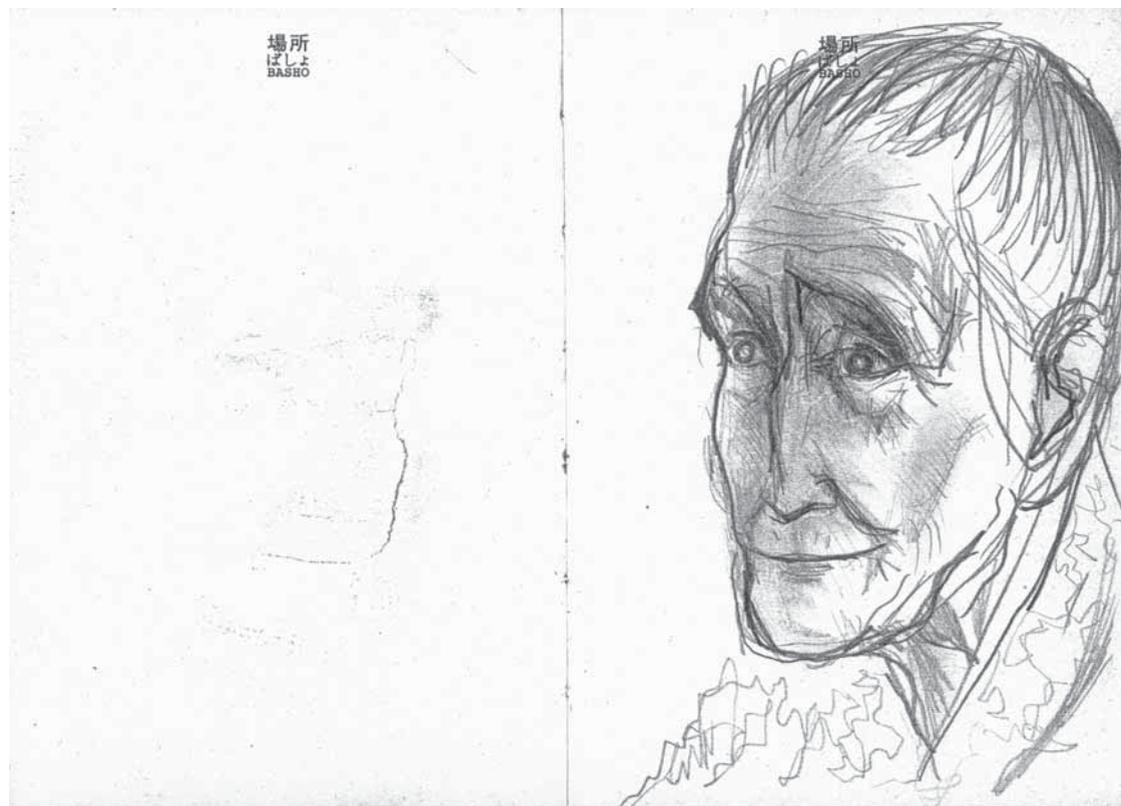
場所
ばしょ
BASHO

Admiral
MATIC



УРБАВИЌКА
82
САРАЈЕВО 033 613 819

場所
ばしょ
BASHO



場所
ばしょ
BASHO

場所
ばしょ
BASHO

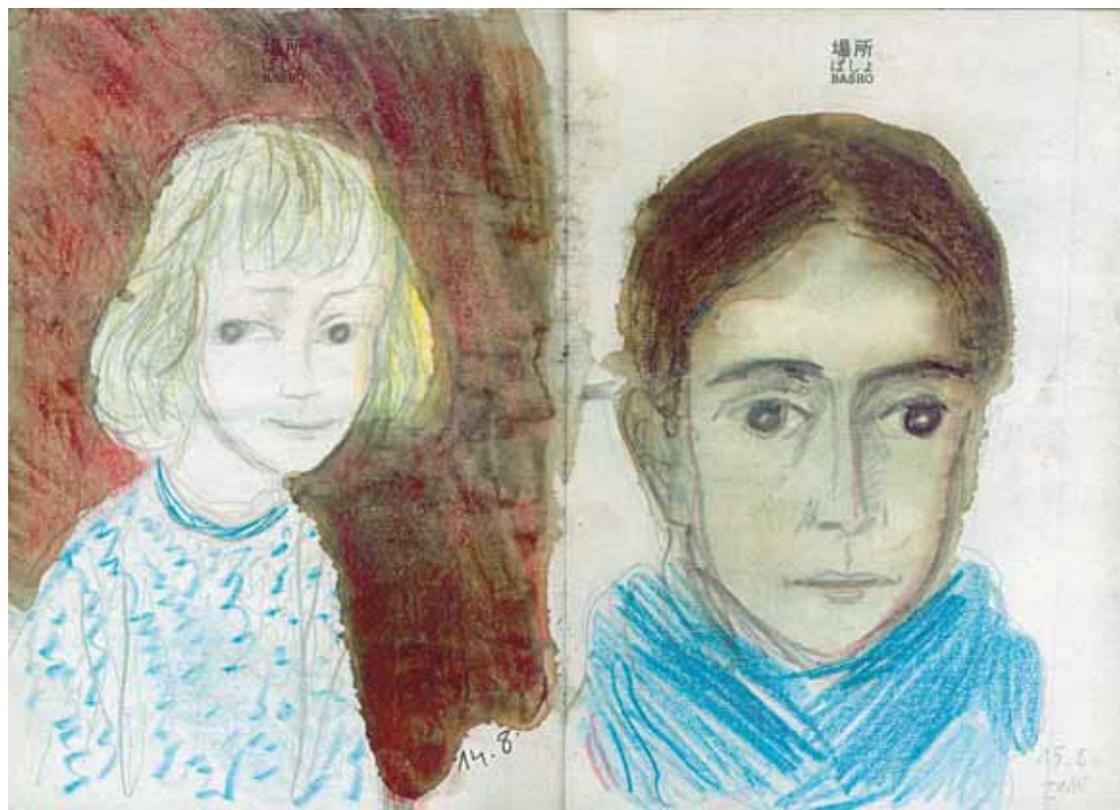
場所
ばしょ
BASHO



場所
ばしょ
BASHO

場所
ばしょ





ON THE INSTITUTION OF THE VENICE BIENNALE

... coded social behaviour dictated by institutions falls
and again under the attack of artists whose creative
energy replenishes itself precisely through the alteration of
its...

... institutional framework of the Venice Biennale,
... on national selections is more than a hundred years
... and it has not changed much from the very beginning.
... though extravagant and provocative artistic projects
... been witnessed in the national pavilions throughout
... the institution of the Biennale itself has not
... major upheavals. Throughout this century

... institutions and turning upside
...ceptions of the world, two
... experienced the total
... of map of Europe - and
... essential effect on
... Biennale. It seems as if
... still satisfied
... Even
... art pavilions

... ary was
... other subjects
... reported in the
... of the Biennale
... less distant from
... Art and the
... institutional framework did not meet much in Venice.

ON THE INSTITUTION OF SPACE

... 1922 Barzi, the artist to exhibit this year in the Slovene
... pavilion', is also indifferent to the institution of the
... Biennale. Unintentionally, however, he introduces the
... problem through the solution, since his art is essentially
... connected with the reality of the institution of space.

The... of the Venice Biennale (institution
... of the participating
... through their hierarchical
... and power of a particular
... also because it allows for
... in the wider context of
... model of relative space

... help to find a new concept of the
... all Barzi's intention, I
... his installation in the
... touches upon all conditions of its
... not. His play with the
... territories can also
... The space of Barzi's
... but rather a kind
... an exhibition
... the whole space

... where the
... Barzi's sub
... and the Bienn
... water repla
... on. At moe
... This...
... connections
... exhibition s
... happening

West 184

184

ESTA EN LA PLAZA DE OPERA
(esta en la plaza de opera)

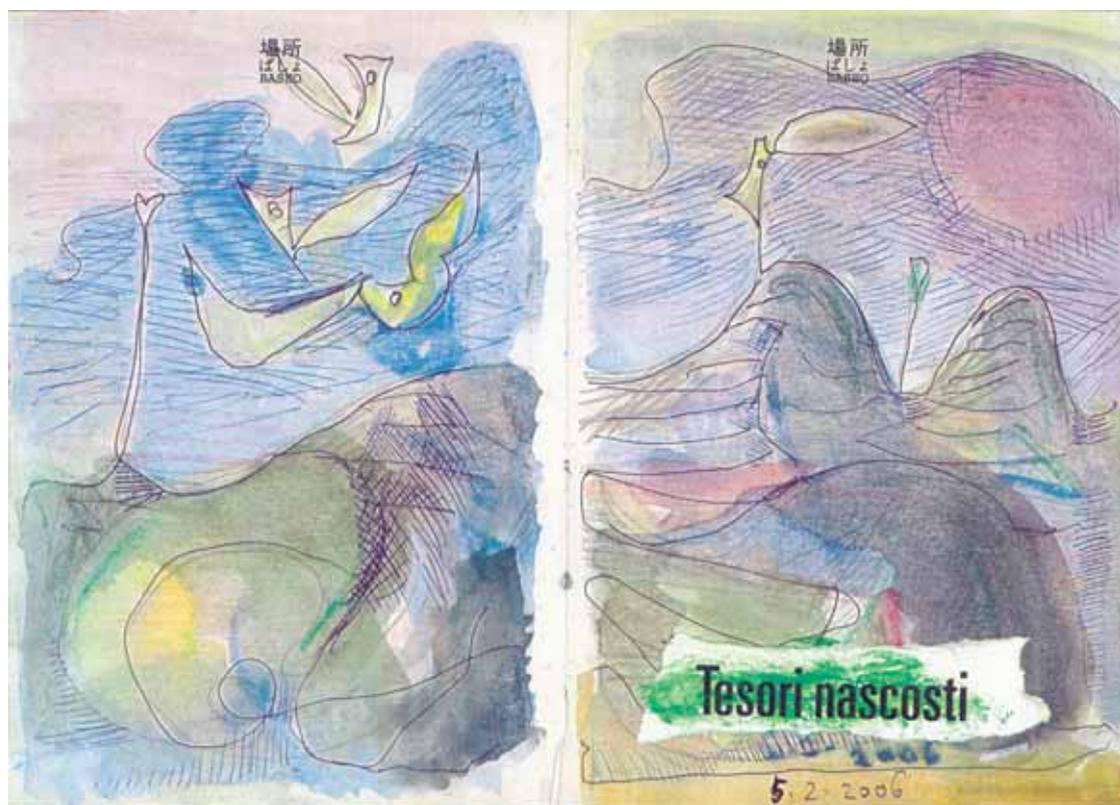
NALAZI SE NA TRGU OPERE

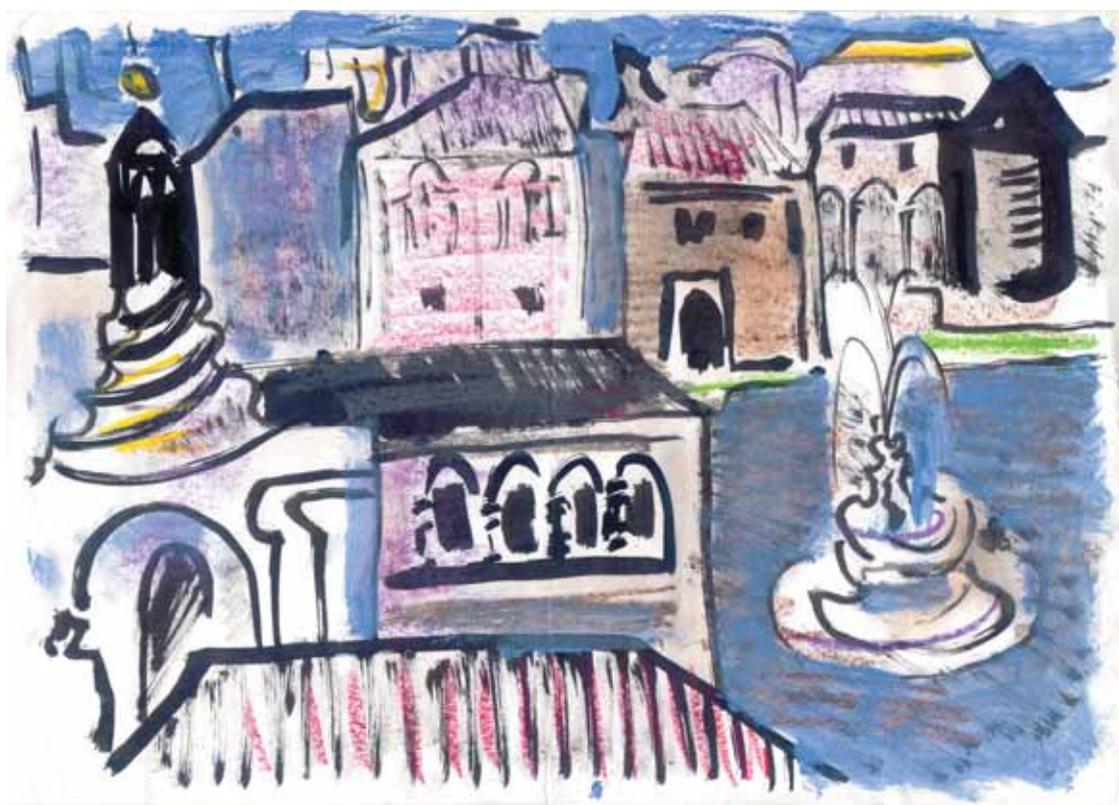
PRINTED IN YUGOSLAVIA BY DEJCE NOVDE



場所
ばしょ
BASBO





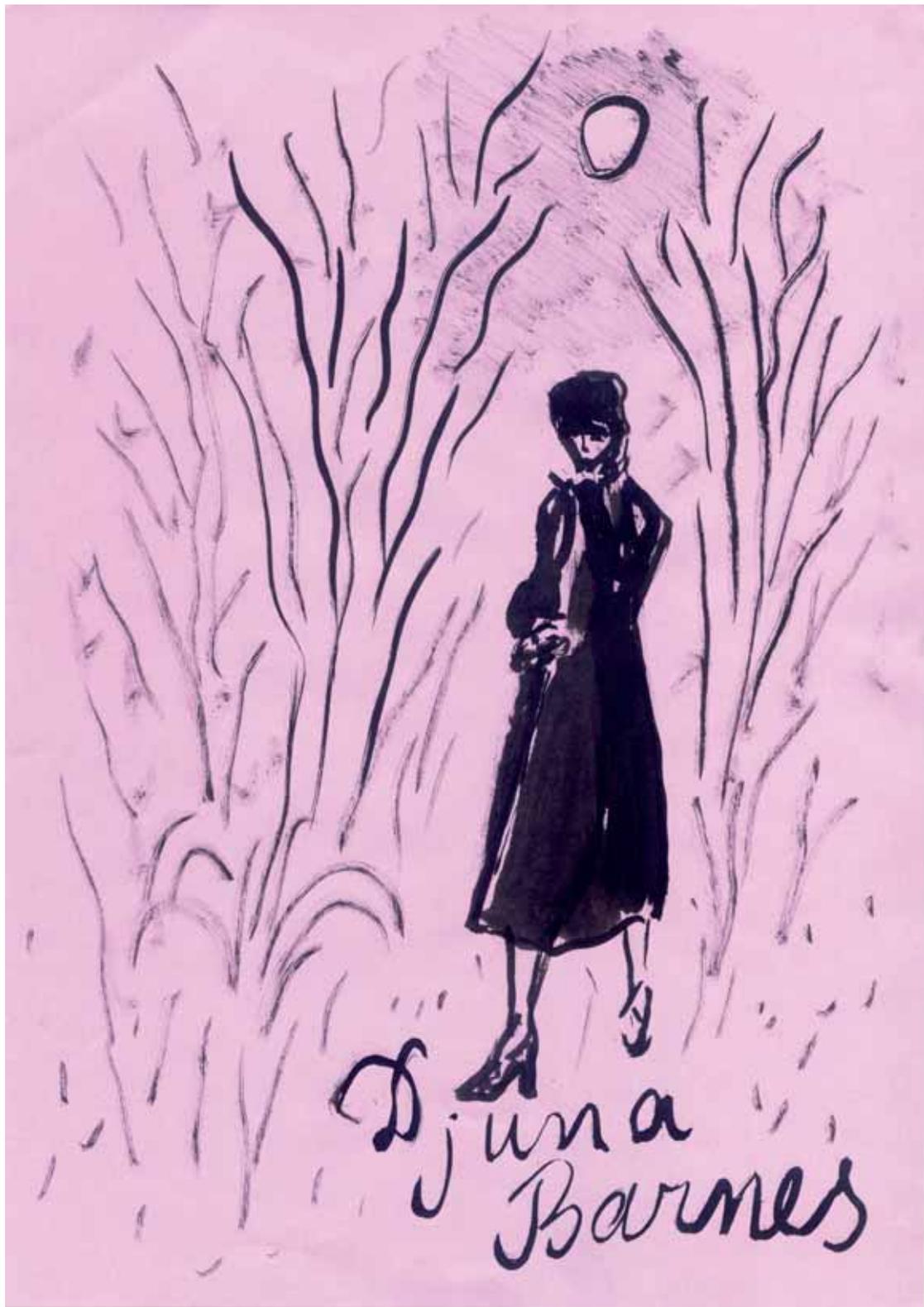




εὐγών δὲ
ἰστίου δὲ
καὶ λέγων
τὰ κάρδια







Djuna
Barnes



BILJEŠKE O AUTORIMA

Mirjana Stefanović (Niš, 1939) živi u Beogradu od svoje jedanaeste godine. Magistar je engleskog jezika i književnosti. Prvo je sedam godina bila novinar u Radio Beogradu, a potom sedamnaest godina urednik u *Nolitu*. Objavila je šest knjiga pesama, četiri knjige proze, desetak knjiga za decu i napisala više televizijskih, radio i pozorišnih drama. Povremeno prevodi sa engleskog.

Šeki Radončić (Berane, 1957), novinar, publicista i scenarista. Autor je knjige *Kobna sloboda*, kojom je otkrio ratni zločin deportovanja bosanskih izbjeglica iz Crne Gore, u kojem je ubijeno najmanje 86 građana BiH. U više napada je zajedno sa svojom porodicom bio meta brutalnih, pa i bombaških napada. Prvi je novinar u istoriji Crne Gore osuđen za klevetu, zbog tekstova u kojima je opisao kako su komandanti JNA rušili i pljačkali Dubrovnik. Šeki Radončić je dobitnik prestižne *Nagrade za ljudska prava za 2007. godinu, Medijske organizacije jugoistočne Evrope (SEEMO)*, sa sjedištem u Beču. Objavljene knjige: *Crna kutija (Monitor, Podgorica, 1996)*, *U četiri oka (Antena M, Podgorica, 1999)*, *Crna kutija 2 (Vijesti, Podgorica, 2003)*, *Iza maske (Vijesti, Podgorica, 2003)*, *Kobna sloboda (Fond za humanitarno pravo, Beograd, 2005)*. Serijali: *Sto godina samoće*, o političkim procesima u Crnoj Gori, *Obruč se steže* o skrivanju Radovana Karadžića i Ratka Mladića. Radončić je scenarista nagrađivanih dugometražnih dokumentarnih filmova *Karneval (Mediacentar, Sarajevo, 2006)* i *Esma (Mediacentar, Sarajevo, 2008)*.

Jelena Lengold (Kruševac, 1959). Objavila je pet knjiga poezije, četiri knjige priča i jedan roman. Za poeziju je dobila nagradu "Đura Jakšić", a za prozu nagrade "Žensko pero", "Biljana Jovanović" i "Zlatni hit liber". Njena proza je prevedena na nekoliko svetskih jezika, a zastupljena je u brojnim domaćim i inostranim antologijama. Radi već više od deset godina kao koordinator Nansen dijalog centra Srbija. Živi u Beogradu.

Ljubica Arsić, profesorica književnosti u muzičkoj gimnaziji “Stevan Mokranjac” u Beogradu. Autorica je dvaju romana *Čuvari kazačke ivice* i *Ikona*, pripovijetki *Prst u meso*, *Barutana*, *Cipele buvine boje*, *Zona sumraka*, *Samo za zavodnice*, *Tigrastija od tigra*, te dvije antologije *Na brzaka*, *antologija svetske erotske priče* i *Frrrrr*, *antologija ženske erotske priče*. Dobitnica je nagrade *Borislav Pekić* i nagrade *Isidorinim stopama* za roman *Ikona*, *Pro femina* za pripovjetke *Cipele buvine boje*, nagrada *Zlatno pero* i *Laza Kostić* za *Tigrastija od tigra*, te četiri nagrade Saveza jevrejskih opština za afirmaciju jevrejske kulture u djelima sa jevrejskom tematikom. Knjiga *Barutana* prevedena je na francuski. Priče i odlomci iz romana prevedeni na francuski, engleski, italijanski, češki, njemački. Piše eseje i saraduje sa svim značajnim srpskim časopisima.

Dževad Karahasan diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, a doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Bio je urednik sarajevske revije za kulturna pitanja *Odjek* i profesor Akademije scenskih umjetnosti u Sarajevu. Piše drame, romane, pripovijetke, eseje, tekstove iz područja povijesti i kritike teatra. Danas radi kao profesor na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Sarajevu. Najpoznatija djela: *Kraljevske legende* (1980), *Istočni diwan* (1989), *Stidna životinja* (1989), *Stid nedjeljom* (1991), *Kuća za umorne* (1993), *Dnevnik selidbe* (1993), *Šahrijarov prsten* (1996); drame: *Kralju ipak ne sviđa se gluma* (1983), *Strašno je vani* (1987), *Misionari* (1989); knjige eseja: *Kazalište i kritika* (1980), *O jeziku i strahu* (1987), *Model u dramaturgiji* (1988), *Dosadna razmatranja* (1997), *Knjiga vrtova* (2002).

Petar Bojanić, viši naučni istraživač u Institutu za filozofiju i društvenu teoriju i gostujući profesor u Institutu za društvene nauke Birkbek univerziteta u Londonu i Filozofskom fakultetu u Beogradu. Diplomirao i magistrirao filozofiju u Beogradu kod Miladina Životića, doktorirao u Parizu kod Žaka Deride i Etiena Balibara. Predavao u Parizu 10, Kornelu (SAD), Aberdinu (Škotska) i Bolonji (Italija). Poslednje knjige: *Homeopatije: horror autotoxicus: o nasilju i hipohondriji: Kant, Hegel, Rosenzweig, Levinas, Derrida*, Službeni glasnik, 2009; *Granica, znanje, žrtvovanje. O poslednjem ratu*, IFDT – Albatros +, 2009; *World Governance* (priř. sa J. Babić), *Cambridge Scholars Publishing*, 2010.

Sanja Milutinović-Bojanić, istraživačica u Institutu za društvene studije u Beču. Nakon završene filozofije u Beogradu, nastavlja studije na univerzitetu Pariz 8, usmerivši se ka komparativistici, *gender* problematici i kulturologiji. Nakon završenog doktorata kod Elen Siksu, predavala je na univerzitetima Aberdin (Škotska) i Pariz 8. Autorka više tekstova iz filozofije i teorije književnosti. Prevodi s francuskog i engleskog jezika.

Slobodan Šnajder, dramski pisac, esejist i pripovjedač. Jedan od osnivača kazališnog časopisa *Prolog* (glavni urednik 1971 - 75, 1976 - 85). Devedesetih je godina kao *freelance* umjetnik mahom surađivao s njemačkim kazalištima. Od 1996. je kolumnist riječkog *Novog lista* (kolumna *Opasne veze*). Od 2001. godine je ravnatelj Zagrebačkog kazališta mladih. U njegovom obimnom dramskom opusu se nalaze i *Minigolf* (1968), *Histerična bajka* (1969), *Metastaza* (1974), *Kamov. Kronika smrti* (1978), *Držičev san* (1981), *Hrvatski Faust* (1981), *Dumanske tišine* (1986), *Gamllet* (1987), *Utjeha sjevernih mora* (1992), *Zmijin svlak* (1994), *Nevjesta od vjetra* (1997), i *Kod Bijelog labuda* (1998). Potpisuje i zbirke ogleđa *Radosna apokalipsa* (1988) i *Kardinalna greška* (1999), te zbirku proze *Knjiga o sitnom* i *Nevjesta od vjetra*.

Predrag Lucić (Split, 1964). Jedan je od osnivača i kreatora *Feral Tribunea*, glasila hrvatskih anarhista, protestanata i hereatika. Pokrenuo je i uređivao *Feralovu* biblioteku. Od ljeta 2009. u riječkom *Novom listu* ispisuje dnevnu kolumnu pod naslovom *Trafika*. Objavio *Greatest Shits – Antologiju suvremene hrvatske gluposti* (u koautorstvu s Borisom Dežulovićem, 1998.), pjesmaricu *Haiku haiku jebem ti maiku* (2003.), knjigu lirike *Ljubavnici iz Verone* (2007.), a od svojih je pjesama i tuđih programa za zaglupljivanje pučanstva sačinio čitanke *Sun Tzu na prozorčiću* (2009.) i *Bezgaća povijesne zbiljnosti* (2010.). Od 2007. zajedno s Dežulovićem nastupa u pjesničkom kabareu *Melodije Bljeska i Oluje*.

Ilina Jakimovska (1971) je docent na Institutu za etnologiju i antropologiju Prirodno-matematičkog fakulteta u Skopju. Objavila je tri knjige: *Ambar duše: etičko-normativni aspekti poslovice*, *Tijelo: etnološko-antropološka studija* i *Sunce u tegli (poezija i kratke priče)*. Živi i radi u Skopju.

Tvrtko Kulenović pripovjedač, esejist, putopisac i scenarist. Profesor na Filozofskom fakultetu u Sarajevu i član Akademije nauka i umjetnosti BiH. Prvi predsjednik bosanskohercegovačkog PEN-centra (1992 – 1996). Izabrana djela: putopisi *Odanost jugu, Putovanje i Pejzaži zrelog doba*; zbirka pripovijedaka *Karavan*; romani *Kasino, Čovekova porodica i Istorija bolesti*; knjige eseja i teorije *Indija i umetnost, Čakra – Istok zapadu danas, Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta i Umetnost i komunikacija*.

Ilma Rakusa (Rimavska Sobota, Slovačka, 1946) je provela detinjstvo u Budimpešti, Ljubljani i Trstu. Studirala je slavistiku i romanistiku i književnost u Cirihi, Parizu i Petrogradu. 1971. godine je dobila titulu doktora za svoju disertaciju 'Tema usamljenosti u Ruskoj književnosti'. Od 1977. je redovni profesor na univerzitetu u Cirihi. Takođe radi i kao pisac, prevodilac i novinar (*Neue Zürcher Zeitung, Die Zeit*).

Dr Andrea Lešić-Thomas je studirala (u Beogradu i Londonu), predavala (u Londonu i Sarajevu) i pisala o komparativnoj književnosti i književnoj teoriji (posebno o strukturalizmu, naratologiji, i Bahtinu, kao i o problemu pamćenja). Sada predaje književnu teoriju na Odsjeku za komparativnu književnost i bibliotekarstvo Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu.

Sinan Gudžević (1953, Grab na Goliji, Novi Pazar) pjesnik, prevodilac, filolog. Studirao starogrčku i latinsku poeziju i metriku, italijansku kulturu i književnost. Prevodi s latinskog, starogrčkog, njemačkog, italijanskog, ruskog, portugalskog i slovenačkog. Objavio zbirke stihova *Građa za pripovetke* (Beograd 1978) i *Rimski epigrami* (Split 2001., Beograd, 2008), te brojne prevode klasičnih grčkih i latinskih pjesnika (epigrami iz Palatinske antologije, Ovidije, Martijal, Gregorije iz Nazijan-za), i srednjovekovnih i novolatinskih autora i epigramatičara (Sv. Augustin, Petrarca, *Liber Scale Machometi*, Vives, Pico della Mirandola, Owen, Pascoli). Na italijanski jezik preveo, zajedno s Raffaellom Marzano, izbor iz stihova Izeta Sarajlića *Qualcuno ha suonato* (Salerno, 2001). Zbirka *Rimski epigrami*, u metričkom italijanskom prevodu koji su načinili autor i Raffaella Marzano, objavljena je 2006. u Salernu, a njemački metrički prevod Petre Kordmann izišao je u Frauenfeldu 2007. Živi u Zagrebu.

Naser Šećerović (Sarajevo, 1981). Radi kao asistent za njemačku književnost na Odsjeku za germanistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu. Autor je nekolicine znanstvenih članaka i recenzija objavljenih u BiH, Njemačkoj, Austriji i Češkoj. Sa njemačkog na bosanski jezik preveo je više knjiga.

Ljiljana Šop (1950). Književni kritičar, esejista, urednik, državni sekretar za kulturu, što bi se sve moglo staviti gramatički u ženski rod a da ne promeni njen odnos prema onome što jeste. Autor/ka knjiga: *O naivnosti i nevinosti*, *Velika šetnja*, *Uspón do smrti*, *Pisanje uz vetar*, *Ekstaza s predumišljajem*, *Oslonjeni na prazninu*. Upravo završava dve nove knjige (eseja i putopisa), živeći i radeći u Beogradu, zadovoljna izborom profesije i ravnodušna prema mestu boravka, što ne bi trebalo brkati s profesionalnim ambicijama i odnosom prema (ne)patriotizmu.

Almir Bašović, (Sarajevo, 1971). Diplomirao i magistrirao na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, gdje je zaposlen na Odsjeku za komparativnu književnost. Pisao je pozorišnu, filmsku i književnu kritiku, teorijske članke i eseje. Objavio je knjigu *Čehov i prostor. Struktura dramskog prostora u Čehovljevim dramama kao koncentrirani izraz dramske strukture* (Sterijino pozorje, Novi Sad, 2008.) i zajedno sa Savom Anđelkovićem priredio zbornik *Drama i vrijeme* (*Dobra knjiga*, Sarajevo, 2010.). Autor je drama *Priviđenja iz srebrenog vijeka* (praižvedba: Narodno pozorište Sarajevo, 2003.) i *RE: Pinocchio* (praižvedba na albanskom jeziku: CTC teatar Skopje, 2006.). Drame su mu prevedene na francuski, italijanski, češki, albanski i makedonski jezik.

Tatjana Jukić je izvanredna profesorica na Odsjeku za anglistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta. Članica Centra za ženske studije. Diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Doktorirala na istom fakultetu radom o predrafaelizmu. Autorica knjige *Zazor, nadzor, sviđanje. Dodiri književnog i vizualnog u britanskom 19. stoljeću* (Zagreb, 2002.) i niza članaka na hrvatskom i engleskom. Istraživački interes usmjeren joj je na književnost 19. i 20. stoljeća, odnos književnosti i vizualnoga (posebno filma), te kritičku teoriju. Trenutno vodi znanstveno-istraživački projekt o granicama književnog pamćenja i dovršava knjigu pod naslovom *Revolucija i melankolija*.

Milija Gluhović radi kao profesor na Odsjeku za pozorišne studije na Univerzitetu u Voriku u Velikoj Britaniji od 2006. godine. Studirao je anglistiku na Univerzitetu u Novom Sadu, magistrirao englesku književnost na Univerzitetu Britanske Kolumbije u Vankuveru, a doktorirao teatrologiju na Univerzitetu u Torontu. Dobitnik je nagrade *Clifford Leech Prize* za najbolju doktorsku disertaciju u oblasti drame na Univerzitetu u Torontu u 2006. godini. Područje njegova interesovanja obuhvaća savremeno evropsko pozorište, s posebnim fokusom na evropsku kulturu sjećanja, migracije i ljudska prava; kritičku teoriju; i evropsku kulturnu politiku. Trenutno završava studiju *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics* (London: Palgrave, 2011), i uređuje zbirku eseja sa Karen Fricker s Univerziteta u Londonu pod naslovom *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest* (London: Palgrave, 2011). Direktor je Erasmus Mundus magistrarskih studija za istraživanje svjetskog pozorišta koje Univerzitet u Voriku vodi u saradnji s Univerzitetom u Amsterdamu, Univerzitetom u Helsinkiju, i Univerzitetom Umjetnosti u Beogradu.

Omer Hadžiselimović, bivši profesor engleskog jezika na sarajevskom univerzitetu (1972 - 1994) sada je nezavisni naučnik koji živi u SAD; trenutno podučava na Lake Forest College i Loyola University Chicago. Hadžiselimović je autor desetina radova, prikaza i prevoda iz oblasti američkih studija, engleske literature i putopisa.

Adijata Ibrišimović-Šabić vodi vježbe i seminare iz ruske književnosti na Odsjeku za slavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Sarajevu. Bavi se prvenstveno ruskom književnošću 19. i 20. stoljeća, ali i kulturom i civilizacijom Rusije te problematikom teorije i prakse prevođenja. Objavila je više naučnih i stručnih radova te nekoliko prijevoda i prikaza u referentnim publikacijama. 2010. godine objavila monografiju *Kameni spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda*.

Elizabeta Šeleva, profesor metodologije i šef Odsjeka za komparativnu književnost na Univerzitetu "Sveti Ćiril i Metodije" u Skopju. Član Predsjedništva PEN-centra Makedonije do 2000. godine, a Udruženja neovisnih pisaca Makedonije od njegovog utemeljenja 1994. godine. Od 1995. do 1999. godine

radila je kao sekretar projekta Makedonske akademije umjetnosti i znanosti "Komparativna studija makedonske književnosti i kulture u 20. stoljeću". Urednica je magazina *Naše pismo* od 1998. godine. Predaje feminističku literarnu teoriju na Evro-Balkan školi "Rod i politika". Autorica više od 150 tekstova i šest knjiga: *Komparativna poetika. Postmodernizam u makedonskoj prozi* (1996), *Književnoteorijske studije* (1997), *Kulturalni ogleđi* (2000), *Od dijalogizma do intertekstualnosti* (2000), *Zatvorenici dana* (2001, e-book), *Otvoreno pismo. Studije o makedonskoj književnosti i kulturi* (2003). Na makedonski prevela knjige R.Močnika, G.Tevzadze, K.Poppera i J.B.

Prof. dr. Heinz Günter Schmitz /Emeritus (1938), njemački filolog i germanista, do 2003. godine profesor za stariju njemačku književnost i jezik na Univerzitetu Kiel (SR Njemačka).

Monografije: *Physiologie des Scherzes. Bedeutung und Rechtfertigung der ars iocandi im 16. Jahrhundert* (1972); *Wolfgang Büttners Volksbuch von Claus Narr. Mit einem Beitrag zur Spracche der Eisleber Erstaussgabe von 1572.*(1990); *Phantasie und Melancholie. Barocke Dichtung im Dienst der Diätetik* (Medizinhistorische Journal, 4, 1969); *Die Melancholie in Wissenschaft und Kunst der frühen Neuzeit.* (Sudhoffs Archiv, 60, 1976); *Internationalismen. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Betrachtung.* (GermL, 126,1995.)

Mirko Kovač (Petrovići, 1938) autor je više romana, zbirki pripovijedaka, eseja, televizijskih i radio drama i oko desetak filmskih scenarija. Studirao je dramaturgiju na Pozorišnoj akademiji u Beogradu. Već prvom knjigom *Gubilište* (1962.) izaziva političke i ideološke osude "zbog crne slike svijeta". *Moja sestra Elida* izlazi 1965. godine, a kratki roman *Životopis Malvine Trifković* 1971. Zbirka novela *Rane Luke Meštrevića* (1971.), koja izaziva burne reakcije, najprije je ovjenčana nagradom, da bi godinu dana kasnije ta nagrada bila oduzeta, a knjiga povučena iz knjižara i knjižnica. U Zagrebu mu izlaze romani *Ruganje s dušom* (1976.) i *Vrata od utrobe* (1978.), a potom slijedi roman *Uvod u drugi život* (1983.), te knjiga eseja *Evropska trulež* (1986.), a prošireno izdanje pod naslovom *Evropska trulež i drugi eseji* izlazi 1994. u Zagrebu. Knjiga priča *Nebeski zaručnici* objavljena je 1987. godine, a potkraj 1990. sarajevska *Svjetlost* objavljuje Kovačeve *Izabrane knjige* u šest tomova. U Sarajevu, još za trajanja rata, 1995. izlazi roman *Kristalne rešetke* u ediciji *Savremena*

bosanska književnost. Iste godine pojavljuje se i knjiga publicističkih tekstova *Bodež u srcu*, u izdanju opozicionog *Beogradskog kruga*. Godine 1996. u Zagrebu izlazi *Rastresen život*; knjiga koja je žanrovski određena kao "novi roman". U Sarajevu se pojavljuje knjiga političkih eseja pod naslovom *Cvjetanje mase* (1997.). Zajedno s Filipom Davidom objavljuje u Splitu, 1998. *Knjigu pisama 1992 – 1995*. U Zagrebu su najavljena njegova izabrana djela u dvanaest knjiga, prva u nizu izašla je knjiga izabranih dramskih tekstova *Isus na koži* (2003.), te *Vrata od utrobe* i *Kristalne rešetke* (2004.). Mirko Kovač dobitnik je uglednih međunarodnih književnih nagrada. Godine 1993. dobiva švedsku nagradu *Tucholsky Prize* a 1995. veliku njemačku nagradu *Herder Preise*, koja mu je dodijeljena u Beču. Dobiva nagradu *Bosanski stećak* 2003. godine u Sarajevu, te slovensku međunarodnu nagradu *Vilenica* za 2003. godinu. Dobitnik je dvije *NIN*-ove nagrade, *Andrićeve nagrade*. Roman *Grad u zrcalu* dobio je nagradu *Vladimir Nazor* za najbolje prozno djelo u 2007., nagradu *Meša Selimović* za najbolji roman u 2007. s područja Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Srbije i Crne Gore, te *Trinaestojulsku nagradu* – najveće crnogorsko nacionalno priznanje za 2008. godinu. Od 2003. godine nakladnička kuća *Fraktura* iz Zagreba objavljuje *Sabrana djela* Mirka Kovača, do sada je objavljeno četrnaest knjiga.

Andrej Nikolaidis (Sarajevo, 1974) objavio je prozne knjige *Ogledi o ravnodušnosti* (1995), *Zašto Mira Furlan* (1997), *Katedrala u Sijetlu* (1999), *Oni!* (2001), *Mimesis* (2003), *Sin* (2006), *Dolazak* (2009), knjigu kulturalne teorije *Homo Sucker: Poetika Apokalipse* (2010), kao i knjige novinskih tekstova *Balkanska rapsodija* (2007) i *Sunčani dan na La Plaza De La Constitucion* (2009). Živi u Ulcinju.

Sonja Koranter je rođena 1948. u Dovju, Slovenija. Pesnikinja je i spisateljica. Osnovnu školu je završila u Dovju, stručnu u Kranju i srednju u Radovljici. Njena izdanja, štampana u samizdatu i različitim izdavačkim kućama obuhvataju više od sto četrdeset naslova. Od prve pesničke zbirke *Pesmi* (1980) do poslednje *Odsončje* (2008) napisala je i nekoliko romana (*Nezgodba o Mari Unjatu* (2007); *Dovška zgodba* (1992,)) kao i književno-esejističke tekstove (*Kaj imajo skupnega piramide, Azteški rokopisi* i *Valentin Cundrič*, 2008) odnosno razmišljanja. Neke od njenih pesničkih zbirki prevedene su na strane

jezike (Minljivost – češki; Zemljekrog (2002), uz podršku Ministarstva za kulturu – engleski i nekoliko pesama na nemački, italijanski i španski jezik). Univerzitet Iowa je pet puta objavila na međunarodnom konkursu objavljene kratke priče 100 Words. Godine 1992. je nagrađena Čufarovom paketom.

Tanja Stupar-Trifunović (Zadar, 1977) Diplomirala je na Filološkom fakultetu, Odsjek srpski jezik i književnost u Banjaluci. Do sad je objavila knjige: "Kuća od slova", pjesme, Zadužbina "Petar Kočić", Banjaluka-Beograd, 1999. "Uspostavljanje ravnoteže", pjesme, KOV, Vršac, 2002. "Adornova svraka", priče, Zalihica, Sarajevo 2007. "O čemu misle varvari dok doručuju", pjesme, Zoro, Sarajevo-Zagreb, 2008., "Glavni junak je čovjek koji se zaljubljuje u nesreću", Fondacija/Zaklada "Fra Grgo Martić, Kreševo. Poezija joj je nagrađivana i prevođena na engleski, njemački, poljski, slovenački i danski. Knjiga "O čemu misle varvari dok doručuju" je nagrađena nagradom UniCredit banke za najbolju knjigu objavljenu u BiH u 07/08 i našla se u užem izboru za književnu nagradu za Istočnu i Jugoistočnu Europu (CEE Literature Award) u okviru kojeg je Stupar-Trifunovićeva nagrađena jednomjesečnim boravkom u Beču. Knjiga poezije "Glavni junak je čovjek koji se zaljubljuje u nesreću" nagrađena je Književnom nagradom "Fra Grgo Martić" za najbolju knjigu poezije, za 2009. godinu. Zastupljena je u više antologija i izbora iz poezije i proze, u zemlji i inostranstvu.

Mihajlo Pantić (1957, Beograd), prozni pisac, kritičar, univerzitetski profesor, urednik u izdavačkim kućama i časopisima. U rodnom gradu završio je celokupno školovanje, uključujući i doktorat na Filološkom fakultetu, gde i sada predaje. U književnosti je debitovao početkom 80-ih godina, da bi do danas objavio više od četrdeset knjiga studija, eseja, književnih kritika i antologija, te devet knjiga priča, od kojih su neke, poput *Vondera u Berlinu*, *Novobeogradskih priča*, *Sedmog dana košave* ili zbirke *Ako je to ljubav* (Andrićeva nagrada, 2004), postale vrlo čitane. Priče Mihajla Pantića prevedene su na dvadesetak jezika, uvrštene u mnoge antologije i preglede, i objavljene u više posebnih inostranih izdanja. Iako krcate literarnim aluzijama, Pantićeve priče uvek svedoče neposredno, gradsko iskustvo i zapravo ih sve objedinjuje pokušaj da se u malim ritualima obezličene svakodnevice, među anonimnim ljudima opsednutim večitim pitanjima sudbine, nesnađenosti, ljubavi i smrti,

(HDP, 2006.), *Kritike i tome slično* (MH – Osijek, 2007.), *Vragovi na kruhu i vodi* (poezija, Stajergraf, Zagreb, 2008), *Lica sanjarija* (eseji, Stajergraf, Zagreb, 2008.), *Knjiga trgovaca* (poezija, Naklada Bošković, Split, 2009.), *Obiteljske tajne* (priče, Jesenski i Turk – HDP, 2009.).

Ranko Risojević (1943), pjesnik, prozaista, dramski pisac, esejista, istoričar matematike, prevodilac i kulturni poslenik, objavio je oko četrdeset knjiga, među kojima 14 zbirki pjesama, 18 knjiga proze, među kojima 5 romana, izvedeno mu je desetak radio-igara za djecu i dva za odrasle. Za književni rad nagrađivan je više puta, a najznačajnije nagrade su: nagrada “Željezare Sisak” za poetsku knjigu “Prah”, nagrada “Laza Kostić” za proznu knjigu “Šum”, nagrada “Politikinog zabavnika” za roman za mlade “Ivanovo otvaranje”, nagrade “Pečat varoši sremsko-karlovačke” i “Skender Kulenović” za poetsku knjigu “Prvi svijet”, nagrada “Branko Ćopić”, Srpske akademije nauka i umjetnosti, za roman “Bosanski dželat”, te “Kočićeva nagrada” za ukupno stvaralaštvo.

Od 1999. je na funkciji direktora Narodne i univerzitetske biblioteke RS.

Danica Vukićević je dosad objavila pet knjiga poezije: *Kao hotel na vetru*; KOS, Beograd, 1992, *Kada sam čula glasove*; Matica srpska, Novi Sad, 1995, *Šamanka*, Centar za stvaralaštvo mladih, Beograd, 2001, *Luk i strela*, Povelja, Kraljevo, 2006, *Prelazak u jednu drugu vrstu*, Prosveta, Beograd, 2007; knjigu kratke proze *Na plažama*, Rad, Beograd, 1998. i proznu knjigu *Život je gorila*, KOV, Vršac, 2000.

Dobitnica je nagrade *ProFemina* koju dodeljuje istoimeni časopis i nagrade Biljana Jovanović. Bavi se i književnom kritikom i esejistikom. Članica Srpskog književnog društva. Diplomirala na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu na grupi za Opštu književnost i teoriju književnosti, završila Ženske studije, radi i živi u Beogradu.

Miklavž Komelj (1973) je svoju prvu pesničku zbirku *Luč delfina /Svetlo delfina/* (1991) objavio kao osamnaestogodišnjak, pri čemu je iznenadio svojom zreloom poezijom. Čak ni klasičan oblik soneta nije mogao prikriti Komeljevu inspiraciju, mladalački život i ljubav, kojoj je Komelj u poeziji pristupio na veoma zreoo način. Njegova druga pesnička zbirka *Jantar časa*

Bavi se i muzikom. Učestvovao je u realizaciji muzičkih izdanja: *OPA* (2002) Orkestra izvornih narodnih instrumenata "Pece Atanasovski", *Kaldrma* (2004) grupe "Kaldrma" i *Kalemara* (2008) orkestra "Baklava".

Goran Samardžić (Sarajevo, 1961.). Diplomirao je književnost u Sarajevu. Osim poezije piše i prozu i književnu kritiku. Bavi se knjižarstvom i izdavaštvom. Jedan je od direktora kulturne sarajevske knjižare "Buy Book". Objavio je knjige poezije: *Lutke*, 1990; *Otkazano zbog kiše*, 1995; *Imeđu dva pisma*, 1996; i knjigu priča *Sikamora* 1997...

Fahredin Šehu (Orahovac, 1972). Završio je studije na prištinskom Univerzitetu, (orijentalne studije) a magistrirao je opštu književnost. Aktivno se bavi kaligrafijom otkrivajući nove tehnike i medijume za ovaj poseban oblik umetnosti. Piše eseje o likovnoj umetnosti.

Njegovi radovi su prevedeni na srpski, hrvatski, turski, romski, bosanski, švedski, engleski i arapski jezik. Poetas del Mundo (Santiago de Chile) ga je imenovao za ambasadora albanske poezije.

Zlatko Topčić (Sarajevo, 1955.) U Sarajevu je završio gimnaziju i diplomirao na Pravnom fakultetu. Objavio je zbirke priča: *Životno pitanje* (1981.), *Fantastične priče* (1989.), *Ptica iz drugog jata/A Bird From Another Flock* (1995.), *Bogumilske legende* (1997.) i *Izabrane priče* (2000.). Objavio je romane: *Čovjek niotkud* (1986.), *Kulin* (1994.), *Košmar* (1997, 1998, 2000 i 2003.), *Gola koža* (2004.), *Pape – romansirana biografija Safeta Sušića* (2007.) i knjige drama: *Kolaps* (1988.), *Drame* (1995.), *Refugees* (1999.), *Time Out* (2001.), *Osam komada* (2005.) i *Gola koža* (2007.).

U bosanskohercegovačkim teatrima su mu igrane drame *Kolaps* (1986.), *Kako Musa dere jarca* (1993.), *Kulin ban* (1995.), *Refugees* (1999.), *Plaža hotel* (2000.) a drama *Time out* doživjela je praižvedbu na engleskom jeziku i u engleskoj produkciji u Velikoj Britaniji (Bretton Hall - Leeds, London, Waikfield, 2002.), komedija *Glavom kroz zid* (2004), monodrama *Pomilovanje traži Radivoje, Radivojev sin* (2006.), *Sretna nova 1994.* (2006.) i *Ne volim ponedjeljak* (2009.).

Tihomir Brajović (Podgorica, 1962). Književni kritičar i teoretičar. Zaposlen na Filološkom fakultetu u Beogradu kao

docent za predmet Pregled južnoslovenskih književnosti. Uredivao "Književnu reč" i "Reč". Stalni je kritičar beogradskog nedeljnika NIN. Knjige: *Kontroverzni metatekst* (1992); *Poetika žanra* (1995); *Od metafore do pesme* (1998); *Reči i senke* (1998); *Teorija pesničke slike* (2000); *Oblici modernizma* (2005). Nagrade: "Đorđe Jovanović" (2000); "Milan Bogdanović" (2001).

Prof. dr. Nihad Agić (Koraj kod Tuzle, 1947), predaje svjetsku književnost, kulturalnu nauku o književnosti i medijske žanrove na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Do sada je objavio knjige iz teorije i povijesti književnosti, "Generativna poetika i generativna teorija pripovijedanja" (1999), "Naratološki portreti" (2005) i "Karta i teritorij – umjetnost pripovijedanja Meše Selmovića" (2009). Ovih dana mu iz štampe izlazi knjiga "Književnost i kulturalno pamćenje". Objavljuje u domaćim i inozemnim časopisima.

Gašper Troha je docent na Katedri za komparativnu književnost i teoriju književnosti Filozofskog fakulteta Univerzитета u Ljubljani. Bavi se sociologijom književnosti, a posebno pitanjima savremene svetske i slovenačke dramske književnosti. U poslednje vreme je između ostalog uredio i svojim tekstovima učestvovao u dva zbornika: *History and its Literary Genres* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) i *Literarni modernizam v "svinčenih" letih* (Študentska založba, 2008).

Milica Nikolić (1925). Beogradski esejista, antologičar i prevodilac sa ruskog. Objavila je knjige: Ruske poetske teme (1972), Igra protivrečja ili "Krotka" Dostojevskog (1975), Deset pesama: Vučo, Matić, Dedinac, Ristić, Davičo (1978), Davičov "Gospodar zaborava" (1986), Mare mediterraneum Ivana V. Lalića (1996), Tumač ptičijeg leta ili izvođenje romana – O "Dekartovoj smrti" Radomira Konstantinovića (1998), Ruska arheološka priča (2002), Običavanje stvarnog: Tišma, B. Ćosić, Kuzmanović (2004). Priredila je Antologiju moderne ruske poezije (zajedno sa Nanom Bogdanović, 1961), Antologiju ruske fantastike XIX i XX veka (1966), i izabrana dela Osipa Mandeljštama (1962), Velimira Hlebnjikova (1964), Josifa Brodskog (1971), Marine Cvetajevе (1973, 1990), Oskara Daviča (1979), Aleksandra Tišme (1987) i Aleksandra Ristovića (1995). Poslednjih godina piše o savremenim srpskim pesnicima i prozaistima.

Midhat Ajanović – Ajan (Sarajevo, 1959.) Završio žurnalistiku u Sarajevu 1983. i kurs filmske animacije u "Zagreb filmu" 1984. Napisao magistarski rad iz oblasti filmologije 1998. i doktorsku disertaciju 2009. u Göteborgu.

Bavi se književnošću i filmom.

Roy Andersson, danas vodeći švedski filmski reditelj, rođen je u Göteborgu 1943. a obrazovao se u Lundu i Stockholmu.

Debitirao je 1968 sa dokumentranim filmom o tenisu "Bijeli sport". Već prvi igrani film, socijalno-kritički "Ljubavna priča" (?En kärlekshistoria) iz 1970. bio je veliki uspjeh kod švedske kritike i publike.

U svom drugom dugometražnom ostvarenju "Gillip" iz 1975. razvio je svoj prepoznatljivi filmski stil koji se zasniva na dugom kadru, fiksaciji, kompleksnom mizanscenu te sofisticiranom vizualnom humoru usporedivom sa majstorima nijeme filmske komedije Busterom Keatonom ili velikim francuskim sineastom Jacquesom Tatiem. Film međutim nije naišao na dobar prijem savremene švedske javnosti, kritika ga negativno ocjenjuje, a publika izostaje. Osim toga Andersson dolazi u sukob sa rukovodstvom Švedskog filmskog instituta što ga odvaja od dugometražnog filma narednih 25 godina. Cijelo to vrijeme Andersson radi reklamne i veoma kreativne kratke filmove u kojima obrađuje velike teme kakve su genocid i rasizam koje mu donose ugled kult-autora.

Godine 2000. vraća se trijumfalno dugometražnom filmu sa "Pjesmama s drugog sprata" (Sånger från andra våningen) koji mu donosi nagradu na festivalu u Cannesu.

Godine 2007. dolazi novi uspjeh "Ti živi" (Du levande) nakon kojeg Museum of Modern Art u New Yorku organizira veliku izložbu posvećenu Anderssonovom djelu.

Osim kao filmski autor Andersson je aktivan i kao pisac angažiranih članaka i filmološke proze. Počasni je predsjednik najvećeg skandinavskog filmskog festivala u Göteborgu.

Janoš Banjai (Bányai János, Subotica, 1939), esejista, kritičar i teoretičar književnosti. Radio je kao profesor mađarske i uporedne književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu i Filološkom fakultetu u Beogradu. Bio je urednik izdavačkog preduzeća Forum iz Novog Sada. Bavi se strukturom mađarskog stiha i problemima savremene mađarske lirike. Kao kritičar, pomno prati savremenu srpsku i mađarsku književnu produkciju. Najvažnija

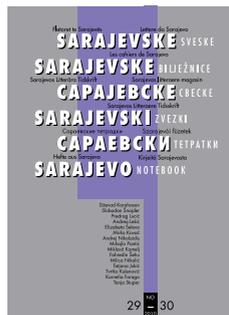
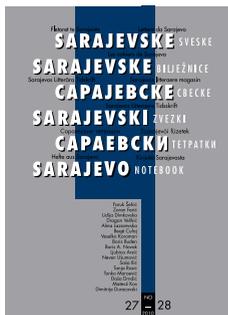
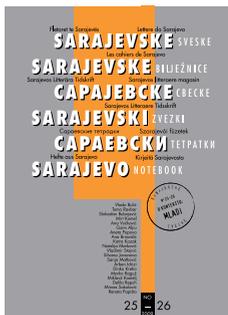
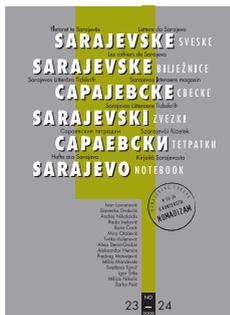
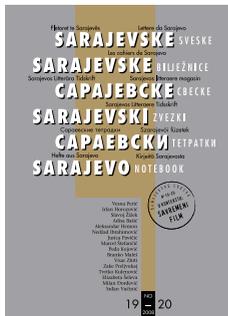
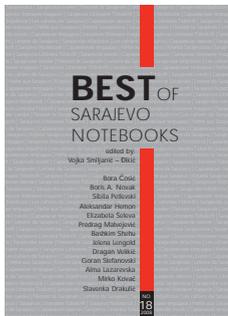
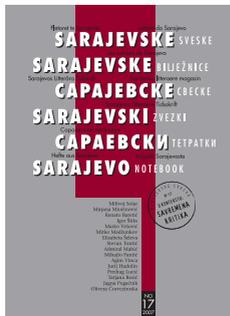
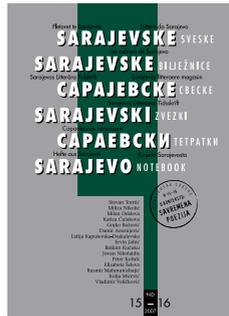
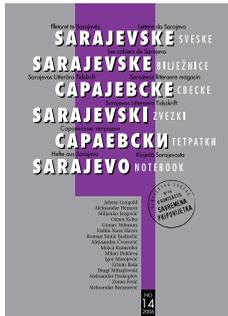
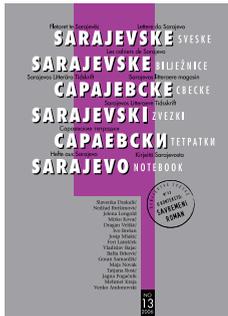
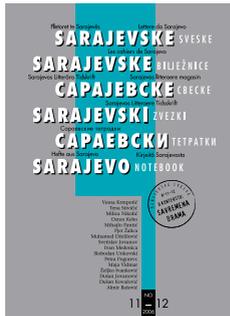
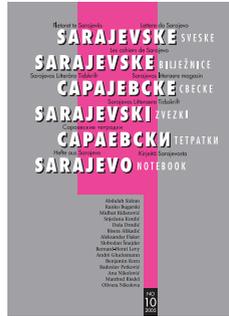
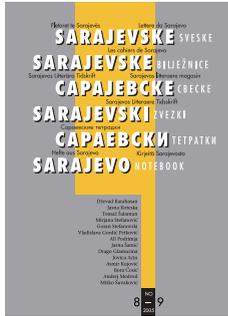
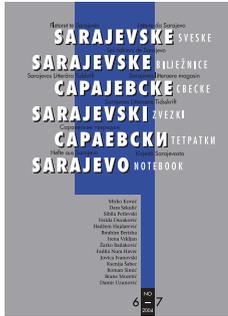
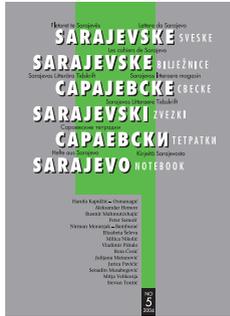
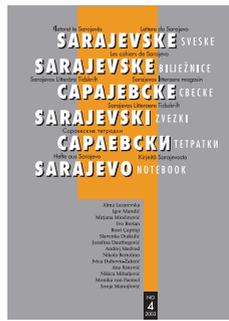
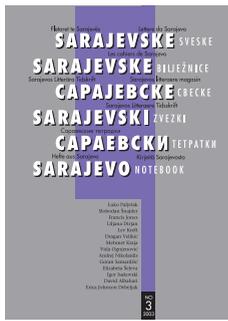
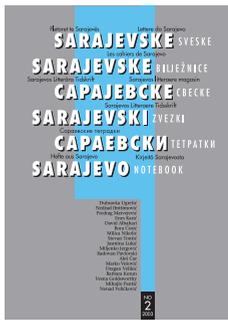
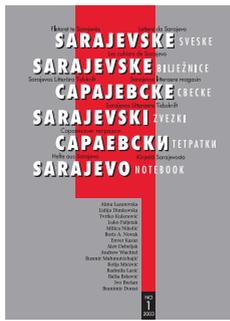
dela: *A szó fegyelme (Disciplina reči, eseji i studije, 1972)*, *Könyv és kritika (Knjiga i kritika, sabrane studije 1977)*, *Hagyománytörés (Prelom tradicije, eseji, kritike i studije, 1998)*, *Mit viszünk magunkkal? (Šta nosimo sa sobom, studije i kritike, 2000)* i dr. Dobitnik je nekoliko prestižnih književnih nagrada u zemlji i inostranstvu.

Kornelija Farago (Faragó Kornélia, Temerin, 1956), teoretičarka književnosti i književni kritičar. Bavi se struktururom savremene mađarske proze, problemima savremene poetike prostora, kao i teorijom medija. Radi kao profesor teorije i istorije mađarske književnosti na univerzitetu u Novom Sadu i Beogradu. Najvažnija dela: *Térirányok, távolságok (Prostorni pravci, distance, 2000)*, *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai (Kulture i narativi. Figure stranosti, 2005)*. Dobitnica je ugledne nagrade Tibor Deri za 2010. godinu.

Đerđ Serbhorvat (Szerbhorváth György, pravo ime Horváth György, Bačka Topola, 1972), pisac, publicista, sociolog. Njegova proza (mahom kraće novele, eseji i publicistički spisi) odlikuje se satirično-ironičnim stilom, snažnom angažovanošću i željom za demistifikacijom i detabuiziranjem stvarnosti. Najvažnija dela: *Dombosi történetek (Priče iz Domboša, novele, u koautorstvu sa Đulom Mirničem i Gaborom Viragom, alias Aronom Blumom, 1998)*, *Spájz (Špajz, publicistički spisi, 2000)*, *Vajdasági lakoma – az Új Symposion történetéről (Vojvođanska gozba – o istorijatu časopisa Új Symposion, 2005)*. Dobitnik je nagrade Janoš Siveri (1999).

Marko Vešović, pjesnik, romanopisac, esejist, književni kritičar i prevodilac. Predaje na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Jedan je od urednika *Antologije najnovijeg bosanskohercegovačkog pjesništva*. Najznačajnije knjige su mu zbirke pjesama *Nedjelja, Osmatračnica* i *Poljska konjica*, roman *Rodonačelnik*, te knjiga polemičkih tekstova *Četvrti genije*. Prevodio je poeziju Emili Dickinson i Šarla Bodlera.

Vojka Smiljanic-Đikić, pjesnikinja, prevodilac. Prevodila je djela M. Yourcenar, M. Diba, J. J. Rabearivela, S. Heaney, M. Longlaja, K. Raine, E. de Luca, P. Holappa, M. Lacherafa, J. Senaca, M. Haddada, R. Boudjedra, Y. Septija. Objavljene knjige: *Pesme, Tkači vetrova, Pepelnica, Druga Zemlja, Prevođenje mora*.



EXECUTIVE SUMMARY

Melancholy and/or nostalgia are the themes of this double issue (29 – 30) of *Sarajevo Notebooks*. Here you can read nearly 20 texts: from the scholarly and exhaustive *Melancholy as Critical Consciousness* by Hans-Gunter Schmitz, *Nostalgia, Melancholy, Philopatridomania* by Petar Bojanić and Sanja Milutinović-Bojanić, and *On the Nature of Nostalgia* by Andrea Lešić, to texts which deal with nostalgia in the works of certain authors (Almir Bašović, *Saturn's Children and Büchner's Bastards*, Milija Gluhović, *Melancholic Loss in Harold Pinter's 'Landscape'*, Adijata Ibrišimović-Šabić, *On Nostalgia in Contemporary Russian Drama*) and lyrical prose pieces with the theme or tone of nostalgia or melancholy, such as Tvrtko Kulenović's *The Melancholy of Small-Time Crookery*, Elizabeta Šeleva's *Home and/or Eviction*, and Predrag Lucić's *Merry Notebook – Mediterranean Melancholy*.

Šeki Radončić, award-winning investigative journalist and documentary film author, brings us this issue's short, precise, and comprehensive DAIRY.

In the DIALOGUE, writers Jelena Lengold and Ljubica Arsić discuss writing, literature, and exile.

In this issue you can read the poetry of Tanja Stupar-Trifunović, Sanja Koranter, Berislav Blagojević, Sanjin Sorel, Miklavž Komelj, Vladimir Martinovski, Fahrudin Šehu, and prose pieces, excerpts from novels, or the short stories of Mirko Kovač, Ranko Risojević, Andrej Nikolaidis, Mihajlo Pantić, Lana Bastašić, Danica Vukičević, Goran Samardžić, and Zlatko Topčić.

MANUFACTURE is also full of essays, critical studies, and broader surveys of books by various authors. Nihad Agić writes about the novels of Dževad Karahasan and the poetry of Mile Stojić, and Tihomir Brajević recalls two nearly forgotten Yugoslavian novels in which appear the motif of *Goethe's Oak*. Gašper Troha gives an overview of Slovenia drama *in transition* in *The Crisis of Dramatic Literature of the '90s and New Matrices of Engaged Drama and Theaters in Slovenia*.

Midhat Ajanović's MY CHOICE paints an idiosyncratic portrait of the most well-known Swedish director, Roy Andersson, and provides a translation of an inspirational program text by this controversial filmmaker.

THE INVISIBLES this time are Hungarians from the Vojvodina. Janoš Banjai and Kornelija Farago write about their literature, while in his turn Hungarian literary critic Đerđ Serbhorvat writes about the novel *City in the Mirror* by Mirko Kovač.

In this issue's PASSPORT, we present not a classical survey of a single national literature, but a selection of poetry by *the best melancholics* of world literature. Through Marko Vešović and Omer Hadžiselimović's translations, you can read poems by Shakespeare, Lermontov, Akhmatova, Brodsky, Baudelaire, Hugo...etc

Miklavž Komelj, whose poetry you can read in MANUFACTURE, is also featured in PORTRAIT OF A PAINTER, where Vojka Smiljanić-Đikić writes about his sketches, as inspiring as his poetry.



REPUBLIKA SLOVENIJA
VLADA REPUBLIKE SLOVENIJE

Ovaj broj *Sarajevskih svezaka* izdan je uz finansijsku podršku Vlade Republike Slovenije i u suradnji Mediacentra sa *Beletrinom – Academic Press*.

Mediacentar Sarajevo

Direktor: Boro Kontić

Kolodvorska 3, 71000 Sarajevo, Bosna i Hercegovina

Telefon: (+387 33) 715 861

Telefax: (+387 33) 715 860

E-mail: sarajevske.sveske@media.ba

www.sveske.ba

www.infobiro.ba

Beletrina – Academic Press

Borštnikov trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Telefon: +386 (0)1 200 37 00

Telefax: +386 (0)1 200 37 19

E-mail: info@zalozba.org

www.studentskazalozba.si

Osniavač: Študentska organizacija Univerze u Ljubljani.

Korektura:

Kenan Efendić

Dizajn naslovne strane:

Ognjenka Finci

Amra Zulfikarpašić

Grafičko oblikovanje:

Adnan Mahmutović

Štampa: Kovertelux, Sarajevo

Tiraž: 1.500 primjeraka

Cijena: 29 EUR

Časopis izlazi četiri puta godišnje.

ISSN 1512-8539

Na osnovu mišljenja Federalnog ministarstva obrazovanja, nauke, kulture i sporta, broj 02-15-5451/02 od 28.08.2002. godine, časopis "Sarajevske sveske" oslobođen je plaćanja poreza na promet proizvoda.

Sarajevo – Ljubljana, 2010.

Branko Miljković je rekao: "Rođen sam 1955. u *Delu* uz pomoć Oskara Daviča" Sa koliko sam uzbuđenja očekivala, doživela i posle kroz sećanja listala ovaj sudbonosni susret sa Oskarom Davičom. Do danas nezaboravljen, ne duži od dva-tri minuta, a živi klasik u patikama, ne smiruje se ni sekundu, tako, na ulici, primajući iz ruke u ruku moje pesmice, bez koverta, povezane samo spajalicom, stoji u mestu a sav je u pokretu, a gleda onim lepim očima što titraju kao na zejtinu, pogledom sveznajućim, kao da je najrazbuktalija vatra našeg jezika što je u njemu celoga života gorela, neobuzdana, sevala plamićima i varnicama kroz te prodorne oči.

Mirjana STEFANOVIĆ

Zanima me u ovom trenutku samo nehomogenost, bolje reći hibridnost svakog "stava", pa i kod jednog tako dosledno "čistog" autora. Je li to predlog da se zamislimo nad ostvarivošću čistote ili možda nad njenim kreativnim potencijalom? Tim pre što Kuzmanović u svojim esejima postavlja visoke zahteve retkim autorima kojima, uz ozbiljnu analitičku proveru, dodeljuje visoka priznanja. I to veoma uspešno. Međutim, ne odustajem od sumnje da se ispod svake čistote krije nešto drugo, čak i njena suprotnost. I ne samo to: znam da će ovaj pokušaj ogoliti ne njegove već moje manjkavosti u oblastima kojima Kuzmanović suvereno vlada.

Milica NIKOLIĆ

Govorim to ne samo zato što melodrama, kao žanr, pretpostavlja rad sablasti u paradoksalnom djelokrugu gdje sablasti, kao narativne figure, *rade* samo u onoj mjeri u kojoj *paraliziraju* prorađu prošlosti, odnosno, utoliko što paraliziraju prošlost u čin prorade. Štoviše, gotovo bih mogla reći da melodrama *radi* samo uvjetno, u odnosu koji uspostavlja prema melankoliji, kao narativni pomak u odnosu na sistemsku narativnu paralizuju melankolika, odnosno melankolične žene, ako već govorim o melodrami i melankoliji kod Cavella.

Tatjana JUKIĆ

Kovačevićeva namjera je bila da predstavi jedno drugo Sarajevo od onog koga je rat bacio na naslovne stranice i televizijske ekrane stranih medija početkom zadnje decenije prošlog vijeka: ono Sarajevo, urbano i kultivisano, s historijom koja se ne ponavlja kroz krv, međuetničke sukobe i patnju, već se odvija kroz razvoj umjetnosti i susrete kultura, i čija se prošlost preko intimnih predmeta pamti po voljenim ljudima i lijepim trenucima ljudske bliskosti. Fotografije koje su nastale kao rezultat te namjere duboko su dirljive, a kratki tekstovi koji ih prate često izuzetno evokativni, minijaturni eseji o prirodi nostalgije, prošlosti i intimnoj historiji.

Andrea LEŠIĆ

Sjećanje, pamćenje je samo naizgled jednostavna, jednosmjerna ili pravolinijska kategorija. Sjećanje je fenomen, vezan sa samim konceptom postojanja, naime, način/kako i oblik nečijeg sjećanja povezan je duboko sa individualnim profilom jedne ličnosti. Sjećanje je ne samo ili isključivo svedeno na empirijski materijal, sadržan u biografiji kao podređena fabula. Sjećamo se onako kao što živimo, ili kao što smo odabrali da tumačimo sopstveno bivstvovanje, svoje iskustvo. Sjećanje može da bude aktivno – da se gradi projektivno, anticipativno – ne samo mehanički da se arhivira – (u obliku događaja, likova, doživljaja) u "fajlu" nečije memorije.

Elizabeta ŠELEVA

Patnja je najveći tabu. Ljudima je zabranjeno, naročito u ovom modernom svetu, da budu tužni, da pate, da kažu da ne mogu, da budu slabi. To je postalo neprihvatljivo i nije više moderno, na rubu je nepristojnog. Nije im dopušteno da se zbog svoje patnje zapuste. Zbog lepog ponašanja i civilizacijskog zahteva nametnuto im je da održavaju sebe. Ljudska patnja je mnogo veći tabu od seksa. U nju bi svaki sociolog, psiholog ili pisac trebalo da uđe i razgradi je do najsitnijih detalja, da vidi koje su njene razmere i šta sve sa njom može da se uradi. Patnja je nešto od čega se ljudi sklanjaju. Ako je tabu nešto od čega ljudi beže, onda to sigurno nije seks.

Jelena LENGOLD

29 €



9 771512 853002