

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

Ljiljana Dirjan
Boris A Novak
Vladislava Gordic Petković
Damir Arsenijević
Miklavž Komelj
Jasna Koteska
Aleksandra Mančić
Bernarda Katušić
Dragan Đorđević
Mima Simić
Ahmed Burić
Branka Takahaši
Jasmina Husanović
Mustafa Balje
Mihajlo Pantić
Gligor Čemerski



49

NO

50

2016

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

Ministarstvo kulture Republike Makedonije

Bosna i Hercegovina

United States

Srbija

Crna Gora

Ured za kulturu Grada Zagreba

Grad Sarajevo

European Community

Goethe Institut Sarajevo

KulturKontakt Austria

Buybook

Carl Bildt

Ministarstvo kulture i sporta Kantona Sarajevo

Fondacija za izdavaštvo Sarajevo

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

Ministarstvo kulture Republike Srbije

USAID Bosna i Hercegovina

eurozine

Fletoret te Sarajevës

Lettere da Sarajevo

SARAJEVSKJE SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

SARAJEVSKJE BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

САРАЈЕВСКЕ СБЕЧКЕ

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

SARAJEVSKI ZVEZKI

Сараевские тетрадки

САРАЈЕВСКИ ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

SARAJEVO NOTEBOOK

Redakcija

Ljubica Arsić

Basri Capriqi

Mitja Čander

Aleš Debeljak

Ljiljana Dirjan

Daša Drndić

Zdravko Grebo

Zoran Hamović

Dževad Karahasan

Enver Kazaz

Tvrtko Kulenović

Julijana Matanović

Senadin Musabegović

Andrej Nikolaidis

Boris A. Novak

Sibila Petlevski

Elizabeta Šeleva

Slobodan Šnajder

Dragan Velikić

Marko Vešović

Radoslav Petković

Miško Šuvaković

Ana Brnardić Oproiu

Robert Alagjovovski

Tatjana Rosić

Alma Lazarevska

Andrea Lešić

Glavni i odgovorni urednik

Velimir Visković

Izvršni urednik

Vojka Smiljanić-Đikić

Sekretar

Aida El Hadari-Pediša

49

NO

—

50

2016

U PRVOM LICU

Alma Lazarevska

Pitagorin poučak 13

DNEVNIK

Milica Nikolić

Dnevnik čitanja 19
 Mesto Gojka Tešića u srpskoj kulturi 19
 Iva Tešić: Identitet, rat, egzistencija 20
 Tri južnoslovenske pesnikinje 20
 O Ani Ristović, još jednom: ČISTINA 21
 Virdžinija Vulf: Sopstvena soba..... 22
 Orhan Pamuk: "Čudan osećaj u meni" 23
 Dragan Velikić: Islednik 24
 Cvetajeva na slovenačkom 24
 Mlada makedonska poezija 25
 Pesništvo Danice Vukičević 25

DIJALOG

Vlada Urošević

i Vladimir Jankovski

Sloboda imaginacije, verovanje u čudo, pravo na igru... 29

TEMA BROJA

Tatjana Rosić

Vladislava Gordić Petković

ČIN(I) TELA: degustacija, eksploatacija, teoretizacija
 Uredile: Tatjana Rosić i Vladislava Gordić Petković

Telo-senka i telo-barikada ili: Zašto je telo važno? 43
 Telo u književnosti: upisivanje nelagodnosti, a gde je
 upisivanje radosti? 45

Damir Arsenijević,

Jasmina Husanović

i Vanessa Vasić Janeković

Marina Gržinić

Mirt Komel

Društveno tijelo – Produkcija i realizacija javnog dobra . 49
 Sva tela 63
 "Ljudsko meso – cru ou cuit?": estetsko-kulinarske
 dimenzije ljudskog trupla..... 73
 Gestovi i Tela (Status gesta kod Kafke, Kjerkegora i
 Kundere)..... 79

Jasna Koteska

Ljiljana Ž.

Pešikan-Ljuštanović

Aleksandra Mančić

Žensko telo kao prostor u usmenoj obrednoj lirici 93
 Filozofsko telo na filmu: Đordano Bruno
 u tumačenju Đanmarije Volontea 109

<i>Aida Gavrić</i>	Žensko tijelo – samoodrživi reproduktivni stroj s novim imperativom.....	121
<i>Isidora Stanić</i>	Drugo telo / Telo kao drugo: Fenomen tela na društvenoj mreži Instagram kroz teoriju o parasocijalnoj interakciji	127
<i>Anes Osmić</i>	Tijelo u poeziji Bisere Alikadić.....	139
<i>Dragan Đorđević</i>	Goli život književnog jugoslovenstva	159
<i>Bernarda Katušić</i>	Govor tijela u Stankovićeveu romanu Nečista krv	173

MANUFAKTURA

<i>Barbara Simoniti</i>	Pjesme iz knjige Obrat sonca (Okret sunca').....	191
	Pred putovanjem	191
	Bez nogu.....	191
	U garderobi	192
	U obratu.....	192
	Rez.....	193
	Godišnja doba.....	193
	Podglas.....	194
	Staklo	194
	Hlad.....	195
	Opeklina	195
	Pozlata.....	196
	Osvit.....	196
	Kruh.....	197
	Breza, rumenilo, zvono.....	197
	Rukopis kiše	198
	Po papiru	198
	Čarobni način	199
	Odgoj djevojaka.....	199
	Sveta Barbara	200
	Tama.....	200
	Tučeni bakar	201
	Putokaz	201
<i>Ljiljana Dirjan</i>	<i>Pesme</i>	203
	Melancholia eterna	203
	Koža	203
	Mačke – pjesme	204
	Pada snijeg.....	206
	Pada kiša.....	207
	Jedan u srcu	
	One from the Heart	208
<i>Andrijana Kos-Lajtman</i>	Drugo lice smrti / Tretman i uloga teme smrti	
	u prozi Dževada Karahasana	211
<i>Petar Andonovski</i>	Telo u kojem treba da se živi (odlomak iz romana)	227

<i>Ahmed Burić</i>	<i>Pjesme</i>	231
	Društvo bez soli.....	231
	Thomas Hearn – Sugar Ray Leonard	232
	Bitne stvari	234
	Gospodar Skopja	235
	Zgarište	236
	Sjeveroslavija	236
	Pir malograđana	237
	Nemoj jesti sam	238
	Sve rijeke teku	239
	Afrička	241
	La Higuera, 9. oktobar	242
<i>Branka Takahaši</i>	<i>Pesme</i>	243
	Recite mu.... ..	243
	Tokijsko jutro, drugog maja 2014	244
	Južni vetar	245
	Sreća.....	246
	Doživotna.....	247
	Umor.....	248
	***	249
	Još jedan težak dan.....	250
	***	251
	Proba.....	252
	***	253
	Da smo se ranije sreli.....	253
	***	255
	Kuhinjski bluz.....	255
	***	256
<i>Miklavž Komelj</i>	Jure Detela i priroda.....	257
<i>Alma Ajanović Zornić</i>	Stari mlin	267
<i>Mustafa Balje</i>	<i>Pjesme</i>	269
	Dosje tuge.....	269
	Gošća	270
	*	
	Ženi.....	271
	Kreativni šejtan	
	<i>Mikiju Trifunovu</i>	272
	Zavještalac.....	273
	Osveta	275
	XXVIII noćno putovanje.....	277
	Fluid	278
<i>Mima Simić</i>	Making of	281
<i>Evald Flisar</i>	Dobri vojnik Jaroslav Švejk.....	285
<i>Nada Topić</i>	Meteorologija tijela	289

<i>Andrej Skubic</i>	Igre bez granica	295
<i>Darko Cvijetić</i>	<i>Pjesme</i>	309
	Numerirane bilješke uz Petra Pana	309
	Partizansko groblje.....	310
	Utopile mi se košnice.....	311
	Zakopavanje sestre	311
	Jedna Walterova fotografija Asje Lacis, riga, kazalište..	312
	Novi kalašnjikov na paradi u Moskvi	312
	Charlie Hebdo	313
	Prilozi kritici književne nagrade Skender Kulenović ...	313
	Medeja u kasarni Viktor Bubanj Sarajevo '92.....	314
	Argonautska	315
	Vitez, hrast, miris vafla	316
	Deda Jovičino sjećanje na kuću u Lici.....	318
	Paraolimpijska himna.....	319
	Mali ekshumatorski esej.....	320
	Savlova	321
<i>Martina Vidaić</i>	<i>Pjesme</i>	323
	Ritam vrabaca	323
	I svih djela njegovih	324
	Večera, kauč, TV	325
	Moja baka postaje poezija	326
	Stubište za čitanje	327
	Cedell Davis doručkuje	328
	Žena koja će kupiti hlače	329
	Azija	329
	Redovi	330
	Neumjerenost	331
	Cyječar samoubojica.....	332
<i>Božidar Jakšić</i>	Rizici službe i slobode.....	333
<i>Nebojša Lujanović</i>	Cormac McCarthy i Chris Womersley – identitetski vakuum u praskozorje nacije (američki i australski primjer).....	349
IN MEMORIAM		
<i>Vojka Smiljanić-Đikić</i>	Kako počinje ljubav.....	371
<i>Boris A. Novak</i>	In Memoriam: Aleš Debeljak (1961 – 2016)	373
<i>Mihajlo Pantić</i>	Aleš Debeljak	381
<i>Aleš Debeljak</i>	<i>Poezija</i>	
	Tetovaža pod mostom.....	385
	Izveštaj o porazu.....	386
	Bele noći na jugu	387
	Nedeljna dilema.....	388
	Mrtva straža	389

DOKUMENTI

<i>Boro Kontić</i>	Dan u životu stodesetogodišnjaka	393
<i>Jovan Jovanović</i>	Crna Gora i Crnogorci u romanu ruskog knjaza Golicina (Muravlina) "VAVILONJANI"	397

MOJ IZBOR

<i>Dubravka Đurić</i>	Čarls Bernstin i transformacije poezije u globalizovanom svetu	411
<i>Charles Bernstein</i>	<i>Pesme</i>	415
	Ricinusovo ulje	415
	Danas je poslednji dan tvog života sve do ovog trenutka	415
	Ja i moj faraon	416
	Pričaj sa mnom	424

PASOŠ / PUTOVNICA / ПАСОШ / POTNI LIST

<i>Ana Stjelja</i>	Glas iz pustinje	439
<i>El Hansa</i>	<i>Pesme iz Divana</i>	441
	Vreme me je nagrızalo	441
	O, oči moje!	441
	Sinovi moji	442
	Elegija za brata	442
	Da sam samo od tuge umreti mogla	442
	O svom bratu Sahru	443

PORTRET SLIKARA

<i>Gligor Čemerski</i>	Iz ponoćnih razgovora s Filipom	447
<i>Vlada Urošević</i>	Jedno djelo koje se zaokružuje	453

BILJEŠKE O AUTORIMA	469
---------------------------	-----

EXECUTIVE SUMMARY	486
-------------------------	-----



U PRVOM LICU

Alma Lazarevska





Alma Lazarevska

Pitagorin poučak

“Smrt Ivana Iljiča” mi se odavno pohabala, a ja tek primjećujem da s osmrtnicom Ivana Iljiča nešto nije u redu. U njoj je naznačeno vrijeme sahrane, ali ne i mjesto. Ivan Iljič je umro u Peterburgu, bezmalo na prvu godišnjicu od smrti Dostojevskog. Nije slučajno da je baš godinu dana nakon spektakularne smrti, koja je grad digla na noge, Tolstoj smjestio jednu običnu smrt. Kaže se kod Tolstoja: “Povijest života Ivana Iljiča bila je i najprostija, i najobičnija i najstrašnija?”

Pominjem Dostojevskog, a nepomenutog u pripovjesti o Ivanu Iljiču, jer je poznato da se do posljednjeg minuta vodila borba: na kojem će groblju Dostojevski biti sahranjen. Hoću reći: i godinu dana prije smrti Ivana Iljiča, ovaj grad je raspolagao grobljima, a ne grobljem. Uostalom, u sceni Tolstojeve pripovjesti, gdje se udovica Ivana Iljiča prene-maže, ulazi batler s obavještenjem da će “groblje koje je izabrala Praskovja Fjodorovna koštati dvjesto rubalja”. Dakle, moralo se precizirati u osmrtnici gdje će biti sahranjen Ivan Iljič. Na kom groblju.

Knjige koje mi se habaju od ponovnih čitanja, nastojim imati u bar dva primjerka. Dva primjerka “Smrti Ivana Iljiča” su ujedno i dva prevoda. Pokazalo se da ništa nisam

propustila ne upoređujući ih ranije zbog osmrtnice na prvoj stranici. Ovdje je sahrana, tamo sprovod. Formulacija koja se pripisuje Praskovji Fedorovnoj Golovini, suprugi Ivana Iljiča, razlikuje se onako kako se razlikuju dvije banalnosti. Dakle: nikako. A gdje će biti sahranjen Ivan Iljič, ni ovdje se ne kaže. I ovdje su naznačeni samo dan i sat.

Otvaranje ruskog izdanja izvodim bezmalo kao što Ostap Bender, tražeći ušiveni nakit, para presvlaku na trećoj od 12 stolica. Хоће ли најзад бити у овој?

Ali, Tolstoj sahranu čak i ne pominje! Petak je tu i jedan sat poslije podne je tu. Ali ispred njih, tu gdje bi trebalo stajati похорони (обряд погребения) stoje dvije riječi koje, hm, prolaze i kao naziv jakog ruskog piva. Je li to Praskovja Fjodorovna povodom smrti supruga, poradi nekog običaja, pozvala prijatelje i rodbinu na pivo? Karikiram. Ali, karikature su uglavnom nečim izazvane. Evo još jedne. U romanu *Zlatno tele*, Ostap Bender zlurado posmatra šta se dešava sa maleroznim prevarantom koji je pokušao na vrata gdje je Bender već prodao isti štos.

“Gospodo, otkrijte glave. Kape dole! Jer sad počinje...” Bender tu izgovara riječi kojim je udovica Ivana Iljiča u osmrtnici imenovala događaj zakazan za petak, u jedan po podne.

Ovdje konačno dajem za pravo svojim ranijim, a stidljivim nedoumicama. Odavno sam osjećala da nešto s prevodom “Smrti Ivana Iljiča”, tu i tamo nije u redu. Sada se taj osjećaj sklopio uz razlog. Neusaglašenosti što sam ih stidljivo primjećivala zapravo su lančana reakcija koja počinje od defekta u osmrtnici i širi se cijelim prvim dijelom priče. U tom je dijelu Ivan Iljič mrtav.

Ovako:

Petar Ivanovič, nakon što pročita osmrtnicu, ode do doma Iljiča, kako običaj nalaže. Pa, kako običaj dalje nalaže, uđe u određenu sobu. Tolstoj kaže: в комнату мертвеца. Комнат је соба, може бити дјеџа, гостинјска, дневна, а оvdje припада мртваци. Мртвачева је. Соба мртваци.

U primjerku koji mi se od čestog čitanja pohabao, to je međutim, odaja “u kojoj je bio pokojnik”. U ruskom jeziku postoji riječ za pokojnik (покойник). Ima je i kod Tolstoja, u prvom dijelu “Smrti Ivana Iljiča”. Ali ćemo do riječi “pokojnik” kod Tolstoja još mnogo puta morati pročitati riječ “mrtvac”, pa i jednu još neprijatniju. Tamo je gdje reagira nos Petra Ivanoviča. Zapravo, po drugi put u priči nos reagira. Jer vijest o smrti Ivana Iljiča stigla je baš uz miris. Čak su dva pridjeva složena uz riječ “novine”: свежий, пахучий. Svježe i mirisne su novine u kojima je osmrtnica. Nos koji je počašćen novinskom hartijom sada je neprijatno uznemiren. Tolstoj nedvojbeno kaže šta je izvor ovom mirisu. Труп. U prevodu: leš. U drugom prevodu: mrtvo tijelo. Da je Tolstoj htio to što hoće prevodilac, bilo bi мертвое тело. A nije.

Prevod koji preuzima riječ “leš” ipak ostaje dosljedno nerad riječi “mrtvac”. Tamo gdje Petru Ivanoviču, nakon nosa, reagiraju i oči. Zapravo nos je uputio oči, odnosno presudio načinu na koju Petar Ivanovič (raz)gleda. U Tolstojevom tekstu ovdje slijedi nešto kao opsesivno nabranje koje diktira riječ мертвец. Zvuči kao strašna brojanica bez utjehe. Ili, brojanica koja odbija jeftinu utjehu. Četiri puta u jednoj rečenici, potom – samo što ste pomislili da je tu kraj, u sljedećoj rečenici – evo je opet. Pet puta riječ мертвец na parčetu papira.

“**Mrtvac** je ležao, kao što obično **mrtvac** leže, nekako naročito teško, **mrtvački**, utonuvši ukočenim udovima u prostirku sanduka, sa glavom za navek zabačenom, ističući, kao što obično **mrtvac** ističu... Ali, kao i kod sviju **mrtvaca**...” (naglašavanje A. L.)

U jednom prevodu nemila riječ je necenzurirana tek kad se nije mogla izbjeći – u izvedenici mrtvački (помертвецки). “Pokojnik” i “umrli” su riječi koje su tu, e da bi se to parče papira upristojilo? Pa smo dobili:

“**Pokojnik** je ležao, kao što uvek leže **umrli**, naročito teško, **mrtvački**, utonuvši ukočenim udovima u prostirku sanduka, i pokazivao, kao što **umrli** uvek pokazuje...Ali mu kao kod svih **umrlih**...”

Osim što se ne uvažava doslovnost, ovdje je na snazi i nešto što bi se nazvalo popravljavanje originala? Popravljavanje Tolstoja. Smetalo je prevodiocu ponavljanje iste riječi u rečenici?

“**Мертвец** лежал, как всегда лежат **мертвецы, помертвецки**, как всегда выставляют **мертвецы** ...Как у всех **мертвецов**...”

Je li ovo intervencija kakva bi uslijedila da u slavnoj rečenici “Rose is a rose is a rose”, zasmeta ponavljanje. Ruža je, makar, prijatna. Pa i kad se u nedogled sama sobom objašnjava. Mrtvac je neprijatan, kužan, nepristojan i još mnogo toga sa – ne. Riječju: mrtvac je ne – čovjek. “Pokojnik” je riječ koja je uljudnija. Uz nju se očekuje riječ: duša. Fina riječ: duša. Ali ni tu riječ ne treba ponavljati u istoj rečenici. Tu školski nastavnik ne šteti crvenu olovku. Razgoditi treba malo riječ “pokojnik”, pa malo “umrli” – otprilike ovako shvatam prevodilačku intervenciju na Tolstojevu rečenicu. Da isto činimo sa onim ponavljanjem kod Puškina, pa Nabokova: умер, умер...?

Petar Ivanović izlazi iz sobe pa se opet vraća. U mrtvačevu sobu (в комнату мертвеца). Dva puta se riječ “mrtvac” ovdje pominje uz sobu, a onda i kao imenovanje onoga što Petar Ivanović ne želi gledati (jer raz-gledao je već?) dok traje parastos. U prevodu je soba opet “pokojnikova”. Doduše, u rečenici koja kaže šta se ne želi gledati, evo je, kao po presedanu, posustalaj cenzuri pred nosom, propuštena riječ “mrtvac”.

Kad se završi parastos, Petar Ivanović prvi napušta sobu. Još je u predsoblju, bakće se s bundom, a iz iste sobe iz koje je on izašao, izlazi i mužik Gerasim. Kod Tolstoja stoji da je Gerasim izašao (iskočio) iz pokojnikove sobe (...выскочил из комнаты покойника). A u rečenici prije ove, Petar Ivanović je iz iste sobe izašao kao iz mrtvačeve. Pravidno paradoksalno: jer, dok se Petar Ivanović uporno krsti (krstiti se u takvim prilikama nije nikada suviše, misli), Gerasim se baš kroz tu fizičku radnju ne predstavlja čitaocu.

Prevodilac, nerad riječi “mrtvac”, dočekao je najzad Tolstojevo pokriće za riječ “pokojnik”. Ali je tu riječ prethodno devalvirao proizvoljno posežući za njom u izbjegavanju Tolstojeve riječi “mrtvac”. Iznimnost joj je ovako protraćena. Izgubilo se razlikovanje Petra Ivanovića i Gerasima u finom detalju. Prije nego u drugom dijelu pripovjetke saznamo kakva je bila Gerasimova uloga u mučnom bolovanju Ivana Iljiča (jedino s njim Ivan Iljič nije osjećao da bolesno tijelo kod drugih izaziva nelagodu i gađenje), evo je u naznaci.

Petar Ivanović izlazi iz kuće i udiše zrak nakon mirisa od kojih je pobjegao: tamjana, leša i karbolne kiseline.

Kad se ovako kroz prvi dio Tolstojeve pripovijesti prođe, bude jasno da u osmrtnici Ivana Iljiča ne stoji pogreb – sahrana kako nam se u prevodu reklo. **Вынос тела** – tako je kod Tolstoja. Iznošenje tijela. Time se objašnjava i zašto u osmrtnici Ivana Iljiča nije

naznačeno mjesto, nego tek vrijeme događaja. Obavještenje je adresirano na rodbinu i prijatelje. Oni znaju gdje je Ivan Iljič živio (Petar Ivanovič čak pamti i kako se Ivan Iljič savjetovao s njim glede ružičastog kretona sa zelenim lišćem – detalj koji osjetljiviji čitalac pamti i kad zaboravi kako je bila dizajnirana sopstvena a bivša soba!). Iz doma Ivana Iljiča treba iznijeti njegovo tijelo. Bude li sahrana isti dan? Najčešće ne. Dostojevski je umro 28. januara (po starom kalendaru), sahrana je bila 1. februara. Вынос тела 31. januara.

Вынос тела se, dakle, ne može prevesti sa “sahrana” ili “sprovod” – višestruko je neopravdano. Manje ćemo se ogriješiti ako iznošenje radikaliziramo riječju “uklanjanje”. Stisnute, a (naglašava Tolstoj) jedre usne Švarca (on je uranio jer bi da stigne i na partiju karata) koji time a i pokretom obrva i očnih jabučica usmjerava Petra Ivanoviča ka sobi gdje je mrtvac, te uporno naglašavanje fizičke nelagode (neprijatno je to sve očima i nosu), sve ovo prešutno znači: ukloniti! Otuda prirodnost Benderove parodije u romanu *Zlatno tele*. Izbacuju maleroznog Panikovskog naglavačke, a Bender dirigira: “Gospodo! Kape dole. Otkrijte glave. Počinje iznošenje tijela (Вынос тела).” A pomenuto pivo istog naziva? Dobilo je naziv baš po dijelu rituala koji prethodi sahrani!? Ne kaže li se i u ovdašnjem alkoholičarskom žargonu “olešiti se”? A olešenog uvijek neko mora iznositi. Вынос тела.

Ivan Bunjin se prisjeća da mu je Tolstoj jednom s ushićenjem izgovorio (navodno?) prevod Pitagorinih riječi: “Нет у тебя, человек, ничего, кроме души!”

Ničega u tebi, čovječe, osim duše.

U prvom dijelu “Smrti Ivana Iljiča” (tu je Ivan Iljič mrtav), ima razloga za surovu i gorku parafrazu. Ničega u tebi, čovječe, osim tijela.

U drugom, mučnijem dijelu priče, Ivan Iljič je živ. Živ je do posljednje rečenice u priči. Pažljivom čitaču ne bi trebalo promaknuti da je na ulazu u dom Ivana Iljiča, Petar Ivanovič zatekao poklopac kovčega prislonjen uz zid. Primijetio je i kićanke (detalj iz istog registra kao ružičasti kreton sa zelenim lišćem) na njemu. Tijelo umrlog se iznosi tek kad se na sanduk spusti taj poklopac. Zvuka spuštanja poklopca u “Smrt Ivana Iljiča” nema (ali ima onaj groteskni zvuk taburea na koji sjedne Petar Ivanovič – tek toliko da naglasim da Tolstoj drži i do zvuka). Petar Ivanovič je šmugnuo, te i mi s njim napuštamo scenu. Stiže (živ čovjek sve stigne) Petar Ivanovič, a i mi s njim, na partiju karata gdje je on doduše – peti. Hoće se reći: bolje i peti nego mrtav (mrtvac)? Onaj je poklopac ostao prislonjen na zid. Ne saznajemo da je Petar Ivanovič prisustvovao iznošenju tijela, niti sahrani – pogrebu. Niti je to, nakon što pročitamo drugi, a duži dio pripovjesti, važno. Priča je tako ispričana da je njen drugi dio postao suštastveni poklopac, bez kićanki, koji se spušta nad mrtvim Ivanom Iljičem. Tolstoj je na prvoj stranici oglasio smrt svog junaka, a onda obavio i sve što slijedi. Вынос тела? Suštinski, i to. Otkako sam otkrila da sa osmrtnicom Ivana Iljiča nešto nije u redu, te otkrila zašto, ove mi se dvije riječi povremeno jave kao otkriće višeg reda.

P.S.

Svaki put kad pročitam “Smrt Ivana Iljiča” sjetim se i priče o Andriću koga su, svjedoči neko, zatekli kako je star, gologlav, bos, u pidžami, izašao na balkon i zureći u neprozirnu noć izgovorio tek jednu riječ: Strašno. Da ne čitamo, dakle, “Smrt Ivana Iljiča”? Bilo bi još strašnije.



DNEVNIK

Milica Nikolić



Dnevnik čitanja

Mesto Gojka Tešića u srpskoj kulturi

Gojko Tešić, izuzetna ličnost naše i ne samo naše kulture i književnog života – izuzetna jer ne znam da iko na ovom južnoslovenskom tlu poseduje takav spoj akribičnosti najvišeg i najutemeljenijeg znanja i retke, nesvakidašnje radne energije, neumornosti i otkrivačke strasti nastojeći da obelodani nešto novo i nepoznato i revidira poznato. Kada se sve to spoji sa istančanim ukusom i rafiniranošću – rezultat je ono što bih nazvala *velikim delom* koje Tešić ispisuje već decenijama. Nije lako sve pobrojati niti tvrditi šta je manje a šta više značajno.

Gojko Tešić (rođen 1951) nam je svojim projektom *VINAVERIANA*, govoreći o Vinaveru kao polihistoru, stručnjaku u mnogim oblastima, esejisti, kritičaru, parodičaru i pamfletisti, jezikoslovcu i nadgramatičaru, publicisti, prevodiocu s mnogih jezika, istoričaru – otkrio da ono što nam je Vinaver ostavio nije samo “priča o ovom nenadmašnom geniju već i neka vrsta istorije srpske književne kulture i književnog života prve polovine XX veka. Vinaver je modernoj književnoj umetnosti darovao najvrednije dragulje kojima je obogaćena i svetska književna riznica. Priča o njemu je istovremeno i priča o istoriji moderne srpske tradicije od 1908 [...] do 1955, onaj kontekst koji je ispunjen pravim biserima moderne poetske umetnosti. U tom prebogatim, preobilnom, čudesnom i začaravajućem tkivu jezičke magije, novih ritmova i zvukova, novih značenja i vrednosti, novih preloma, lomova i prevrata, Vinaver je sam vrh vrhova.”

Navešću sada ono što je Mihajlo Pantić, naučnik i najbolji poznavalac savremene pri-povedačke i kritičke srpske “scene”, napisao o Gojku Tešiću i njegovom otkriću Vinavera:

“Paralelno sa radom na pripremi *Izabranih dela* Stanislava Vinavera nastajao je i autorski rukopis Gojka Tešića, pod naslovom *Prkosi i zanos Stanislava Vinavera*. Tešić, ne samo naslovom, već i osnovnom perspektivom, ponavlja i obnavlja onaj ugao gledanja na objekat književnog interesa kakav je Vinaver uspostavio u svojoj čuvenoj knjizi o Lazi Kostiću. Do pisca, odnosno do suštine njegovog dela ne može se doći zagovaranjem jedne interpretativne pozicije: takva pozicija, po pravilu, rezultira partikularnim učincima, a to je Vinaver slutio mnogo pre oglašavanja teorijske ideje o kontekstualnoj, poliperspektivnoj prirodi književnog dela i misli o tome delu. Za obuhvatniju interpretativnu predstavu objekta književnog interesa potreban je dinamičan uvid, koji se neprestano prilagođava ključnim pitanjima materije. Štaviše, sama materija određuje osnovni pravac interpretacije. Tešić je u svojoj mozaičnoj zbirci tekstova, koja ima konzistentnost monografije, upravo tako osmotrio Vinavera, a sa svih strana, iz (tekstualne) blizine i (kontekstualne) daljine[...]

Knjiga *Prkosi i zanosi Stanislava Vinavera* pokazuje nam da je Gojko Tešić, danas, u srpskoj istoriografiji najpouzdaniji proučavalac i poznavalac Vinaverovog dela.”

Time bih završila. Iako znam da Gojko Tešić nije uradio samo to. Ali neka to drugo ostane za drugu priliku. Jer se *delu* Gojka Tešića moram još vraćati.

Iva Tešić: Identitet, rat, egzistencija

Imala sam sreću da dođem do prvenca mlade autorke Ive Tešić (rođene 1986) (savim sigurno buduće naučnice i vrsne esejistkinje) – do njene nedavno objavljene knjige *Identitet, rat, egzistencija* – u kojoj jedno mlado biće više no inventivno i izuzetno studiozno rasuđuje o temi rata u srpskoj i hrvatskoj književnosti. Svi su tu: Krleža, Rastko Petrović, Ivo Andrić, Milan Bogdanović, Dedinac... Ne možemo ustvrditi šta je bolje... analiza Krležinog dela, paralela Krleža - Crnjanski ili studije o ostalim autorima.

Posebno zaslužuje visoku pohvalu suptilna analiza pesama “*Santa Maria della Salute*” Laze Kostića i “*Spomen na Ruvarca*”.

Treba obratiti pažnju i na literaturu kojom se autorka služila – zbog izuzetne lakoće i kompetentnosti u upotrebi klasičnih i savremenih jezika – uvek studiozna i određena.

Veoma me je privuklo i to što Iva Tešić ne beži od raščlanjavanja i hrvatske, ne samo srpske književnosti – koje su toliko decenija bile povezane utičući jedna na drugu.

Knjiga je objavljena 2014. Izdavač je *Gramatik* (biblioteka Tekst/Kontekst).

Tri južnoslovenske pesnikinje

U ove tmurne zimske dane obradovale su me tri južnoslovenske, ne jugoslovenske već upravo južnoslovenske pesnikinje. Sjajna Danica Vukićević, koja je već odavno stekla visoka priznanja i međunarodni ugled – meni odavno poznata i voljena “moja” pesnikinja Ana Ristović i – nepoznata mi Lidija Dimkowska, makedonska liričarka, o kojoj ništa nisam znala. Sve tri su nagrađivane, prevedene na mnoge jezike, sve tri su diplomirale opštu književnost i teoriju književnosti, objavile su više zbirke pesama, dobile su mnoge nagrade i prevedene su na više stranih jezika. Izrazito su feministički nastrojene, sa prisutnom željom za osvajanje slobode. Njihova poezija nije uljuljivanje u harmoničnom doživljaju sveta.

Ova uopštavanja nikako ne znače da su im poetske formule slične. Naprotiv.

Danicu Vukićević odlikuje visoka postmodernistička koncepcija pesničkog zadatka. Dimkovsku složen situacioni naboj, Anu Ristović (vršnjakinju Dimkovske) takođe. One su deca ovog veka, savremenice novih tehnologija, meni nepoznatih. Lidija Dimkowska, već samim naslovom svoje najnovije zbirke *pH neutralna za život i smrt* kazuje dovoljno.

Želim da pobrojim nagrade koje su im dodeljene kao i jezike na koje su prevedene.

Ana Ristović je dobila nekoliko značajnih nagrada, poezija joj je objavljena na nemačkom, slovačkom, slovenačkom i mađarskom.

Dimkowska je prevedena na engleski i slovački.

Za Danicu Vukićević sam našla samo podatke o našim priznanjima (“Nagrada Pro-Femina”, nagrada “Biljana Jovanović”, nagrada “Milica Stojadinović Srпкиnja”). Tome dodajem i izvrsni pogovor Đorđa Despića uz njenu najnoviju knjigu.

Dimkovska je objavila roman *Skrivena kamera*.

Danica Vukićević je autor dve zbirke proze, bavi se kritikom i esejistikom.

O Ani Ristović, još jednom: ČISTINA

Kako sam nedavno bila srećna kada sam dobila najnoviju knjigu *Čistina* “moje” pesnikinje Ane Ristović, ćerke “moga” pesnika Aleksandra Ristovića, o čijoj sam poeziji, i oca i ćerke, pre mnogo godina pisala, neizmerno uživajući u svakoj njihovoj zbirci i pesmi.

Kada nas je Aleksandar Ristović iznenada i prerano napustio – nisam slutila da će se pesničko stablo razvijati dalje, možda čak i bujnije, u poeziji njegove kćeri, koja je tada, kad je otac otišao, bila anonimni devojčurak.

Danas je Ana Ristović (rođena 1972) objavila šest (sedam?) zbirki pesama i dobitnica je nekoliko nagrada (naših i stranih) (između ostalih nemačke nagrade za mladu evropsku poeziju), a pesme su joj štampane ne samo na nemačkom nego i na slovačkom, mađarskom.

Žao mi je što nisam u mogućnosti da nađem svoje nekadašnje tekstove o ocu i kćeri, kako bih ustanovila šta sam mislila i kako sam doživljavala njihovu poeziju.

U ovom trenutku se bavim samo Aninim pesništvom koje sada čitam. Ono mi je, moram priznati, složenije nego ono o kojem sam nekada pisala jer je mlada pesnikinja savremenica novih tehnologija, meni nepristupačnih i često jedva razumljive leksike.

Navodim:

Noću se pomaljaju male, skrivene životinje. / Imaju naša lica ali humanija i šape / čija svaka koščica jednaka Adamovoj je. / Do jutra vode duge razgovore na temu / šta je istina oduvek bila i biće. / Do večeri sve velike istine ih upotrebe / delom da bi njima pročačkale zube / delom da bi nakon toliko toga lošeg / imale nečim poštenim da oblože / svoje istinski veštačke želuce / jer i svakoj istini se mora priznati / izvesno nesavršenstvo / kao i poneka sudbonosna rana.

Zatim:

Grupa bajkerki i bajkera dojezdi na plažu jezera / u vreli letnji dan. Poskidaju kacige i odeću / pa iznenada proviri ono što vreme doda / centimetrima u struku, dubini podvaljka / i gustini uzdanice-sumnje; vreme / već počinje da pečati uzdah i misao / koja više ne vidi talas već samo pučinu. / Onda neko pljusne u vodu veliku lubenicu / i smeh zaklopara gromko zanjihan tamo-amo / između bibavih trbuha. Izađu iz vode i, dok / glavni bajker kolje bostan na šatorskom krilu / pružajući svakome po parče, usklik koji ispuste usne / hodočasti pravo u Rim. Sa plimom u sebi stoje u plićaku, / držeći napola pojedene kriške kao najveću / i jedinu istinu-trofej i osmehnuti gledaju / u fotoaparat. Onda se obuku, u iste one / divlje jakne i kacige, zajašu svoja tela / i odjezde dalje. U još

jednu mladost / u još jedno srce lubenice / koje pod nožem gromko puca / i pucanjem javlja / da srž ne laže.

Ovo sam navela kako bih poeziju Ane Ristović približila čitaocima i da bih saopštila ono sto sam zapisala sebi na početku:

Bravo, Ana, za sve napisano dosad i za sve što će nam biti darovan u budućnosti.

Virdžinija Vulf: Sopstvena soba

Tragična sudbina čuvene engleske spisateljice Virdžinije Vulf potresna je i u mnogo čemu jedinstvena.

Živela je sa svojim mužem Jevrejinom koga je neizmerno volela u kući gde su u podrumu čuvali dovoljno benzina kako bi se spalili u slučaju nemačke invazije. U proleće 1941. Virdžinija Vulf je, uoči samoubistva, ostavila sledeću poruku svome mužu Lenardu:

“Najdraži,

Pouzdamo osećam da ne možemo opet proći kroz nešto tako strašno. Ovog puta nema oporavka. Čujem glasove i ne mogu da se koncentrišem. Stoga činim ono što je, izgleda, najbolje učiniti. Pružio si mi najveću moguću sreću. U svemu si za mene bio najbolji. Mislim da nikad dvoje ljudi nisu mogli biti srećniji. Ne mogu više da se borim. Znam da ti zagorčavam život, da bi bez mene mogao da radiš. I znam da ćeš raditi. Vidiš da ne mogu ni ovo čestito da napišem. Ne mogu da čitam. Hoću da kažem da dugujem svu sreću svog života tebi... Bio si krajnje strpljiv sa mnom i neverovatno dobar... Ako je iko mogao da me spase, to si samo ti. Sve sam izgubila osim pouzdanja u tvoju dobrotu. Ne mogu više da ti uništavam život.

Misli da nikad dvoje ljudi nisu bili srećniji od nas.

V.”

Virdžinija Vulf (1882–1941) pripada najboljim engleskim piscima između dva svetska rata, objavila je romane – *Gđa Delovej*, *Izlet na svetionik*, *Talasi*, *Sopstvena soba*.

Kod nas su štampani gotovo svi njeni romani. Roman-esej *Sopstvena soba* ponudio je, još 1994, “*Plavi jahač*” u odličnom prevodu Jelene Marković, kojim sam se služila u ovom prikazu.

Virdžinija Vulf je, osim romana, pisala eseje i književne kritike.

T. S. Eliot je, neposredno posle njenog samoubistva 1941. godine, u svome posmrtnom slovu rekao:

“Ona je oličavala situaciju u kojoj umetnik nije bio ni sluga uzvišenog patrona, parazit plutokrate, ni zabavljač masa. Oličavala je situaciju u kojoj su proizvođač i potrošač umetnosti bili na ravnoj nozi.

Smrću Virdžinije Vulf urušen je ceo jedan kulturni poredak: možda je ona, sa jednog stanovišta, bila samo simbol tog poretka. Ali ona ne bi bila ni simbol da ga nije, više no ma ko drugi u njeno vreme, održavala.”

Sopstvena soba, pre eseja nego roman, zasnovan je na dva njena ekspozea koje je pročitala na jednom skupu. Moglo bi se reći da je ova knjiga rezultat jedne feminističke pro-

legomene: "Prepreke na koje žena nailazi su veoma moćne, a ipak se teško mogu odrediti. Spolja gledano, ništa jednostavnije od pisanja knjiga. Posmatrano iznutra, sve to izgleda mnogo drugačije. Žena još uvek mora da se bori... da se izdiže iznad mnogih predrasuda... Moraćemo dugo da čekamo da ona sedne i napiše knjigu... A ako je tako u književnosti, koja predstavlja najslobodniji od svih poziva kojima se žena može baviti, šta da kažemo za ostale. Čak i kad je put prividno slobodan, kada ženu ništa ne sprečava da bude lekar, advokat, službenik, još uvek ima dosta podvodnih stena koje se ispreče na njenom putu... Opšti položaj žene danas, kako ga ja vidim ovde, u ovoj sobi, među ženama koje prvi put u istoriji obavljaju ni sama ne znam koliko različitih poziva od vrlo je velikog značaja.

Vi ste u kući dobile svoju sobu, koja je dosad bila isključiva privilegija muškaraca. Sposobne ste da po cenu velikog rada i mnogo napora same plaćate kiriju. Zarađujete pet stotina funti godišnje.

Ali to je samo početak... Soba je vaša, ali je još uvek prazna. Nju treba namestiti, ukrasiti, podeliti sa nekim. Mislim da su ta pitanja krajnje ozbiljna. Prvi put u istoriji vi ste u stanju da ih postavite, prvi put u istoriji možete da odlučite kakav će biti odgovor na njih."

Nadam se da sam uspela da prenesem nešto od onoga što knjigu *Sopstvena soba* čini privlačnom, i da ćete poželeti da je potražite.

Orhan Pamuk: "Čudan osećaj u meni"

Slavni turski pisac Orhan Pamuk rođen je u Istanbulu 1952. godine. Iako je želeo da se bavi slikarstvom, ostvario se u književnosti. Od 1979. godine dobija nagrade za romane koje objavljuje svakih nekoliko godina. Odlikovan je francuskim ordenom viteza reda umetnosti i književnosti. Univerzitet u Vašingtonu uručio mu je medalju koja se bijenalno dodeljuje naučnicima i umetnicima za vrhunska dela. Počasni je član Američke akademije umetnosti, kao i Kineske akademije društvenih nauka.

Knjige Orhana Pamuka prevedene su na preko šezdeset jezika i prodate u milionima primeraka.

Knjiga *Čudan osećaj u meni* je ljubavna priča o prodavcu boze. Saznajemo da je Pamuk na romanu radio šest godina. Objavljen je u Turskoj 2014.

Bozadžija Mevlut na istanbulskim ulicama prodaje kiselo mleko, bozu, pilav i posmatra ljude koji prolaze ulicama. I ne samo ljude već i kako se veliki deo grada ruši i nanovo gradi. Istovremeno je svedok preobražaja, političkih borbi i prevrata u Turskoj.

Bozadžija Mevlut oseća da je drugačiji od ostalih. Ali nikada ne prestaje da misli na prodaju boze i koju ženu u stvari voli. I šta je u ljubavi važnije – čovekova namera ili njegova sudbina.

Mnogi Orhana Pamuka smatraju najvećim živim piscem. Njegovi romani *Dževdet-beg i njegovi sinovi* (1982), *Tiha kuća* (1983), *Bela tvrđava* (1985), *Crna knjiga* (1990) i čuveni istorijski roman o životu i umetnosti osmanskih majstora minijature *Zovem se crveno* (1998) spadaju u vrhunska dela svetske književnosti.

Godine 2002. objavljen je roman *Sneg* a 2003. knjiga tekstova posvećenih rodnom gradu.

Čini mi se, mada nisam sigurna, da sam svojevremeno, odavno, pisala o Draganu Velikiću. Za *Sarajevske sveske*? Verovatno, o jednom od njegovih romana. Možda o *Ruskom prozoru*, ili *Severnom zidu*, ili *Dosijeu Domaševski*, ili *Danteovom trgu*. Moja već umorna glava je sklona zaboravu. Devedeseta mi je kucnula na prozor. Nisam rekla. Zaustavljam se. Urednica *Sarajevskih svezaka* Vojka Smiljanić-Đikić će ionako sve to precrutati. (“Ne pričajte o godinama i bolesti.”)

I evo me danas, krajem leta 2015, sa upravo objavljenom Velikićevom knjigom *Islednik*, u ruci od jutra do večeri. Ne napuštam je. Ni ona mene.

Po jednodušnoj oceni kritike *Islednik* je najbolji Velikićev roman. Nisam spremna za komparativnu analizu, ali sigurna sam da smo dobili izuzetno, veliko romaneskno delo. Gorčin Stojanović kaže: “Mnogi ljudi pišu, ali malo je pravih pisaca kakav je Velikić. To je uživanje u čistoj literaturi. Njegova nas rečenica uvek vodi dalje, kao što je u muzici činio Hendriks”.

Rekla bih da je pred nama i Velikićeva sposobnost da čitaoca uhvati za ruku i ne ispusti je. Na čitaočevo veliko zadovoljstvo.

Još nešto: svako će tu doći do neke svoje priče pošto je Velikić nenadmašan u preplitanju fikcije i realnosti, izuzetan majstor fabuliranja, dozivanja prošlosti i njenog mikrosiranja sa sadašnjošću. Mešavina je izvrsna.

On nikog neće ostaviti ravnodušnim. Svima će otkriti nove “teritorije” i mnoge nepoznate puteve ukrštene sa poznatim, prohodne i neprohodne. Kako bi on rekao: “junak će nam postati bliži od krvnih srodnika” a njegove boje, najčešće svetlije, a ponekad i onih “trideset šest nijansi plave” očaraće nas.

Čitajte Velikića, požurite, zadovoljstvo će biti više no veliko. Knjigu je nedavno (2015) objavila beogradska “Laguna”.

Cvetajeva na slovenačkom

Iz Slovenije mi je, sticajem okolnosti, stiglo slovenačko izdanje velike ruske pesnikinje Marine Cvetajeve. Mlada slovenačka prevoditeljica Andreja Kalc objavila je, maksimalno akribično i fundirano, izdanje Cvetajeve (dobila je i uglednu nagradu za ovaj prevod).

Andreja Kalc je prevela pesme Cvetajeve pisane 1926–1927, prozu *Tvoja smrt* (posvećenu Rilkeu) i nekoliko Rilkeovih pisama, esej *Pesnik i vreme* a Rilkeovu *Elegiju* posvećenu Cvetajevoj prevela je Urška Černe.

Andreja Kalc naglašava da se Cvetajeva u Sloveniji retko prevodi (ili da je, možda, ovo jedini prevod) jer je teško naći izdavača. Ne mogu o tome da sudim i presuđujem. U ovome tekstu zanima me nešto drugo – želja da pohvalim slovenačke običaje i praksu – za razliku od naše, beogradske, jer se prisećam koliko je teško bilo objaviti Cvetajevu na srpskom.

Osim toga, intuicija mi kazuje da bi valjalo prevod Andreje Kalc analizirati i argumentovano dokazati njegove vrednosti. A to ne mogu.

Zato se zaustavljam i beležim ono što mi savest nalaže.

Mlada makedonska poezija

Kada sam dobila knjigu Lidije Dimkovske *pH neutralna za život i smrt*, shvatila sam koliko smo nedozvoljivo nezainteresovani za pisce južnoslovenskog književnog prostora.

Lidija Dimkovska pripada mlađoj (rođena 1971.) generaciji makedonskih pesnika.

Završila je opštu književnost i teoriju književnosti na Filološkom fakultetu u Skoplju a postdiplomske studije na Filološkom fakultetu u Bukureštu, gde je radila kao lektor za makedonski jezik i književnost.

Navodim ove možda irelevantne podatke za njenu poeziju – ali naše nepoznavanje “regiona” je jedva shvatljivo, tako da ne odustajem.

Objavila je više zbirke pesama i roman *Skrivena kamera*, koji je preveden na slovenački i slovački.

Pesme su joj prevedene na mnoge jezike. Izbor iz njene poezije štampan je u Njujorku 2006. godine.

Moram priznati da, iako nekadašnji slavista, nisam kadra da prevedim sa makedonskog i završavam ovaj prikaz tim saopštenjem.

Pesništvo Danice Vukičević

Nedavno sam pisala (za “Dnevnik čitanja” u *Sarajevskim sveskama*) o poeziji Danice Vukičević u potpuno drugačijem kontekstu (*Tri južnoslovenske pesnikinje*). Danas, dobivši njenu novu pesnički zbirku, vraćam joj se sa izuzetnim pijetetom.

Pesništvo Danice Vukičević, feminističko i okrenuto rodnoj slobodoumnosti, po umetničkom izrazu je – kako kažu njeni tumači – najbliže poeziji Silvije Plat. Iako je apsolutno autohtono.

Danica Vukičević je obuzeta, intenzivno, različitim osećanjima – majčinskim, ljubavnim, prijateljskim, mada tu uvek ima i razarajuće skepse, bolje reći nepoverenja i ironije – prema sentimentalizmu pre svega.

Ove suprotnosti su kontrapunktalno izvedene, tako da su njeni motivi i realizacije uvek skladni i dopunjuju se, čak i onda kada ih poriču. I to sa velikim šarmom i zavodljivošću. Poetske su to rasprave sa mnogima i ni sa kim istovremeno.

Sve harmonično i kontraverzno u poeziji Danice Vukičević može biti veoma privlačno za današnje čitaoce jer ih ostavlja u uverenju da u ovom vremenu, za koje uglavnom nalazimo reči skepse i negacije, stihovi ipak mogu biti glas najvišeg intenziteta.



Čitajte ih, nećete zažaliti.

Knjigu *Dok je sunca i meseca* izdao je Kulturni centar Novog Sada u ediciji Džepni anagram.



DIJALOG

Vlada Urošević
Vladimir Jankovski







Vlada Urošević i Vladimir Jankovski

Sloboda imaginacije, verovanje u čudo, pravo na igru

s makedonskog preveo: *Duško Novaković*

Vladimir Jankovski: Poslednji put kad sam bio ovde u ovom toplom kabinetu, u ovoj bogatoj biblioteci u kojoj sedimo, okruženi, pre svega, knjigama, delimično sređenim i raspoređenim, delimično haotično razbacanim, velikim slikarskim platnima, raznim predmetima, kamenjem, belucima, jedna stara mašina za pisanje, jedna Rubikova kocka... Tamo u uglu kabineta, na ulazu, kolekcija starih kubura u kombinaciji sa jednom afričkom maskom, jedan crtež Gligora Čemerskog okačen o noseći stub biblioteke, raznovrsni leptiri stavljeni u staklenu kutiju sa zlatnim ramovima... Sve ovo što nas okružuje liči na nešto što se u XVII i XVIII veku naziva "kabinet kurioziteta", neka kombinacija biblioteke, kabineta, muzejske sobe... Poslednji put kad smo bili ovde, pomogli ste mi u vezi sa nekim prevodom, i u jednom trenutku shvatio sam da Vi sedite na dvosedu potpuno okruženi starim knjigama, rečnicima, različitim enciklopedijama... Svaki put kad bismo se suočili s nekom problematičnom reči, Vi ste brzo i sa entuzijazmom deteta skakali prema polici na kojoj se nalazio određeni rečnik ili enciklopedija koja je mogla da bude od koristi i tražili ste potrebnu reč kao dete koje uživa da prevrće i da se igra sopstvenim igračkama. Tako ste Vi premetali i igrali se sa rečnicima i enciklopedijama u Vašoj biblioteci. Kažite mi, ima li nekog većeg zadovoljstva od zadovoljstva koje nude knjige?

Vlada Urošević: Dobro je to što ste povezali dete i detinjstvo sa bibliotekom i knjigama. Meni su to dve veoma bliske oblasti, koje se prožimaju. Još iz detinjstva za mene je knjiga predstavljala jedan magičan predmet. Još pre nego što sam počeo da čitam, taj predmet igrao je veliku ulogu u mojim opredeljenjima, u mojoj znatiželji, u mojim putevima ka saznanju. Za mene je knjiga nešto više od običnog izvora znanja. U knjigama uvek postoji i još nešto drugo. Nekakav pokušaj... knjiga postaje sredstvo za povezivanje sveta. Pomoću knjige svet postaje jasno proniknut različitim vidovima saznanja, koje se međusobno prepliću i dopunjavaju. Zato je za mene dodir knjige jedno veliko zadovoljstvo i ne znam da li bih odvojio to zadovoljstvo od zadovoljstava koja nam pružaju naša osećanja. Čak ima i knjiga koje su, barem meni, značile nešto i zbog njihovog mirisa. Bilo je nekih starih knjiga koje su mirisale specifično kad bi se prelistavale. Zatim osećaj dodira... kad sam dodirivao hartiju... Sve je to dopunjavalo, zaokruživalo svet različitih doživljaja koje nudi sama knjiga.

V.J.: Napomenuli ste da knjiga kao da kosmozira spoljašni svet. A šta se događa sa onim knjigama koje na neki interesantan način umnožavaju kaos, umnožavaju našu viziju o fenomenima oko nas. Na primer, ima jedan japanski pisac koji kaže da voli knjige koje prave svet za jedan konfekcijski broj većim. Uvećavaju našu perspektivu i predstavu o tome šta je svet zapravo.

V.U.: Da. Knjiga je jedan sređen, kosmozirani prostor. Jasno da je to naš pokušaj da uredimo svet, prema znanju o njemu, koje se opet krije u knjigama. Ali, s druge strane, taj kosmos stalno preti da se prelije u kaos, kao što uostalom to postoji u svim mitologijama. Biblioteka se puni, biva prepunjena, prelijeva se, i već, u jednom trenutku, niste u stanju da je kontrolišete. Postaje prevelika, dobija previše knjiga, posebno kad počnu da se u nju trpaju knjige koje i ne volite previše, ne baš potrebne knjige, tada dolazi taj kritični momenat. Morate da zastanete i kažete: "Sad ću da napravim rez. Sad ću da sredim biblioteku". Žrtvujete izvestan broj knjiga tako što ih poklanjate ili odnosite na neko drugo mesto da bi ostala, ta biblioteka, koliko toliko celovita i da daje iluziju nekog zatvorenog i zaokruženog sveta. Mislim da se danas izdaje mnogo, štampa mnogo. Ne samo kod nas, svet je preplavljen knjigama. Još, recimo, u XIX veku jedan francuski intelektualac mogao je da ima siguran uvid u onome šta se dešava u francuskoj književnosti, koja je jedna velika književnost. Već danas, kod nas u Makedoniji, u jednoj znatno manjoj i užoj sredini, nemamo čoveka za koga možemo da kažemo da prati celu makedonsku književnost. Ovaj ogromni broj knjiga, izdanja, poluprivatnih, privatnih, raznih malih i ne tako bogatih izdavača, utiče tako da više niko nema pravi uvid šta se štampa kod nas. Razume se, ne mislim da propuštamo nešto mnogo. Nešto značajno. Ako je nešto značajno, to će sebi naći put, probiće se do nas.

V.J.: Kako?

V.U.: To su putevi knjige koji izlaze van onog što bismo mogli nazvati medijskih okvira. Već niko kod nas nema toliko sredstava, a možda ni volje, da preporučuje izdanja kroz medije. Na jedan haotičan način odvija se cela naša izdavačka politika. Ali, postoji i ono što su Francuzi nekad zvali "arapski telegraf". Vesti su se širile bez uvida u sredstva koja su ih širila. To se odvija kroz kroz vetar, kroz vazduh se šire vesti, od usta do usta...

i jasno je da će se pojaviti jedna knjiga koja zaista zaslužuje našu pažnju, mislim da ona, ipak, dospeva u ruke onih kojima je namenjena. Svakako, ne odmah, treba da prođe izvesno vreme, ali postoji ta tajna saradnja među čitaocima. Oni govore jedni drugima šta vredi da se pročita. Ja sam, ipak, optimista u pogledu savladavanja haosa. A, inače, to da postoji ogroman broj knjiga koji nas svaki dan zatrpavaju, to je nesumnjivo. Svi znamo koliko se izdaje i možda je to jedan znak i nekakve demokratičnosti koja je pobedila. Ranije, u 50-im i 60-im godinama sve što se izdavalo moralo je da prođe kroz izdavački savet u nekoliko izdavačkih preduzeća. I nije bilo drugog načina da izađe na videlo. Danas, već, sve te ideološke barijere su srušene i rukopisi mogu lakše da nađu put do svog pretvaranja u knjigu.

V.J.: Ova priča o zatrpanoj, izgubljenoj knjizi koja će kasnije biti otkrivena, veoma je interesantna. Šta mislite, da li u istoriji književnosti, u istoriji civilizacije, postoji neka knjiga negde zatrpana, skrivena u nekoj biblioteci, na nekom mestu, nešto značajno što je zatrpano i što će možda moći da se otkrije i doživi kao vrednost? Ili sad više ne postoji zakopano bogatstvo u književnosti?

V.U.: Lepo bi bilo da verujemo da postoji. I ja uvek, kad god bih razgledao boksove pariskih bukinista ili kad bih ulazio u antikvarnice u raznim gradovima, svaki put sam gajio nadu da ću naći nešto što je nepoznato ili neotkriveno.

V.J.: Jeste li uspeli nešto da nađete?

V.U.: Ne, ne, razume se da nisam. Ali, mislim da su mnoge stvari registrirane i klasifikovane, pa nam jedino preostaje da maštamo kao Umberto Eko u "Imenu ruže" da postoji Aristotelova knjiga o smehu. Bojim se da sve manje ima prostora gde se krije nepoznato.

V.J.: Kad razmišljate o sopstvenom stvaralaštvu, da li smatrate da vaše stvaralaštvo predstavlja jednu celinu koja zaokružuje, kosmozira, postavlja određene bedeme, granice i veoma jasno odslikava imaginarni prostor i intelektualni portret Vlade Uroševića, ili mislite da vaše stvaralaštvo otvara? Ima neke svoje pukotine, više je kao mreža, ima prostore koji se, na neki način, rasprskavaju i otvaraju na rubovima, oslobadaju se od želje autora koji ih je stvorio ili i od želje da određeno stvaralaštvo poseduje homogenost?

V.U.: Ne bih rekao da ja svesno idem prema zaokruživanju svog opusa ili njegovom nadopunjavanju, da bih zatvorio te pukotine. Ali, primećujem da se to događa čak i bez moje jasno opredeljene namere. Sve ono što pišem na kraju nekako uspeva da nađe svoje mesto u toj imaginarnoj građevini i da zaokruži nešto. Da zatvori taj prostor. Ovo kažem pokušavajući sve da posmatram sa strane, i moj stvaralački proces i moj stvaralački opus. Ne volim da na taj način razmišljam o sebi. Pišem ono što u određenom trenutku volim da napišem. A potom, kasnije, vidim da je to ipak ušlo u nekakav sistem koji sam pokušao da napravim. Ne radim ništa svesno da bih zaokružio opus. Ali se on sam od sebe nekako zaokružuje.

V.J.: Hajde, ispričajte mi nešto o vašim magičnim predmetima iz svakodnevnog života. Od prvih svesnih suočavanja sa svetom iz godina detinjstva, pa do juče...

V.U.: Celo moje detinjstvo, iz sadašnje perspektive posmatranja povezano je za čulne dodire sveta. Miris, ukus, boje, vrste i materijali, sve se to jako vezivalo za moj čulni sistem. I u njemu su me oduševljavali neki predmeti, neke pojave, neke stvari koje su mi pričale nekakve priče ili sadržaje, otkrivale nešto. Na primer, košpice plodova. Uživao sam da ih skupljam. Košpice od kajsija. Naučio sam da od njih pravim, trljanjem o beton, nekakva svirala. Potom razne vrste kamenčića. Neobičnih oblika, neobičnih boja. Kamenje me je oduvek fasciniralo. I veliko i malo. Kad ih iskopam iz zemlje, uživao sam da ih operem pa ih stavim u džep i nosim kao neku vrstu talismana i amajlija. Zatim, fascinirale su me razne vrste semenja iz plodova. Bilo je nekih trava, cveća koje kad prođe kroz fazu cvetanja počinje da se suši, pa su se pokazivali neki čudni oblici, nekakvih kruna, kadionica, neki čudni predmeti, veoma barokni. Razume se, bili su jako krhki da bi se mogli čuvati, ali sam ja uživao u njihovim oblicima.

V.J.: Uživali ste samo u njihovim oblicima ili ste uživali zbog toga što su predstavljali neki ulaz u neku tajnu, u nešto što niste mogli da dolovite, nešto što se nalazi s druge strane? Kao da se radi o nekim malim ključevima za ulaz u onostrano?

V.U.: Da, delimično je tako. Znači, kroz te oblike svet je pokazivao svoje sklonosti prema otkrivanju srodnosti među stvarima. Ovo liči na ovo, a to je možda zato što postoji nekakva tajna neopredeljena veza između tih stvari. Da kažemo, fascinirali su me leptiri. Dugo vremena u detinjstvu bio sam fasciniran njima. Nemilosrdno sam ih lovio. Te šare na njihovim krilima bile su čudesa koja su me ostavljala zbunjenog. I još uvek kad čitam neke knjige iz oblasti značenja oblika, shvatam da i sami biolozi, entomolozi, ne mogu da objasne zašto baš takvu šaru ima krilo jednog leptira. Svet sigurno može da bude jednostavnije realizovan. Ali, on se rasprsnuo u milion oblika i pritom je, možda, postala jasna, ne baš do kraja jasna uloga koju treba ti oblici da odigraju u biološkoj evoluciji...

V.J.: Iz ovog što ste rekli proizilazi da ipak verujete u složenost lepote. Svet u sebi nosi neku složenost i možda je jedan deo od “uloge” umetnosti da istražuje tu složenost, komplikovanost, a nikad do kraja da se otkrije tajna prirode sveta, kosmosa, stvari oko nas.

V.U.: Da. Ima fascinantnih stvari u svetu živih bića i u svetu kamenja. U Toskani, u Italiji, postoji nekoliko kamenoloma, gde se seče toskanski mermer. Kad se toskanski mermer iseče, daje veoma neobične pejzaže. U Italiji ih nazivaju “paezini” – mali pejzaži. Na tim pejzažima obično ima neki morski zaliv sa talasima, u daljini se vidi neki zamak, grad, kula, zvonik... Sve je to oblikovano naplašćivanjem geoloških slojeva. I kristalizacijom koja se odigrava u srcu minerala. Šta je tu čudno? Čudno je što ti predeli iz toskanskog mermera, iz komada toskanskog mermera, neobično liče na pejzaže koje su italijanski majstori iz XVI, XVII i XVIII veka slikali. Čak postoje pejzaži na kojima italijanski slikari, iz prošlih vekova, doslikavaju neke stvari – ljudske figure i slično. Čudno je to što se ta veza odjednom uspostavlja u tom pejzažu koji se stvara u mineralima, i onome što su slikali umetnici iz tih krajeva bez da znaju o tome šta se krije u toskanskom mermeru. S druge strane, pak, u Kini kamenja koja nazivaju “kamenje iz snova” (šu ci). To je, takođe, jedan vid mermera. Kad se preseče taj mermer, dobijaju se pejzaži koji neverovatno nalikuju crtežima napravljenim laviranim tušem kineskih majstora iz prošlih

vremena. Odjednom se ukazuju neke veze koje nisu uzročno-posledično povezane već su na tajanstven način postavljene da bi nam ukazale na nešto što bismo mogli da nazovemo “opštom povezanošću stvari u svetu”.

V.J.: Svet je tako složen i komplikovan. Ne primer, samo u životinjskom svetu postoje brojne fascinacije. Svet je mnogo složeniji od onog što nam se na prvi pogled čini, od onog što nas na prvi pogled ubeđuje klasično obrazovanje i obrazovni sistem. Svet je jedno veliko čudo. Jer, s druge strane, živimo u vremenu u kome estetski ukus, koji dominira kad je u pitanju ono što se ljudima dopada i šta ih fascinira, krajnje je šematizovan, pojednostavljen. Živimo u svetu kome možemo posvetiti tri života, a da oni ipak ne budu dovoljni da bi otkrili fascinacije sveta. To su i ovakve priče tipa toskanskog mermera ili kineskih specifičnih kamenja. I drugi primeri iz života rastinja i životinjskog sveta. Zašto je sada dominantna klima sveta u kome živimo posmatranje banalnih vesti, holivudski filmovi sa pojednostavljenom predstavom sveta i klišetiranim dramaturškim situacijama? Opsesija internetom sa brzim, površnim informacijama... A na jednoj strani takva velika šarenolikost planeti na kojoj živimo, a na drugoj strani život prosečnog čoveka iz zapadnog društva, koji je suočen sa krajnje škrtnim, ograničenim estetskim zadovoljstvima i preokupacijama.

V.U.: Svet stremi, čovekov svet stremi prema pojednostavljivanju stvari. Njihovom svođenju na kliše. Verovatno da bi mogao da zadovolji sve nivoe svesti. Posebno se pribojavam da sve to moderna vremena sa civilizacijom zadovoljavanja konzumentskih potreba radi da bi svim stvarima iz sveta dala po jednu etiketu sa natpisom gde neka od njih može da se nađe i koliko košta. Komercijalizacija je jedan od uzroka za to što se dešava. Verovatno je svetu bila potrebna jedna “koka-kola”. Jedna univezalna mera koja će svugde značiti isto.

V.J.: Pojednostavljivanje sveta. Kad idemo u Egipat, zašto da pijemo “koka-kolu”, a ne neko lokalno piće? Umesto iskustva jednog pića na nekoliko geografskih tački, imali bismo nekoliko pića na više geografskih tački.

V.U.: Da, ko danas još pije bozu, ha ha... Mladi možda još i ne znaju šta je to. Danas se to zove globalizacija.

V.J.: Na paradoksalni način, iako čovek XXI veka može da putuje mnogo više nego čovek XIX veka, da poseti mnogo više zemalja zahvaljujući brzini transportnih sredstava, može da proživi više drugačijih tipova ljudskog iskustva, ipak to ne čini... Italo Kalvino još pre 30 godina kaže da je jedno od ključnih uzbuđenja putovanja mogućnost da se u tuđoj zemlji kuša nova hrana. Jer jednostavno ne može da je kušate u sopstvenoj. Da doživite tipove čulnih iskustava koje ne možete da doživite na drugom mestu. Izgleda da, paradoksalno, svet umesto da se povećava, mi doživljavamo njegovo sve veće pojednostavljivanje. Pretvaranje sveta u pakovanje.

V.U.: Vidite šta se događa kad stupite na neki aerodrom. Ako ne piše ime aerodroma, vi jednostavno ne možete da znate gde ste. Jedan aerodrom je napravljen isto kao i stotinu, hiljadu drugih aerodroma i iste, apsolutno iste marke pića i drugih proizvoda, nalazite po svim fri šopovima u svetu. Aerodromi pokazuju tu unifikaciju sveta. Jednu opasnu nivelaciju.

V.J.: A da li možda aerodromi ipak imaju nešto “utopističko”? Mesto gde za trenutak može da se oseti bliskost celog sveta i blizina različitog. Dok čekate na aerodromu u Beču, do vas čeka neko ko ide za Kuala Lumpur, a na deset metara od vas prolazi neko ko je upravo sleteo iz Ulan Batora. Da li su možda aerodromi čudna utopistička mesta za osećaj sveta u malom, za osećanje blizine čoveka sa drugošću, pa možda i narušavanje te razlike?

V.U.: Postoji li postojala jenekakvanovaromantika putovanja? Ali, mislim da se to veoma brzo potrošilo. Tu novu romantiku putovanja početkom XX veka, iskoristili su na izvestan način brojni francuski pesnici – Gijom Apoliner, Blez Sandrar, Pol Moran, Valeri, Larbo... Oni su pokazali tu uzbuđenost novih vremena time što su otkrili neke nove vidike koje nam otvaraju nova sredstva putovanja. Možda ima pisaca koji će umeti to opet da iskoriste, koji će umeti da naprave neko novo uzbuđenje. Ali, postoji, takođe i uništavanje onog što se ranije nazivalo “egzotika”. Svejedno je ko uništava egzotiku. To je komplikovano pitanje.

V.J.: U čemu se sada za vas sastoji misterija ovog sveta? U čemu je tajna?

V.U.: Pa da nađemo ono što ta oficijelna sredstva komunikacije nisu uspela da uhvate u svoju mrežu. Da nađemo ono što je negde odstranjeno, negde otpadnuto, negde možda propušteno...

V.J.: Svet je za vas još uvek tajna, misterija?

V.U.: Voleo bih da je tako. Još uvek, kao u detinjstvu, verujem da šare na krilima leptira u nekim slučajevima mogu da se poistovete sa mapom nekog arhipelaga u Južnim morima.

V.J.: Ono što može da se zabeleži iz susreta, razgovora sa Vama, promnutih trenutaka, bez obzira da li je reč o dugim ili kratkim slučajnim susretima na ulici, jeste da obožavate da kazujete priče. Zašto toliko mnogo volite da kazujete priče?

V.U.: Zašto? Verovatno smatram da kroz te priče govorim i još nešto. Verovatno uživam da oblikujem događaje u priči bez mnogo menjanja, ali prilagođavajući ih ponekad i prema ukusu slušalaca. Hoteći da izvučem neku poentu iz tog pripovedanja...Možda vežbam. Vežbam neke od priča koje hoću da upotrebim, da vidim efekat koji će proizvesti. Da li su interesantne drugima...

V.J.: Znači li to da ponekad svet doživljavate kao mesto u kome se događaju priče? Situacije, momenti, percepcije koje postoje da bi u jednoj tački prošle kroz Vaš filter i sve što se događa u realnosti, ne bi li se dogodilo da ih pretvorite u književnost?

V.U.: Da, svet je priča. Možda ne može da se svede na priču, no priče, ti događaji iz kojih može da izađu priče, nešto su ključno. Nekakvi čvorovi, koji povezuju svet u nekakvo jedinstvo, u neku jedinstvenu veliku priču.

V.J.: To je drugi aspekt, takođe važan za vaše pisanje – Vi ste jednostavno opsednuti i kopnute u potrazi za vezom među stvarima. U Vašoj poslednjoj knjizi ova tema najdirektnije je obrađena u priči “Veza” i “Traganje za Viktorijom”. Kao da imate potrebu da sve

što se događa u svetu dovedete u neku vezu sa nekom drugom pojavom. Da li na taj način svet postaje veći, manji, razumljiviji, manje razumljiv, više osmišljen, više koherentan?

V.U.: Prividno postaje razumljiviji, ako se dovedu u vezu udaljene stvari. Ali, istovremeno to uspostavljanje veze otvara i nove zagonetke, nove misterije. To dovođenje u "vezu prividno udaljenih stvari". Mislim da istovremeno i objašnjava i otvara nova pitanja. Postoje dve uloge koje se nadopunjavaju među sobom. Govorio sam Vam o tome. To sam verovatno i napisao nekoliko puta kao objašnjenje moje poetike. Možda jedan deo od te želje za dovođenjem stvari u vezu vodi poreklo i od mojih prelistavanja enciklopedija u ranom detinjstvu. Na taj dodir sa tim knjigama u kojim je odjednom bilo mnogo stvari među kojima tada ja nisam umeo da uspostavam vezu, ali sam pokušavao da ih objasnim kao stvari koje su povezane jedna sa drugom... Ako u jednoj enciklopediji istovremeno imate crtež nekog ritera i nekog tropskog ploda i neku egzotičnu životinju... sve to ukazuje da stvari moraju da budu povezane i pored toga što su udaljene. Sve je to otvaralo nekakve veće horizonte, koji su bili sasvim jasni, ali su se u njima osećale moguće zakonitosti koje su postojale pri uspostavljanju tih veza.

V.J.: Pretpostavljam da, kako u književnosti tako i u životu, uvek imate potrebu i čežnete da nešto ostane s druge strane verbalnog, spoznajnog.

V.U.: Razume se. Mora da ima i misterije. Mora da ostane misterija. Da ostane jedan deo ne samo kao neiskazan nego i kao neiskaziv. Mislim da je to nešto što me oduvek privlači u umetničkim delima. I u oblasti književnosti i u likovnoj umetnosti, u njoj možda još više. Da ima nešto što ostaje i što traži nekakvu emotivnu ili misaonu angažovanost čitaoca ili gledaoca. On da ide dalje, da podiže te zavese koje stoje ispred horizonata. Da sve više otkriva udaljene horizonte.

V.J.: Šta vas fascinira u prvom dodiru sa poezijom?

V.U.: Ne mogu da se setim da li sam imao 15 ili 16 godina. Dopao mi se Dučić. To je jedna pompezna parnasovska poezija, sa snažnim slikama i upotrebom odabranih reči. To mi se dopalo. Bilo je nekih priča u stihu, o nekim usamljenim devojkama koje sede na bregu Jonskog Mora, sred nekih ruiniranih palata, okružene vaznama od terakote... Postoji takvo slikarstvo u simbolizmu. I Dučić je bio jedan od onih koji su početkom dvadesetog veka još živeli u jednom određenom dekoru i ornamentici devetnaestog veka. To mi se dopalo. Brzo sam, potom, savladao tu sklonost prema takvim romantičarsko-simboličkim pogledima i hteo sam nešto modernije. Tada je upao Rade Drainac. Otkrio sam poeziju Rada Drainca. Drainac je srpski pesnik koji je živeo u Skoplju više godina. Ovde je bio veoma poznat po svojim boemskim podvizima. Imao sam jednog ujaka, najmlađeg, koji se oduševljavao tim boemskim gestovima Drainca. Raznim vidovima udvaranja raznim damama po kafanama. Zapijanjem po nekoliko noći zaredom. Drainac je pisao jednu boemsko-buntovnu-anarhističku poeziju koja mi se u tim trenucima dopadala jer je bila iskazivana jednim jako temperamentnim jezikom, jezikom ulice, jezikom koji nije birao reči po njihovoj lepoti, već po njihovoj oštrini. To je bilo jedno veliko otkriće. Ali, to mi je brzo dosadilo. Tada sam počeo ubrzano da se krećem kroz pesničku lektiru. Tako sam došao do nadrealizma. Pre svega, do beogradskog nadrealizma. Tih je knjiga, nadrealističkih izdanja, bilo u našim bibliotekama. Još uvek. Zaista čudno. I u biblioteci

seminara jugoslovenske književnosti, ali isto tako i u Univerzitetnoj biblioteci. Niko ih pre toga nije uzeo u ruke. I sve mi je to polako otkrivalo put prema onome što sam hteo da iskažem. Trebalo je da se prođe dosta dug put, kao što vidite. Da ne spominjem i poeziju Bloka, Pasternaka, Mandeljštama, drugih Rusa. Pa Imaginacije Remboove u jednom starom srpskom prepevu. No, sve je to nekako vodilo moju znatiželju prema konačnom otkrivanju onakve poezije kakvu sam ja želeo da pišem.

V.J.: Dok pričamo o ovim knjigama, koje su u različitim periodima vašeg života otkrivala literaturu, pa i svet... može li sada u 2015. godini da vam se dogodi dodir sa knjigom koja bi vam takođe vratila fascinaciju za literaturom i čitanjem?

V.U.: Teško. Ne verujem. Ipak, naučio sam tokom svih tih godina, posebno tokom moje profesorske karijere na Katedri za opštu i komparativnu književnost, naučio sam da tekstove čitam profesionalno, da gledam kako su napravljeni. Teško može da me iznenadi bilo šta. Poznajem tehnologiju pisanja i gledam kako je nešto napravljeno, pre svega. Razume se, nešto može da mi se dopadne i još uvek mi se dopada. Koje je bilo moje poslednje otkriće? Jedan Nemač koji je preminuo pre deset godina, Vinfred Georg Zebald. To je jedan neobičan pisac, koji poseduje tehniku pisanja...kako da je definišem? Nešto što bi se moglo nazvati hiper-detaljiziranjem. On opisuje prave predele, prave gradove, u tim gradovima prave građevine... sve postoji i sve je u njegovim knjigama dokumentovano fotografijama. Prilično loše fotografije, amaterske, a možda su namerno malo zamazane. Osetio sam bliskost sa nekim mojim tekstovima o Parizu, koji su takođe konkretizovani, dokumentarno podržani. On mi se dopao. Pričtao sam tih nekoliko knjiga koje su prevedene sa velikim uživanjem. Otkrio sam nešto što sam, čini mi se, osećao kao mogućnost i u nekim svojim tekstovima. Sve ono što doista utiče na nas i što nam se dopada jeste nešto što predstavlja prepoznavanje stvari o kojima smo sanjali, bar kao mogućnost. Prepoznavanje nečega našeg koje smo nosili u sebi, a nismo umeli i nismo bili dovoljno obrazovani ili smeli da ga izrazimo na književni način. Ja tako tumačim ceo problem sa uticajima, kreativnim dodirima. Kako na vas može da utiče jedna knjiga? Ona u suštini utiče upravo zbog toga što ste vi, prethodno, sve to nosili u sebi.

V.J.: A kad je reč o životu? Na koji se način slučajevi, događaji, trenuci transformišu, potom, u književnost?

V.U.: Kroz jedan veoma dug proces koji teško može da se prati. Kako jedno životno iskustvo prerasta u pesmu ili priču, to je duga priča.

V.J.: Da li je sve ono što je bilo vrednost u vašem životu našlo svoju inkarnaciju u vašoj literaturi i vašim napisanim knjigama? Ili verovatno postoji nešto što je bilo vredno a nije se preobrazilo ili nije oživotvoreno u vašim knjigama?

V.U.: Svakako.

V.J.: Ali sada ne možete da to definišete.

V.U.: Ja osećam da autor rezimiranjem prošlog života vrši selekciju. Očigledno je da ja izvlačim iz mog sećanja ili iz životnog iskustva one stvari koje u tom trenutku odgovaraju mojoj kreativnoj moći, onome što želim da iskažem, ono što smatram da je moj

književni svet. Imam priča koje su mnogo lepe, pričao sam ih i Vama, ali one jednostavno ne ulaze u ono što ja hoću da napišem. I ja ih istavljam da budu usmene priče.

V.J.: I nije vam žao zbog toga?

V.U.: Nije. Mislim da bih narušio nekakav sistem bliskosti, približavanja, čime bih uneo neki elemenat koji bi izgledao tuđ u svemu tome. U sebi imam priča koje jednostavno ne ulaze u taj sistem. I ne upotrebljavam ih. Napola svesno, razume se. Od njih ne bih mogao da napravim pesmu ili priču koje bi se uklapale u ono što sam do sada napisao.

V.J.: A da li je svaka Vaša misao, ideja, barem što se tiče tog refleksivnog ravništa, o kojoj mislite da je bila značajna, ušla u Vaš tekst?

V.U.: Ne verujem. Štošta je od toga otišlo u zaborav, potisnuto nekim drugim uspomenama, osećanjima. Nadam se da ono što mi odgovara isplivava na površinu. A ne znam da li sve isplivava. Na kraju krajeva, nije sve u sećanju. Postoji i taj trenutak kreacije. On može da nas odvoji od prvobitnog impulsa. Možemo u sebi posedovati nešto što potiče iz nekih uspomena, preživelih stvari, ali to može da bude samo početni impuls da bi nas, potom, taj trenutak kreacije, odveo u sasvim drugi pravac, te tako doveo do nečega što je bezbroj puta kazano od raznih pisaca – možete i sami da se začudite odakle je i u kom pravcu je krenula vaša imaginacija.

V.J.: Šta je bilo čudno u svetu u 1945. godini, šta u 1965, šta u 1975, a šta u 1985? U čemu se sastoji čudesnost sveta danas?

V.U.: Jeste. Svaki period života ima svoju formulu posmatranja i doživljavanja. Koliko god da je čovek privržen jednoj formuli, ona se menja sa promenom vremena oko njega. Ambijent, sve to prolazi kroz neke promene koje ne zavise od ličnosti. Postoje te ogromne promene u globalnim razmerama i sada je na vama da li ćete otkriti ili nećete otkriti čudesnost toga što se dešava naokolo. Moguće je da zbog godina već moram da se okrećem prema udaljenijim delovima života. Ne mogu toliko intezivno da učestvujem u tom životu oko nas, u ovom trenutku. Ali, sa velikim zadovoljstvom idem u Sitimol da posmatram mlade po kaficima. Zapažam kako žive, kako se ponašaju. To mi sve pravi zadovoljstvo. Uživam gledajući te izloge modnih prodavnica. To je super zadovoljstvo. Najozbiljnije. Uživam da gledam te haljine, torbe, bluže, pantalone, male promene mode, što bi rekao Bodler. Sve mi to kazuje nešto o pulsu ovog vremena. Govori mi o nekim nijansama promena. Donosi mi neka zadovoljstva. Vizuelna, taktilna. Pred očima mi se stvaraju neke nove moguće priče. Mislim da u svakom trenutku svet poseduje svoju čudesnost. Na nama ostaje da je otkrijemo. Razume se, takav je čovek kroz istoriju, uvek misli da je ono prošlo uvek bilo lepše, poetičnije i čudnije nego li što je sadašnji trenutak. Ali, ja sam za to da treba da se uloži napor kako bi se otkrila ta čudesnost i u ovom trenutku.

V.J.: To znači da vas nikad ne interesuje vremenska utopija? Nikad niste imali fantazije o vremenu u kome bi najbliži bili onome što Vi jeste?

V.U.: Nisam maštao da živim u nekom drugom vremenu. Budući da je otkrivena moja sklonost ka arheologiji, mogu da Vam kažem da me uzbuđuju izvesni periodi u istoriji čovečanstva, njih na izvestan način osećam bliskim. Neolit mi je veoma blizak.

V.J.: Zašto?

V.U.: Ne znam. Osećam da je u tom trenutku postojala neka posebna povišena spoznajana moć čoveka. Odjednom se događa nekakav skok i čovek počinje da saznaje svet. To što je radio taj čovek u neolitu puno je takve imaginacije, takve kreativnosti, da su naredni periodi koji su došli, na izvestan nači, padanje. Period bronzne je padanje u odnosu na period neolita. Preko skulptura, preko umetničkih dela koja su bila stvarana ljudskim rukama mi osećamo da je odjednom taj emotivni skok, taj uzlet imaginacije u neolitu, odjednom negde propao i čovek je postao praktičniji, racionalniji. Jeste, kad posećujem muzeje svaki put prvo idem da vidim neolit.

V.J.: Kako da uspostavimo ravnotežu između mikrokosmosa i makrokosmosa? Između onog što je naša banalna svakodnevica i želje da se čovek uzdigne iznad tih banalnih svakodnevnica i da stvori nešto što će biti nezavisno od te prašine svakodnevlja? Treba li uključiti televizor da bi se videlo šta se događa oko njega i njegovog interesa za većim prostorima, ogromnog makrosveta?

V.U.: Svakodnevica ima svoju strašno razornu moć da unosi navike, da otupljuje osećanja, uništava emotivnost tim ponavljanjem stvari. I, razume se, tvorac, a i svaki čovek, ulažu napor da se izvuku iz tog sivila svakodnevice. I čak u toj svakodnevici, kao što kažu nadrealisti, otkriju čudesno. Ne da premeštate čudesno negde vani, već usred ulice po kojoj svakodnevno prolazite, tu da ga nađete. Da ga sagledate u nekom blesku malog detalja pored kojeg prolazite. Ima trenutaka kad osećate vezu sa kosmosom, sa galaksijama, taj dodir sa zvezdama. Za mene je to, takođe, fascinantno. Odjednom u svojoj svakodnevnoj sredini, dok sedite na balkonu zajedno sa letnjom noći, osećate tu vezu sa tim ogromnim, neizmernim prostorima, galaksijama oko nas.

V.J.: Koje osećanje izaziva shvatanje o saznanju između osamdeset godina ljudskog veka spram hiljadama godina kosmosa? Koje je osnovno osećanje koje dominira u Vama kada razmišljate od tom saodnosu?

V.U.: Dva različita osećanja koja se negde ukrštaju. Prvo je o netrajnosti i sitnosti našeg ljudskog svakodnevnog postojanja u odnosu na te bezmerne svetove. To je jedno osećanje koje može u vama da unese malo deziluzionizma. Da vas izbaci iz vašeg samozadovoljstva. To je prvo. Ali, isto tako, i da probudi u vama neke impulse, duboke impulse osećaja povezanosti sa univerzumom. Sveopštoj povezanosti. I da oseti punoću života u tom trenutku, preko uspostavljanja tih veza sa tim jednim ogromnim životom koji je, sasvim moguće, i život vasione, gde se svetovi rađaju, umiru, propadaju. Sunce zablešti pa se ugasi. Sve nam to daje osećaj da smo deo vasione i da na neki način imamo svoje mesto u svemu tome. I da to naše postojanje, ipak, ima nekakav smisao.

V.J.: Koji je to smisao?

V.U.: Nemoguće ga je iskazati. I u toj nemogućnosti iskazivanja leži osnovno.

V.J.: Vratimo se literaturi. U čemu najviše uživate dok pišete?

V.U.: Stupanje u stvaralčki proces ponekad je mučno. Zahteva napore. Traži izvesne male prisile. Da se sedne pred listom hartije ili sada pred ekranom kompjutera i sebe na-

teraš da kreneš da stvaraš. To je neprijatno osećanje. Mislim da priyatnost dolazi kasnije, kad uđete u proces i kad osetite koliko se uspešno odvija. E, tada je to onaj trenutak za koji vredi da se živi i stvara. Razume se, to ne može da traje previše dugo. Jedan sat, dva sata, tri. Trošite se. Potrebno je da imate dovoljno samosvesti da sebi kažete da će te sada početi da vadite pesak umesto rude. Ali, dok vadite tu rudu, to je veliko uživanje. I, nadam se, to svaki stvaralac oseća ili barem inteligentniji stvaralac, da je to ono istinsko. To se oseća na neki način i to je sjajno osećanje.

V.J.: Kako u tim trenucima reagujete? Ustajete sa stola, koračate, krećete se kroz biblioteku, zastajete kraj prozora? Postoje li fizičke manifestacije tog zadovoljstva?

V.U.: Ne.Ne znam. To su ti trenuci kad zavrtite taj zamajac imaginacije i koji potom počinje sam da se vrti.To je veoma čudno. Osećate kako taj proces počinje da se udaljava od vas, od racionalne strane vašeg bića i počinje da se kreće sam od sebe. E to je fascinantno.

V.J.: S kojim trenucima možete da uporedite Vaš život van pisanja?

V.U.: To je zaista jedinstveno osećanje. Iako teško mogu da ga opišem. Razume se, ukoliko čovek ima više godina utoliko teže dolazi do tog trenutka, jer u mladosti dok imate 18, 19, 20 godina to može da dođe odjednom i bez ikakvog direktnog povoda i uvoda, da vas ushiti i potera da napišete stihove, pa ako ste u autobusu i po autobuskoj karti. Ali, potom dolazi do zabavljanja tog procesa i mislim da čovek treba da u sebi otkrije neke mehanizme, čulne, mehaničke, koji će ga dovesti u to stanje. Postoje razne priče o trenutku koji se zove inspiracija. Kako da se dođe do njega. Ima nekih koje su mirisale na trule jabuke...U mladosti to nije problem. Brže se stiže do toga. I odmah se ulazi. Potom, s rutinom i s godinama, to postaje sve teže dostupno. No, ipak dostupno.

V. J.: Još intezivno volite da ulazite u svet snova? Da pričate snove.

V.U.:- Ja ne ulazim u snove sa intencijom! Pa niko od nas ne ulazi u san sa intencijom! Oni nam dolaze spolja! Ili iznutra, kako hoćete! I sve je to jedan drugi mehanizam, za koji moram da priznam da je, i pored velikog broja knjiga koje sam pročitao o toj oblasti, ostao još uvek zagonetan. Za mene. Zašto sanjam takve snove, nije mi sasvim jasno. Svi ti ambijenti koje sanjam, građevine, ulice nepoznatih gradova... sve je to jedna zagonetnost za mene, čim se razbudim. Ali, istovremeno, veoma često osećam veliko zadovoljstvo dok sanjam. Postoje neke fascinacije od tih ambijenata koje mi se prikazuju u snu i koje, niti u snu, niti na javi, mogu da objasnim samom sebi. Rekao sam Vam već. Često sanjam gradove, neke sasvim nepoznate ulice, jednu čudnu arhitekturu... Nekoliko puta pokušao sam da opišem te snove i zašto ih sanjam, ali mi to sve nije jasno. Delovi grada, kojeg dobro poznajem, a odjednom otkrivam neke nove njegove delove, koje do tada nisam znao. To mi se događa i kad sanjam Skoplje i kad se nešto odigrava što je u vezi sa Parizom. Odjednom, na nekim mestima postoji tačka skretanja, nešto se događa i...op... ulazi se u jedno veoma dobro poznato mesto, ulazi se u... jeste... jedan sasvim novi i nepoznati dekor. To veoma često sanjam. Ne znam da li je to strah od prolaznosti života i nade da čovek još uvek može da otkrije nešto novo u svom životu. Ne znam.

V.J.: Kad biste mogli da uporedite najsnažnije osećanje uzbuđenja koje je izazvao u Vama jedan realni grad i najsnažnije osećanje uzbuđenja odsanjanog grada. Koje je veće?

V.U.: Odsanjanog grada. Uvek kad uđem u jedan grad, koliko god da je uzbuđljiv i interesantan, ipak postoji bezbroj sitnih stvari koji vam odvlače pažnju, smetaju vam. Pa sam napor da pređete sve te ulice, da prođete pored nekih dosadnih mesta koja vam ništa ne govore. To što se događa u snu je mnogo intezivnije i mnogo povezanije sa nekim unutrašnjim potrebama, koje odjednom probijaju unutrašnje potrebenekim drugačijim estetskim doživljajima.

V.J.: Nadrealistička pesnička trijada bila je: sloboda, ljubav, san. Koja bi bila Vaša pesnička i, uopšte, životna trijada?

V.U.: U vreme mojih početaka postojalo je više vrsta pritisaka na umetnost. Nisam siguran da i danas ne postoje, samo su manje vidljiviji. Zato trijadu na osnovu koje se bazira moja poetika, mogu da formulišem kao nekakav vid zahteva. To bi, znači, bila tri postulata od kojih nikad ne bih odustao. Prvi: sloboda imaginacije. To uključuje nepotčinjavanje zakonima mimetičkog preslikavanja stvarnosti, zakonima logike, pravilima koji propisuje dogmatski realizam koji je uspeo da se nametne kao nekakva svevažeća praksa. Drugi: verovanje u čudo. To je nešto što ne povezujem samo sa stvaralačkim činom: to je kod mene, može se reći, životni stav. I treći: pravo na igru. To ne znači da umetnost ne govori neke suštinske stvari, ali da neobaveznost, desakralizacija, humor, kombinatorika, aleatornost, narušavanje kanonoziranih, ograničavajućih pravila, elementi su koji nju spasavaju od pretvaranja u instrument koji treba da služi, pre svega, za pedagoške, patriotske, ideološke, utilitarne ciljeve. Krenite prema umetničkom stvaranju sa namerom da odgovorite na najvažnija moguća pitanja, da rešavata ključne probleme epohe, da popravite čoveka i svet – i ja vam garantujem da ćete završiti pišući žalosne banalnosti najplitkije vrste.

TEMA BROJA

Tatjana Rosić
Vladislava Gordić Petković
Damir Arsenijević,
Jasmina Husanović
Vanessa Vasić Janeković
Marina Gržinić
Mirt Komel
Jasna Koteska
Ljiljana Ž. Pešikan Ljuštanović
Aleksandra Mančić
Aida Gavrić
Isidora Stanić
Anes Osmić
Dragan Đorđević
Bernarda Katušić

**ČIN(I) TELA:
degustacija,
eksploatacija,
teoretizacija**

Uredile: Tatjana Rosić i
Vladislava Gordić Petković





Telo-senka i telo-barikada ili: Zašto je telo važno?

1.

Otkuda ta nelagoda, taj strah koji me vreba? Ta senka koja me prati senka je mog sopstvenog tela koje izmiče mome "ja" u njegovoj potrebi za sveobuhvatnom kontrolom. Znam svoju kožu, boju svojih očiju, kose i trepavica. Ali to nije ona ista koža niti ona ista kosa koje se sećam od ranije, od samo par dana ili godina ranije. Starenje? Zaborav? Promena koju moje "ja" još nije sustiglo, savladalo, pojmlilo? Telo koje me kao senka prati zapravo mi uvek već, uvek već unapred izmiče. Telo je već u nekoj budućnosti koju ja još ne mogu da dostignem, za kojom trčim, ne znam je. Mom sporom "ja" potrebno je mnogo vremena da pojmi promenu, razliku, nepodudaranje današnjeg i jučerašnjeg tela. Današnjeg i jučerašnjeg života. To me usporava. U međuvremenu moje telo je već negde drugde, uvek negde drugde, tamo gde bi ja tek trebalo da dođem. Ono mi beži i ja ga jedva sustižem. Moje telo nije moje i, kada se pitam gde je, ja moram priznati da - ne znam. Jer se radi o različitim režimima proticanja vremena, različitim režimima promene u kojima živimo "ja" i moje telo koje uvek prednjači, odmičući brže od mene u susret nepoznatoj budućnosti za kojom kaskam.

2.

A kada zatvorim oči i pokušam da zamislim unutrašnjost svog tela, svog "ja", ne vidim ništa. U tami i mraku mogu osetiti kako pulsira krv, krckaju kosti, udara srce i dah traje u ritmu udisaja i izdisaja. Ali ne mogu ni da zamislim organe i njihov oblik, boju i bolesti, njihove nepravilnosti i zastrašujuću sluzavost. Unutrašnjost mog tela, samo naizgled celovitog i koherentnog, krije se u tmuni, sakrivena od svih, pa i od mene, ispod moje kože, kose, noktiju i trepavica izloženih svetlosti.

Otkuda ta nelagoda, taj strah koji me vreba? Ta senka koja me prati senka je onoga što ne poznajem, senka je tela koje izmiče mome "ja" u njegovoj potrebi za sveobuhvatnom kontrolom. Znam svoju kožu, boju svojih očiju, noktiju, kose i trepavica. Ali ne poznajem tog svakodnevnog sa-druga koji i jeste i nije "ja". Igra mačke i miša se nastavlja. Možda me upravo moje telo ugrožava, možda me vreba bolest ili beskrajno uživanje čijim čarima neću moći da se otrgnem. Telo me na razne načine iznenađuje i presreće, temperaturom ili orgazmom, a to mi presretanje uvek izgleda kao opomena da sam ga zaboravila, zanemarila, na trenutak ispustila iz vida dok ono mene verno motri, hrleći ka toj zajedničkoj budućnosti koju ne mogu da zamislim, za kojom kaskam jer sam ovisna o telu koje je, pak, tako slobodno, tako brzo i tako znatiželjno. Najveći strah – ne moći se osloboditi ovisnosti o sopstvenom telu, bilo da se radi o sputavanju bolešću ili o adiktivnom uživanju u čulnim orgijama.

3.

Želim li da ga presretmem pre nego što ono presretne mene? Želim li da ga preduhitrim, bar jednom? Da ga se rešim? Da prekinem igru i oslobodim senku? Jezivi smisao slobode uvek je delimično osporen pokušajem da se oslobodimo i budemo bestelesni, pokušajem kojim se diči svako uspešno samoubistvo. Biti slobodan – znači li to biti spreman da se telo dobrovoljno žrtvuje zarad besa kojim nas ispunjava senka koja nas progoni a za kojom nevoljno skakućemo, senka koja je naše sopstveno telo? Odstraniti Drugog, isključiti ga i izuzeti zarad jasnijeg horizonta na koji pada senka našeg sopstvenog tela? Toliko puta oprobani poraz. Ali čak i u samoubistvu telo nas nadživljuje u scenografiji suicida i pejzažu prepunom telesnih izlučevina, ono je tu kao poslednji svedok budućnosti koju nismo dosegнули, koju smo dobrovoljno napustili. Poraz nade da bismo mogli kontrolisati nepredvidive zanose i muke, nedaće i iskušenja sopstvene telesnosti. Jer telo ostaje i kada smo “mi” već otišli, kao taoci sopstvenog samoisključivanja.

4.

Odista, postoji li “mi” tela? Društveno telo, političko telo, telo grada, telo polisa, telo pobune i telo otpora, telo podanika, telo potčinjenih, telo zatvorenika, telo bolesnih, telo izgnanih, telo trga i karnevala, telo mase, telo naroda, naoružano telo vlasti, uniformisano telo vojske...I konačno, u svemu tome, telo kao subaltern, obespravljeni?

Može li odista telo biti obespravljeno? Ono što znamo jeste da telo može biti kažnjeno, mučeno, poniženo, raščerečeno, granatirano, silovano, razderano, i na još bezbroj drugih načina uništavano i ranjavano, do smrti. Može biti svedeno na puki “goli život”. Ali postoji li telo drugačije do kao živo mesto otpora uprkos svom neprekidnom potčinjavanju? Postoji li telo drugačije do kao uporna barikada?

Čak i kada je mrtvo ta funkcija barikade čini se nesumnjivom – na svim dokumentarnim fotografijama iz različitih kriznih regiona planete mrtva tela su barikade koje se izdižu i gomilaju pred nasiljem koje traje. Jer nije moguće ubiti sve svoje protivnike... svako mrtvo telo to zna i svedoči upravo to. Ne mrtvo telo kao poraz života već mrtvo telo kao činjenicu da nije moguće uništiti život tek tako, niti u potpunosti, uprkos svemu što je upravo sa tom namerom izmišljeno i primenjeno, uprkos nasilju koje traje.

Nije tu reč o biopolitici samoobnove ili reprodukcije. Radi se o svemoćnom prožimanju tela i sveta, senke i predmeta, strasti i barikade... u neprekidnoj zameni mesta onoga što vidimo kao materijalnost i onoga što poznajemo kao duhovnost svake žive vrste. Samo oni koji nose oružje to zaboravljaju... ali i njihovo mrtvo telo svedočiće isto... i mrtvo i živo telo su barikade pred nasiljem koje traje.

“Mi” tela je sadržano u toj spoznaji, kroz koju telo hita ka nepredvidivoj budućnosti u kojoj možda neće biti tog tela, konkretnog tela, ali će opstati druga tela, opstaće “mi” života za koje se telo uvek zalaže... čak i kada presreće moje “ja” poput senke nelagode ili užitka...



Vladislava Gordić Petković

Telo u književnosti: upisivanje nelagodnosti, a gde je upisivanje radosti?

Nisam uopšte mislio na devojku kao na sadržatelja volje i odluke, već sam mislio samo na njeno telo, na one obrise uhvaćene u polumraku (Aleksandar Tišma, Za crnom devojkom)

Može li telo biti išta više od obrisa u polumraku? Može, i mora. Podređeno etiričnom i neuhvatljivom a potencijalno svemoćnom i neograničenom duhu, nestabilno i smrtno telo tokom vekova dobija civilizacijsku etiketu koja određuje da ono ima predstavljati sve što je upitno, prolazno, krhko, sklono sagrašenju, etički nepouzđano. Teranje tela u polumrak istovremeno je i uzrok i posledica ovakvog predodređivanja.

Navedeni citat iz romana Aleksandra Tišme ukazuje i na to koliko je dugo telo bilo proterano iz socijalne interakcije. "Od Dekarta do Kanta i Huserla doživljaj druge osobe je nešto što postoji samo u svesti i umu subjekta", podseća Jelena Đurić (Đurić 2009: 202). Učeni smo da drugog i drugu doživljavamo svešču i umom, uprkos njihovom fizičkom prisustvu.

Pripovedač Tišminog romana *Za crnom devojkom* tajanstvenu Mariju s kojom je proveo jednu uzbuđljivu noć traži samo stoga što je ona predmet njegove odrešite, beskompromisne seksualne želje; traži je u pokušaju re-kreacije prustovske senzacije. Nje-

govo traganje za njom je limitirano na u biti prilično komforan i konformistički proces samospoznaje u samozadovoljstvu, a ni trenutka ne podrazumeva rizičnu beskonačnost upoznavanja drugog i druge. Marija, koja i to svoje (u Tišminoj prozi uvek s mukom stečeno) ime izgovara “nejasno, neodređeno”, i čiji je dodir isto tako “neodređen, mek” jeste to svežensko telo koje je nemoguće vizualizovati jer je dovedeno do racionalizovane apstrakcije. Ništa ne znači to što ona ima “živahno, gipko telo” i “sigurne pokrete koji su odavali iskustvo”, još manje je opisuju obrisi “ozbiljnog lica” i “razbokorene kose”. A junaku docnijeg, verovatno najčitanijeg Tišminog romana, *Upotrebe čoveka*, u zajedničkom životu sa ženom smeta to “što se njena ličnost proširuje dalje od tog poznatog tela”.

U tumačenju književnog teksta odnos umetnosti i anatomije izdiže se na nivo teorijskog koncepta koji potencira ambivalentnost tela: ono je simboličko i realno u istom mah, ono istovremeno uvodi književni tekst u prostor poznatog i opominje na opasnosti nepoznatog, u njemu se značenja sudaraju, preklapaju i rasipaju. Tvorac ideje o seksualnosti kao proizvodu diskursa, Fuko o telu kriminalca, ludaka i ljubavnika govori kao o poligonu ukrštanja jezika i moći, dok bi za teoretičare novog istorizma telo moralo da postane efekat diskursa: znak razlike, borbe i prisvajanja, prostor u kom se upisuju različiti oblici moći. Margaret Meklaren navodi tri dodirne tačke Fukoove teorije i feminizma: telo se istražuje, telo se politizuje, telo se razrešava balasta dualističkih definicija.

Možda tek korak dalje u razaranju apstrakcija odlazi Silvija Adamson kad telo u Šekspirovoj drami definiše kao dramsko, istorijsko, diskurzivno i performativno (Adamson 2001: 261). Svi ovi “tipovi” predstavljanja tela simultano su prisutni na sceni, u funkciji dramske konvencije, istorijske referencijalnosti i aktivne podrške jeziku tekstualnog predloška koji su u sadejstvu sa telom glumca na sceni.

Telo je u *Hamletu* uspomena i fantazija, inicijalna kapisla jezičke igre, znamenje moći, opomena o prolaznosti, izazov zavođenja, uznemirujući podsetnik na uzurpaciju vlasti, metafilozofski rekvizit podsećanja na prolaznost. Telo kao kabast teret i ometač duhovne transformacije prisutno je i u sećanju duha Hamletovog oca na čin ubistva, i u Hamletovom očajničkom pokušaju da racionalno prihvati nepodnošljivu spoznaju zločina, smrti i osвете. Telo nosi na sebi i svu težinu prekora upućenog ženi i značenju koje žensko telo ima u društvenoj i kulturnoj distribuciji moći: žensko telo je, ne samo kod Šekspira, ogledalo patrijarhalnih strahova. Ženskom telu se uvek pristupa kao nepouzdanom označitelju kad je nosilac dobrog, a kao pouzdanom kad je nosilac zla.

Veristički detalji kojima se telo u *Hamletu* predstavlja (bivajući povezivano sa zemljom, glinom, šminkom i kojećim još što znači smrt, krhkost i laž) sračunato podsećaju na fizičko i moralno propadanje, na grešno ubistvo koliko i na grešno prepuštanje seksualnom užitku. Podela na diskurzivna i materijalna tela u drami takođe će rezultirati neočekivanim osvedočenjem da su tela optički instrumenti koji ne pomažu našoj percepciji već je ometaju, izazivajući tim veću zbunjenost što se duže gledaju.

U *Kralju Liru* Šekspir će razvlašćivanje kralja i pomračenje njegovog uma, koje vodi do kristalno čistog uvida o prirodi ljudskog, predstavljati slikama ogoljenog, nezaštićenog tela, onog tela koje prepoznaje nemoć pred večnošću i koje skrušeno shvata da su svi oblici društveno stečene moći nestabilni i varljivi. Kada u trećem činu sa razgnevnjenim Lirom odlazi u olujnu noć, Luda želi da ukaže kako gubitak udobnosti ima krajnje praktične implikacije – u sukobu sa kćerima kojima je dao kraljevstvo i vlast Lir gubi

titulu, identitet, sigurnost i samopouzdanje ali najveći njegov gubitak biće “kuća bića” u širokom spektru značenja: udoban dom, dom koji štiti od nepogoda, dom van kog je telo izloženo udarima vetra. Gubitak moći razotkriva ranjivost i krhkost staračkog tela.

Još junaci najstarijeg anglosaksonskog epa *Beowulf* govore o “odvratnoj starosti” kao krajnjem poniženju za hrabrog ratnika, jer starost je naprosto “nejunačka”; u komičnom i ironičnom kontekstu komada *Kako vam drago* starost je “drugo detinjstvo” i “sušti zaborav”, starački udovi su usahli, kako telo slabi, tako se i um vraća u stanje bezazlenosti i neuračunljivosti. Stečena mudrost se gubi u novom zaboravu. Šekspirova su dela prepuna usahljelih i ružnih staraca gladnih laskanja koji do poslednjeg slabačkog daha brane dogmu i autoritet.

Ali ni zrelost nije pouzdana: Hamletova melanholija i Otelova epilepsija fizički su simptomi duševne nestabilnosti, dok je najveći greh Ledi Magbet odricanje od tela, uki-danje ženskosti. Stoga je potpuno neočekivano otkriće da je jedino ambicija - to Magbe-tovo znamenje - put sa koga nema povratka: jedini junak Šekspirovih tragedija koji skon-čava kao zločinac upravo je onaj koji se stavio u službu ne uloge koju diktiraju nagoni i priroda, ne uloge koja je plod telesnih funkcija i bioloških pobuda, nego uloge koju dikti-ira racionalna odluka. I tu moramo stati i pitati: da li je demonizacija telesnosti odista tako dosledna, ili subverzivno detronizovanje racija može češće da se ostvari u književnom tekstu nego što bi se na osnovu istorije odsustva tela u Zapadnom svetu dalo zaključiti?

Ono žensko, staro ili naprosto nevidljivo, svojom višeznačnošću telo postavlja izazove pred književni tekst. Ono zbunjuje i sluhuje čitaoca implikacijama koje razaraju homogenost umetničkog doživljaja, ali otvaraju nove mogućnosti tumačenja. Neka tako bude. Ali hajde i da se radujemo telu.

Citirana literatura:

- Adamson, S. (ed.) (2001). *Reading Shakespeare's Dramatic Language*. London: Thomson Learning.
- Đurić, J. (2009). O održivosti identiteta. *Filozofija i društvo*, 3, 199-223.



Damir Arsenijević, Jasmina Husanović i Vanessa Vasić Janeković

Društveno tijelo – Produkcija i realizacija javnog dobra

Partizanski metod: žalovanje kao (polaganje prava na) javno dobro

Da li smo preživjeli rat, koncentracione logore i genocid da bismo nastavili biti u opticaju političkih projekata krvavog kapitala koji profitiraju na našim tijelima? U kojoj mjeri je krvavi kapital ritualno organizovan da ponavlja i estetizuje nasilje kroz političku ekonomiju proizvodnja žrtve?

i

Kako možemo da uradimo rekonstrukciju onoga šta nam se desilo i šta nam se još uvijek dešava u nasilju krvavog kapitala koje dominira našim svakodnevnim životima? Kako nam takva rekonstrukcija može pomoći da prevaziđemo fascinaciju ovim nasiljem, fascinaciju koja je nastavak šoka, koja nas paralizuje i čini nijemima, i koja od nas pravi saučesnike u održavanju i nastavljanju mučenja? Kako je takva rekonstrukcija zalag za proizvodnju i realizovanje vrijednosti jedne drugačije društvenosti?

KOMEMORACIJA

tvoje rebro je
oba puta zaraslo
jednom je puklo od stražareve čelične kugle drugi put od ljubavnog stiska

mojih nogu

ljubim ti zaraslu sljepočnicu – živo meso ispod zarasle kože ližem brazdu kojom je
niz tvoja leđa klizila krv,

ližem tvoju krv

jedna lomljena noga je ostala kraća

ova noga koju noćas snažno stišćem svojim
putenim butinama
ova vrela glava
u mojim rukama obrtala se nekad u ritmu stražareve

neumorne pesnice

kako je dobro što si živ!
kako je ukusno tvoje živo meso!

na travi ni na betonu noćas nema nikog

ležali ste na betonskom igralištu škole

noćas ovdje nema nikog samo ti i ja
nema cvijeća
nema sjećanja

u mikrofona
okrugao kao čelična kugla koja lomi rebra

samo ja koja ljubim zaraslu kožu
na zaraslom lomu
i ti čije sjeme

ovu pustu zemlju oplodava

Adisa Bašić

Pjesma “Komemoracija” Adise Bašić (2014, 23-4) upravo nam pokazuje: kako preko tijela današnjice svjedočimo prošlosti; kako dokidamo političku ekonomiju žrtve i spektakl komemorativnog režima; i, naposljetku, a što je iznimno bitno u sadašnjem kontekstu u kojem se sve glasnije i sve nasilnije legitimizira fašizam, kako mislimo i otjelovljujemo partizanski metod borbe za novo sastavljanje pravednijeg društva.

Ovakvo novo sastavljanje je srdito i pravedno, i predstavlja jedan drugačiji oblik traženja pravde, jer se lirski subjekt u pjesmi usuđuje da izađe iz simbiotskog odnosa sa onim što kritikuje. Nismo više u opozicionom diskursu, u kojem se okvir djelovanja svodi ili na nevjericu i šok zbog intenziteta nasilja ili na bazičnu odbranu od nasilja, već se ovom partizanskom metodom, bez odmak, polaže pravo i na živo meso koje je preživjelo nakon mučenja kako u logoru tako i na komemoracijama. Pri tome se polaže pravo i na jednu drugačiju javnost, koja mobilizira i privatno i javno da bi insistirala na društvenom.

Da ostanemo dosljedni partizanskoj metodi koju pjesma uspostavlja, ponovićemo riječi Nirman Moranjak Bamburać koja nas u svom tekstu o ‘ratnom pismu’ podsjeća da ‘poezija i njezina mjera postaju nesumjerljive – preostaje samo dar i bol govorećeg subjekta’ (Moranjak Bamburać 2004, 92). Ovaj ‘dar i bol’ možda jesu početna pozicija za lirski subjekt, ali ono što u pjesmi dominira je kreativna snaga svjedočenja kroz koje se uspostavlja veza između tijela-glasa-prostora: lirski subjekt polaže pravo na preživjelog da ga uzme za svjedoka; polaže pravo na društveni prostor i način komemoracije, i polaže pravo na vlastitu poziciju iz koje svjedoči *tijelom o tijelo* – da kroz užitak seksualnog čina produkuje i realizuje paradoks oplodnje puste zemlje.

Adresat u pjesmi je mučeno a preživjelo tijelo muškarca a trenutak iskaza lirskog subjekta je seksualni čin. Način na koji ženski lirski subjekt svjedoči kroz seksualni čin uvodi jednu temporalnu novinu: ono što omogućava sam seksualni odnos, fantazmatski okvir koji ga podržava i podupire, jeste to da lirski subjekt istovremeno svjedoči o seksualnom činu u kojem učestvuje. Ovakva podudarnost seksualnog čina i svjedočenja jer par excellence pozivanje na vlastito iskustvo. Jer kako istovremeno svjedočiti i životu i smrti, kako svjedočiti umiranju koje je već upisano u preživljavanje mučenja u koncentracionom logoru, ako ne na ovaj način: tako da se i sam užitak tokom seksa mobilizira kako bi se živom mesu kazalo da je preživjelo?

tvoje rebro je
oba puta zaraslo
jednom je puklo od stražareve čelične kugle drugi put od ljubavnog stiska

mojih nogu

ljubim ti zaraslu sljepočnicu – živo meso ispod zarasle kože ližem brazdu kojom je
niz tvoja leđa klizila krv,

ližem tvoju krv

Koja je to pozicija ženskog lirskog subjekta iz koje ona uzima preživjelog za svjedoka i polaže pravo na citat živog mesa? Ona se prvenstveno stavlja u poziciju objekta-uzroka

želje preživjelog kako bi mu kroz svjedočenje tokom seksualnog čina vratila istinu o njegovoj vlastitoj želji. Ovakvo svjedočenje kroz seksualni čin jeste jedna vrsta *anamnesisa* u kojem se samo vraćanjem na tijelo, i to tijelom o tijelo, ingestiranjem i inkorporiranjem tjelesnih tečnosti preživjelog, može rekonstruirati znanje o prošlosti preživljavanja. U partizanskoj metodi stoji zalag ne samo da je lično političko, već i da je biološko historijsko. Ništa se ne odbacuje u partizanskom metodi, kroz anamnesis se interpretira i punktira-zašiva tijelo, te se na taj način povezuju prošlost i sadašnjost i kreira jedan drugačiji suodnos loma i zarastanja. Istovremeno se pri tome i podsjeća (jer anamnseis u svom drugom značenju podrazumijeva i podsjećanje da je žrtva prinijeta) da je preživjeli bio žrtvovan u mučenju i da je još uvijek je žrtvovan u saučesništvu normativnog režima komemoracije, te time još uvijek podvrgnut 'zakonu masovne grobnice' (Arsenijević 2012, 77).

Vratiti se tijelu, jer nema druge, početna je tačka traumatskog znanja preživljavanja. I nije li upravo to mjesto na koje aludira Nirman Moranjak Bamburać kada se pita o strategiji otpora ratničkom diskursu kao o mogućem 'prosljeđivanju svih mjesta nasilja u kome ono pronalazi "izvor" i legitimizaciju' (Moranjak Bamburać 2004, 81). U centru ovog pitanja stoji ideja prosljeđivanja, odnosno transmisije, a što je dio partizanskog metoda, kao sama konstrukcija književnog teksta. Nije slučajno da je de Certeau referenca koju koristi Moranjak Bamburać u preispitivanju nasilja. Podsjeća nas de Certeau na razne 'finte' koje moramo upotrijebiti da bismo preživjeli, ali nas isto tako podsjeća na 'zvukove tijela' koji dolaze sa onih mjesta u tijelu koja nemaju jezik (de Certeau 1984, 162). Jer i jeste pitanje konstrukcije književnog teksta, pitanje književnog metoda ove pjesme: kako čuti i prosljediti sve rezonance koje živo meso proizvodi, sve zvukove pucanja kostiju, sve jauke i sve uzdahe, sva stenjanja – sve 'glasove-procjepa' u sintaktičkoj organizaciji iskaza (ibid. 163)? Tako što će se ponoviti poniranjem u sami tok povrijeđivanja:

jedna lomljena noga je ostala kraća
ova noga koju noćas snažno stišćem svojim

putenim butinama

ova vrela glava
u mojim rukama obrtala se nekad u ritmu stražareve

neumorne pesnice

Vraćanje na tok povrijeđivanja je lišeno svake sentimentalnosti, ugladenosti i pristojnosti koju nam mise en scène komemoracije nalaže. Ponavljanje u ovom partizanskom metodi postaje sada jedna vrsta naoružavanja kako bi se uveo interval u samo mučenje i stvorio prostor da se proizvedu nove poveznice na nivou glasa-procjepa. Rekonstrukcija prošlosti preko tijela se radi kroz 'refren kao oružje' (Vasić Janeković 2014) i to počevši od nivoa foneme. Gdje su u pjesmi sva ta putena stenjanja i krckanja kostiju tokom seksualnog čina, možemo se zapitati? Nisu prikazani. Kao što nisu prikazana ni stenjanja ni jauci tokom mučenja u koncentracionom logoru. Na nivou reprezentacije

ovi se zvukovi i ne evociraju, oni su *tjelesni zvukovi na čekanju*, koji još nemaju jezika, jer tijelo je još uvijek rastjelovljeno u torturi logora i torturi komemoracije. Književni metod je vjeran intervalu glasa-procijepa i upisuje ga u svoj tekst, a rastjelovljenju se postavlja jedan drugačiji poredak u kojem lirski subjekt i preživjelom (a i nama) direktno kaže:

kako je dobro što si živ!
kako je ukusno tvoje živo meso!

Ako ćemo, prateći intervale koje je Nirman Moranjak Bamburać upisala u vlastiti tekst o ratnom pismu, ustvrditi da se 'rastjelovljenju možemo oduprijeti taktikom hiperboličnog ponavljanja' (Moranjak Bamburać 2004, 92), nije li i u pjesmi finta produkcije jednog drugačijeg poretka upravo *homeopatija* hiperboličnog ponavljanja koja zacjeljuje živo meso preživjelog tako što zajedno s njim rekonstruiše tijelo a preko tijela i prošlost na nivou fonema, na nivou glasa-procijepa? U ovoj finti prevođenja iz žrtve u preživjelog doveden je do samih granica reproduktivni poredak. Oplodnja puste zemlje je paradoks, u kojoj očekivano oplodjenje može izostati, ali istovremeno postoji i neočekivani plod koji se ne imenuje. Upravo je ovakav partizanski metod nešto novo i produktivno što se u skorije vrijeme pojavilo u kulturalnoj produkciji u Bosni i Hercegovini. Ovakvim metodom direktno intervenira u komemoraciju i Emir Hodžić u svome performansu 'Neka im svima na savjesti stoji riječ OMARSKA', pri čemu se dokida saučesništvo u mučenju kroz komemoraciju i zauzima prostor za žalovanje kao javno dobro, istovremeno svačije i ničije.

Nova ekonomija tijela koju partizanski metod uspostavlja razračunava se sa normativnim režimom komemoracije tako što polaže pravo na tijelo preživjelog i izuzima ga iz cirkulacije proizvodnje i realizacije vrijednosti krvavog kapitala.

na travi ni na betonu noćas nema nikog

ležali ste na betonskom igralištu škole

noćas ovdje nema nikog samo ti i ja
nema cvijeća
nema sjećanja

u mikrofون
okrugao kao čelična kugla koja lomi rebra

Pitanje komemoracije je, stoga, klasno pitanje par excellence. Partizanski metod polazi od profaniranja komemoracije kako bi dokinuo njenu političku ekonomiju žrtve. Profanirati, znači "vratiti u uobičajenu upotrebu ono što je bilo izmješteno u sferu svetog", ali što nije obična restoracija "prirodne upotrebe" onoga što je bilo izmješteno. Profanacija, prema Agambenu, nije ograničena na ukidanje forme razdvajanja "kako bi se povratila nekontaminirana upotreba koja je slijedila prije ili će uslijediti nakon tog razdvajanja" (Agamben 2007, 85). Aktivnost koja proizilazi iz profanacije postaje

čisto sredstvo, odnosno praksa koja je, iako čvrsto održava svoju prirodu sredstva, oslobođena od svog odnosa sa ciljem; veselo je zaboravila svoju svrhu i sad može samu sebe da koristi kao takvu, kao sredstvo bez cilja. Stvaranje nove upotrebe moguće je samo ako se stara upotreba deaktivira, ako se učini neo-perativnom. (ibid, 86)

Partizanski metod, međutim, ide dalje od same profanacije. U ovom metodu postoji svijest da na nivou svakodnevnog života proizvodnja vrijednosti i realizacija vrijednosti ne koincidiraju.¹ Jer, čemu tijelo preživjelog ljubavnika ako će ono biti odmah stavljeno u opticaj krvavog kapitala kao žrtva? Sa sviješću da je zapravo kapital radikalan a da su naši zahtjevi još uvijek pristojni, uglađeni i limitirani, partizanski metod se usmjerava na postavljanje uslova za realizaciju vrijednosti preživljavanja kroz užitak seksualnog čina. U pjesmi se produkcija i realizacija vrijednosti spajaju u intimnosti seksualnog čina, pri čemu oplodnja puste zemlje nije puka opozicija već je konstitutivna za novu ekonomiju tijela koju kolektivno moramo otjeloviti. Ostaje nam pitanje: na koji način ćemo se konsolidovati da mislimo i produkujemo jednu novu vrstu kolektivne komemoracije, tokom koje uvježbavamo i kreiramo društveno tijelo van privatizacije krvavog kapitala? Možda bi bilo vrijedno vratiti se na zaboravljene žanrove i performativne geste kroz koje u javnom prostoru vježbamo društveno tijelo – kao što je slet – koji ima kapacitet da politizira umjetnost, i da kao naoružani refren bude zalog novoj društvenosti. Jedno je sigurno, moramo početi od tijela.

Tijelo između svojine i vlasništva

U bosanskohercegovačkom registru tjelesnost se odigrava unutar polja omeđenog dvjema izoštrenim pozicijama, pozicijama ocrtanim svojinskim odnosima. Reprodukcijska brutalnost upisivanja smutnje oko pitanja svojinskih odnosa hrani se prikrivenom dihotomijom biološko-simboličkog. Na jednom polu odigrava se hipotrofirana tjelesnost koja, kroz strateško gladovanje (štrajk glada), rekurs pronalazi u “slaboj” biološkoj moći tijela kao krajnjeg političkog instrumenta – tijela koje je, ne pripadajući nikome, prisiljeno odupirati se svojatanju, bilo svojih dijelova ili u cijelosti. Druga pozicija se izvodi kroz hipertrofiranu tjelesnost tzv. ‘elite,’ tjelesnost koja, naduta privatizacijom onoga što je zajedničko ili ničije, tj. društveno,² kao tijelo-represivna mašina proždire i svojata druga tijela, pojedinačna i kolektivna. Najupadljiviji je primjer (svojom puko-libidinalnom tjelesnošću) Avazov toranj, oda privatnom vlasništvu izgrađena kreditima Razvojne banke Federacije Bosne i Hercegovine,³ financirana, doslovno građena nevidljivim, no sasvim jasno biološkim tijelima poreznih obveznika. To tijelo-toranj (mašina) pripada

¹ David Harvey nas upravo podsjeća na ovu nepodudarnost, naročito u intervjuu ‘Consolidating Power’ u ROAR magazinu od 9.12.2015.

² U najširem smislu, kao što će postati jasnije u tekstu koji slijedi.

³ <http://www.rbfbih.ba/userfiles/file/Zakon%20o%20Razvojnoj%20banci%20FBiH.pdf>

pak hiper-mašini, kartelu sličnih primjera: tijela-jahte, tijela-tajkunske kuće, tijela-skupi automobili, tijela-milijunski krediti i tijela-osigurane egzistencije.

Paradoksalna situacija sedam kulturnih institucija neriješenog svojinskog statusa nudi nam bogat ulaz u problematiku svojine i vlasništva. Na već pomenutom registru, ovu situaciju možemo pozicionirati kao blisku odigravanju hipotrofirane tjelesnosti, kao plutanje u nejasnim vodama prava i odgovornosti, vlasništva i obaveza. Istim vodama napajaju se zakonodavne i upravne strukture vlasti Bosne i Hercegovine (ovdje govorimo o svim nivoima u čitavoj državi) – upadljiva nastanjenost raznih nivoa administracije brojnim, bezličnim ‘tijelima’ (‘zakonodavno tijelo,’ ‘upravno tijelo,’ ‘konzultativno tijelo’) simptom je iste pomutnje, otjelotvorene kako bi reproducirala i štitila poredak koji društveno tijelo pretvara u etničke kartele, a normativizacijom naturalističkog koncepta tijela kao materije koju valja krotiti, ovladati njome i usmjeravati ju, pretvara biološka tijela nevidljivih poreznih obveznika u resurs pogodan beskrajnom crpljenju u produkciji vrijednosti koju realiziraju karteli. Što je, dakle, tijelo kao upravno ili zakonodavno?

Radi li se o recidivizmu koji potječe od Hobbesova koncepta Levijatana? Ili o dubinskoj normalizaciji simboličkog koncepta tijela po uzoru na Kantorowiczeva dva kraljeva tijela, ‘prirodno’ i ‘političko’? Ili se pak radi, po Foucaultovom konceptu biopolitike, o normalizirajućoj bio-moći sakrivenoj iza ‘stare figure’ zakona (Malabou 2014), tj. kralja? Naziremo, naravno, tragove sva tri modela, isprepletene unutar prikrivenih dihotomija, unutar hijerarhijskog pristupa razdvajanju biološkog i simboličkog. (Giorgio Agamben tvrdi kako ‘život nije svodiv na puko biološko’).

Ako je, po Foucaultu, biopolitika ‘saveznica’ suvereniteta, te ne postoji otpor bio-moći koji bi bio ukorijenjen u biološkom, kako tumačiti registar protesta, činjenicu da je upravo hipotrofirano tijelo, svedeno na ‘puko biološko,’ na noge, meso, ranjive glave, šake i nokte, umnožavanjem postalo multiplo tijelo? Da je postalo društveno tijelo kao instrument političke borbe – biološka tijela kao tijelo-barikada, kao otpor bio-moći? Multiplo tijelo u pokretu postaje tijelo-protest i proizvodi ‘vlastitu simbolizaciju’ (Malabou 2014). Upravo je tijelo-protest locus dekonstrukcije biopolitičkog diskursa: ‘materijalan život nije ovisan o ... transcendentalnoj simboličkoj ekonomiji... već biološki život stvara ili proizvodi vlastitu simbolizaciju (Malabou 2014). Ta je proizvodnja istim mahom i polaganje prava na svojinu, na ‘kritičku distancu’ (Deleuze i Guattari 1987) kao osnov života. Normativizacijom naturalističkog koncepta, kao ‘ideje biološkog i kulturološkog kao odvojenih entiteta koji imaju nekakvu interakciju’ (Blackman 2011) (ne, ne govorimo o ustavnom ustrojstvu države, iako je važno uočiti sličnost), upisana je osnovna podjela agencije: na ‘tijela’ čija je simbolizacija priznata i proširena, te na tijela čiju se proizvodnju simbolizacije uporno negira.

Razbijanjem normativizma dihotomije biološko-simboličko počinjemo uviđati u kojoj je mjeri upravo tijelo poprište proigravanja i habitualizacije odnosa moći – i to stoga što je upravo tijelo izvor koncepta svojine, koncepta koji je relativno složenom putanjom prekodiran u koncept vlasništva (privatnog, državnog, javnog, itd).⁴ Guattarijev i De-

⁴ Riječi ‘svojina,’ ‘svojstvo,’ ‘svoj/a/e’ odnose se na nešto što na neki način određuje neku jedinku (ili čak i grupu) uglavnom kvalitativno – dakle u smislu svojstva. Riječ ‘vlasništvo,’ pak, korijen vuče iz riječi ‘vlast’: vlasnički su odnosi odnosi kontrole i moći.

leuzeov koncept refrena ili *ritornella* (najizravnije u obliku egzistencijalnog refrena) opisuje stvaranje 'kritičke distance' – osobnog prostora potrebnog za preživljavanje jedinke – te učvršćuje uvid u isprepletenost biološkog i simboličkog; opisuje jedan od načina na koji biološko proizvodi ne samo vlastitu simbolizaciju, već serijom estetskih radnji i gesta proizvodi složene ekonomsko-političke odnose. Činjenica da se refren podiže iz 'nesigurnog i lomljivog centra' (Deleuze i Guattari 1987) ukazuje na libidinalnu anksioznost; taj lomljiv centar ima funkciju atraktora; kao 'kreativno populjčenje' on je procesualno otvaranje. Izranjanjem 'izražajnog kvaliteta,' to sjeme teritorijalnog markera može biti, u najjednostavnijem registru, boja, zvuk ili miris. Guattari i Deleuze daju primjer djeteta koje se u mraku tješi melodijom, ili ptice koja označava svoju kritičku distancu okretanjem lista. Zvuk pjevušenja 'počeci [su] reda u kaosu' (ibid.), počeci prakse stvaranja doma, vlastite 'kritičke distance'. 'Počeci' se usložnjavaju u set komponenti i procedura u reorijentaciji sila oko centra doma. Taj dom nema 'prethodno postojanje,' već njegovu granicu uspostavlja pjesma; izražaj razvija ritam distance. Taj 'ograničen' prostor mora biti organiziran kako bi 'zaštito germinalne sile zadatka ili čina koji predstoji'. Naravno, pravljenje doma, projiciranje na i nastanjanje teritorije također uključuje preokretanje neke vrste znakovlja, prekidanje nekih odnosa, redistribuciju libidinalne energije. Ustanovljena distanca je teritorija – već su prvi zvučni valovi uspostavili granicu vanjskog kruga ili 'granične teritorije'. Sve što se našlo unutar dohvata valova apsorbiralo je, te proizvelo dodatne vibracije: estetske, ekonomske, libidinalne i društveno-političke. *Nomos* amplificira njihove ritmičke kvalitete i unosi red: odmata se čitava 'praksa života'.

Deleuze i Guattari pripisuju porijeklo svojine upravo činu estetskog izražaja – taj izražaj može biti dio samog tijela,⁵ unutar kojeg je *nomos* dio 'običajnog nepisanog prava' 'nerazdvojiv od distribucije prostora, distribucije u prostoru' (ibid.). Red koji *nomos* uvođi dio je imanentnog materijalnog samo-uređivanja u ritmu samo-pokretanja refrena. *Nomos* je također *ethos*, a 'ethos je Nastamba' (ibid.); nastamba je također dom, a dom je *oikos*. Misliti (izreći) riječ ekonomija znači poseći za pojmovima *oikos* i *nomos*. Bilo koje pojavljivanje izražaja, dakle, nužno je društven čin; jednako je tako bilo koji čin teritorijalizacije proizvodnja kritičke distance, te time nužno ekonomsko-politički čin. Pitanje svojine, pitanje je dakle ljudske⁶ agencije u odnosima sa svijetom: tjelesno jest društveno, a agencija hoda čvrsto biološkim korakom, ili, radije, moramo govoriti o 'podruštvljenoj biologiji' (Blackman 2011), o 'prirokulturama' (Haraway 2004) ili 'odigranim materijalnostima' (Law 2004). 'Somatsko se i tjelesno izvodi jednako toliko koliko već postoje... i postoje i pravi ih se' (Blackman 2011).

Ključ otpora, dakle, kao ključ promišljanju odnosa moći nalazimo u saznanju da mi tijelo svakodnevno 'činimo' (Mol i Law 2004); mi ga odigravamo, pravimo, prepravljamo, dograđujemo, narušavamo i rušimo. Tijelo je, samo po sebi, oblik odnosa. U procesu usložnjavanja i taloženja struktura moći, svojina je postala vlasništvo – izražaj posjeda i upotrebe postao je odnos vlasti, odnos moći. Parafrazirajući Foucaultovu kritiku Levi-

⁵ Tu je osobito zanimljiv koncept Whiteness as Private Property, pravno ustanovljen, primjenjivan, te čak i sudski testiran u SAD-u sredinom 19. stoljeća.

⁶ Svojina nije isključivo ljudska, već se svojinske i posjedovne odnose u raznim oblicima, uključujući zakonske, pripisuje i drugim životinjama i živima bićima.

jatana: masa nevidljivih poreznih obveznica i obveznika hrani 'prirodno' 'kraljevo tijelo,' proizvodeći time simboličko tijelo političke vlasti na koje su (uvjetno rečeno) prenijele/i svoj suverenitet. U perverzno cikličnom procesu, neprikosnovenost potrebe za kritičkom distancom pretvorena je u brutalno monopolistički koncept privatnog vlasništva. Biološko je tijelo, izvor koncepta svojine, izgubilo distancu, pa potom pravo posjeda, da bi u konačnici postalo komodificirano. Zadatak simboličkog tijela je maskirati odnose bio-moći.

U bosanskohercegovačkom (a i širem) registru, ta ja maska normativizirana za naduta etnička krda. Uzgajaju ih karteli pojedinaca kako bi održavali hipertrofiju vlastitih kritičkih distanci. Denormativizacija društvenog tijela kao etničkog zahtijeva stalno upisivanje u društvenost – upisivanje dubokog tjelesno uzajamnog razumijevanja i povjerenja, zasnovanog na načelima reciprokalne svojine, nalik Tardeovom konceptu 'uzajamnog posjedovanja'. Proglasivši primat glagola *imati* nad glagolom *biti* (Tarde 2012), Tarde je reprezentacionu ontologiju⁷ zamijenio načelom komplementarnosti; negaciju zamijenio afirmacijom, dokinuo, rječju, potrebu za odnosom moći. Umjesto ontičke privatizacije, dakle, Tarde nam poklanja ontičku reciprokalnost i solidarnost – sustav odnosa posjedovanja koji počivaju na načelima intra-društvenosti (umjesto unilateralnog vlasništva koje je van-društveno, kao napr. odnos gospodara i roba). U kombinaciji sa Spinozinim načelom koje (parafrazirano) nalaže da upravo radeći u svom istinskom interesu činimo dobrobit drugima, približavamo se osnovama rašivanja kartelske normativizacije.

Kako bismo razvrgli takvu vrstu kontrole, potrebno je, međutim, razumijeti na koji način ona zlorabi tjelesnost, kako svojata biološko tijelo odvajanjem od i negiranjem simbolizacije. Deleuze je 1990. pisao o konceptu 'modulacije,' kao modalitetima moći ključnim za 'društva kontrole': 'U njima moć više ne djeluje isključivo putem institucionalnih praksi i tehnika upisanih u omeđene prostore, kao što su zatvor, škola, tvornica' (Blackman 2011), već se ti modaliteti stalno mijenjaju kroz prakse koje se 'ne može jednostavno opisati kao racionalne, kognitivne ili ideološke' (Clough 2007). Naprotiv, modulacija djeluje na registar tjelesnog, dakle na afekt, emocionalnost, zaraznost i intenzitet. 'Modulacija organizira, orkestrira, mobilizira i amplificira tu afektivnu domenu ili registar' (Blackman 2011) modulacijom nastaju tijela-krda, prestravljena, nesposobna zapjevušiti oko tog lomljivog centra libidinalne anksioznosti. Modulacija neprekidno proizvodi anksioznost – strah i treperenje – te vješto orijentira tjelesnost ka naizgled najboljem rješenju, nudeći, recimo, 'zaštitu' etničkog ili nekog drugog krda. Ključni je koncept kretanje – praksi, tijela i materije – vrtuljak koji obezglavljuje – kretanje koje 'ukazuje na tržištem motiviranu cirkulaciju afekta i pažnje ... Meta kontrole nije produkcija subjekata čije ponašanje izražava internalizirane društvene norme; već radije neprekidna modulacija raspoloženja, kapaciteta, afekata i potencijalnosti, sakupljenih u genetske kodove, identifikacijske brojeve ... u tijela podataka i informacija (uključujući tijelo kao informaciju i podatke) (Clough 2007).

⁷ 'Uvidjevši da je gravitacija nebeskog tijela zbroj gravitacija njegovih konstitutivnih masa, Newton je eksploatirao individualnost nebeskih tijela, koje se to tada smatralo superiornim jedinkama čiji unutrašnji odnosi nisu imali sličnosti s njihovim odnosima s drugim tijelima' (Tarde 2012).

Zato i ostaje pitanje – koji su to oblici konsolidovanja partizanske metode kako bismo se uveli interval u ovakvu modulaciju? Povratkom na traumatsko znanje tijela, nakon protesta i plenuma u Bosni i Hercegovini 2014. godine, koje nam pokazuje da su povjerenje i saučesništvo dvije osovine oko kojih se gradilo i razgrađivalo zajedništvo i jačala i slabila politička borba. Dominacija nepovjerenja kroz razne forme strukturalnog nasilja privatizacije – od trača koji razjedinjuje do straha i kontrole koji osiguravaju da se održi status quo – uvlači nas u zavjeru ćutanja kako ne bismo otvoreno i zajedno govorili o stvarima koje nas muče. U ovom kontekstu u kojem vlada nepovjerenje i ne možemo udružiti resurse za zajednički rad. Stoga, jedan od zadataka, usred tjelesnih drama satrvenih u nama, glasi:

Pokazati i odgovoriti djelomično na tvrdnju i upit: “Logistika je politika, logistika je društveno tijelo. Za šta i kakva logistika?”

U logističkom ključu, u znaku srditosti: o društvenom tijelu i političkom protestu i radu

Uzmimo za primjer jednog ovakvog materijalističkog zadatka proteste i plenuma u Bosni i Hercegovini 2014. godine, i sada već dvogodišnje post-plenumske procese. Očigledno je da je problem tijela, otjelovljenja i tjelesnosti neodvojiv od promišljanja emancipacije u materijalističkom ključu i od materijalnih emancipativnih praksi, a preispitivan je u cjelokupnoj modernoj misli o društvenosti i političnosti onoga što se konstituira kao “ljudsko”, te tako i pogledu mogućnosti društvene promjene koja se otjelovljuje kroz društveno/biološko tijelo. Pretpostavimo da je već pokazano kako je neoliberalna politika nejednakosti (recimo, u etnonacionalnom ili kolonijalnom ruhu, a zapravo klasna onda i samo onda kada je ideološki ogoljena) svjenčana sa politikama identiteta i privatiziranjem prostora nade i to kroz:

- a. materijaliziranje surove pljačke društvenog dobra koje, između ostalog, otjelovljuje i samo društveno tijelo ili narod, i to u svakom vidu (u ovom slučaju oko 25 godina nemilosrdne uprave životom i smrću kroz pljačku svakog vida dobra u Bosni i Hercegovini)
- b. afektivni mehanizam straha, terora i strepnje, koji se materijalizira u samom tkivu društvenosti, političnosti i ljudskosti.

Stoga se može zaključiti da se trenutni ‘teror kao i obično’ otjelovljuje i dalje upravo kroz rezove i kidanja društvenog tijela, njegovo mrvljenje, svodeći prostor mogućnosti ljudskog tijela na ‘privatno’. I više od toga. ‘Privatizacija’ svodi tijelo koje ima mogućnost da bude politički subjekt na čistu fizikalnost, na čisti opstanak, na poziciju žrtve kao robe, ili kao roba.

Problem tijela je sklopka u kojoj se produktivno sreće današnja tjelesna politika nade, solidarnosti i jednakosti otjelovljena u društvenom aktivizmu koje proizvodi društveni prostor kroz društveno tijelo i dobro. Primjera za ovo širom svijeta ima dovoljno, ali držimo se našeg. Ono što se suprotstavilo teroru nejednakosti i privatiziranju straha/nade u Bosni i Hercegovini jesu bili plenumi i protesti 2014. godine, a ako je išta njihova

lekcija onda je to da još uvijek nisu proizveli svoje traumatsko znanje, ono koje može mobilizirati društveno tijelo ka društvenom dobru. Naime, pitanje traumatskog znanja je kolektivne prirode, i ne trpi privatizaciju iskustva koja nas dere kroz simptome otuđenja i zamora 'ljudskog' materijala. Kada se traumatsko znanje svih koji su na neki način proizvodili plenuma i proteste i govor o njima i dalje privatizira, onda teret mrvi sve pojedinačne radilice u lancu proizvodnje prostora nade, solidarnosti i jednakosti. Ono što se nije desilo u Bosni i Hercegovini jeste javni govor o traumatskom znanju koje su protesti i plenumi proizveli, a koje ima nesagledive posljedice za društveni aktivizam na širem planu.

Vrijedi isповijediti još jednom neke natuknice iz našeg iskustva, sav taj talog akademskog, aktivističkog i umjetničkog rada u Bosni i Hercegovini i regionu tokom više od dvije decenije. Očigledno nam je kako su traumatske zajedničke tjelesne povrede i usudi normalizirani i institucionalizirani u ratu i poraću zvanom tranzicija i otimačina. Etnonacionalna i neoliberalna uprava afektom i abjektom u Bosni i Hercegovini dala nam je ovo – upravljanje ljudskim otpadom kroz normalizirani teror (Husanović 2015; 2014a), ili 'teror kao i obično' (Taussig 1992). Posljednje dvije godine svjedoče o kakvoj se terminalnoj fazi kontaminacije tijela ovim terorom radi. Ovo prati sve intenzivnije osiromašenje kapaciteta kada su u pitanju političke strategije direktne demokratije i društvenog revolta (Husanović 2014b). Ono što nam je svima prijeko važno, i ne samo u Bosni i Hercegovini, nego svuda gdje se dešavaju performativne javne skupštine ili skupovi (Butler 2015), jeste neophodnost proizvodnje i reprodukcije stvarnih infrastrukturnih uvjeta za politiku – za politički govor, subjektivizaciju i akciju.

U ovom smislu najvažnija i vrlo materijalna lekcija svih urgentnih stanja koje utiču na našu politiku, rad i misao danas, jeste pitanje angažiranog političkog rada na frontu, i proizvodnji fronta, gdje se dešava borba za društveno tijelo i javno dobro. Odnosno, politički i logistički rad na infrastrukturi, koji zahtijeva potpuni iskok iz dosadašnjih praksi kada je u pitanju udruživanje sredstava za proizvodnju borbe za društveno dobro. Ovo je pitanje proizvodnje znanja u zajednici, u fabrici, na trgu i ulici, odnosno znanja koje je "borilačka vještina" (Bourdieu 1990) izoštrana kroz antagonizacije i neke zajedničke borbe oko društvenog dobra trenutno. Ono što se ne smije privatizirati – to je borba za društveno dobro. Vještine tu moraju biti kolektivnog karaktera, a tiču se međusobnog povjerenja onih koji se bore protiv politike terora koja kroz svoje 'neujednačene ritmove između utrnulosti i šoka' tvori 'prividnu normalnost abnormalnog koje je stvorilo vanredno stanje' (Taussig 1992: 12).

Stoga se potrebni iskok tiče i stepena i oblika riskantnog političkog i stvaralačkog rada u uvjetima normaliziranog terora, upravo oko pitanja nade, solidarnosti i jednakosti. Ovo znači istrajnu baznu proizvodnju društvenog tijela koje nastaje kroz političku subjektivizaciju i klasno osvještjenje u svakodnevnom radu fabrici, učionici, na trgu i ulici. Međutim, da bi se te postiglo, ovaj zaokret ka pitanju logistike i nade u zajednički rad koji materijalizira solidarnosti, potrebno je u samom srcu ovog tkanja političkog zanja, postići kritičku distancu i izvjesnu rezistentnost spram svega onoga što konstantno stanje vanrednosti donosi – utrnulost, beznadnost, cinizam, oportunističnost, resentiman, zavist, nostalgiju, melanholiu, očaj, i tako redom. Strahom se hrani svako radno mjesto u ovoj zemlji nezaposlenosti, kontaminira sam ljudski rad.

Plenumi i protesti u Bosni i Hercegovini nisu nastali odjednom kao što nisu ni nestali u svim svojim političkim otjelovljenjima i političkom govoru (Arsenijević 2014). Naime, obećavajuće prakse i pokreti u polju društvenog aktivizma, proizvodnje znanja, kritičkih pedagogija i umjetnosti u Bosni i Hercegovini kad-tad će se morati suočiti sa pitanjem raditi skupa na infrastrukturi, na proizvodnji mogućnosti za društveno tijelo/društveni prostor. U tome nema nikakve izuzetnosti u Bosni i Hercegovini, ovo je internacionalno i kladno pitanje kao i uvijek - stvoriti, izumiti, gajiti nove načine borbe protiv nejednakosti, osigurati i preuzeti oruđa, ili sredstva potrebna za ozbiljnije političke poduhvate u tzv. bazi. Ovdje se nalazi test solidarnosti i nepotkupljivosti, a protiv nepovjerenja koje nas privatizira u male zatvore, gdje sav plijen ide protivniku. Svako ko se smatra dijelom autentične političke borbe za društvenu pravdu i jednakost sa klasnih osnova, morao bi se podsjetiti šta u nikada ne pada kao plijen protivniku, i kako duboko mora sezati nada historijskog materijaliste. Odnosno, odmjeriti vlastiti životni ulog sa Benjaminovom 4. tezom (Arsenijević i Husanović, *predstoji*):

IV

“Težite prvo za hranom i odećom, a onda će vam carstvo božje samo pripasti.”
— Hegel, 1807.5

Klasna borba, koju historičar školovan na Marks uvek ima u vidu, borba je za sirove i materijalne stvari, bez kojih nema onih tananih i spiritualnih. Ipak, ove druge u klasnoj borbi nisu prisutne kao predstava o plenu koji pripada pobjedniku. One u toj borbi žive kao samopouzdanje, kao hrabrost, kao humor, kao lukavstvo, kao nepokolebljivost, čije dejstvo seže daleko u prošlost. One će uvek iznova dovoditi u pitanje svaku pobjedu vladaraca. Kao što cveće okreće krunice suncu, tako i prošlost, zahvaljujući nekom skrivenom heliotropizmu, teži da se okrene onom suncu koje se rađa na nebu istorije. Tu najneupadljiviju od svih promena historijski materijalista mora da razume.

(Walter Benjamin, *O shvatanju istorije*, 1940.)

Tvrđnje identifikacije sa nečijim usudom ne smiju se poistovijetiti sa onim što jeste solidarnost (Butler 2015). Uzimam za primjer polje proizvodnje znanja sa svim brojnim društvenim akterima i transformativnim praksama u javnom prostoru koje su iznjedrile ili njedre infrastrukturu protesta, otpora i okupljanja u raznim kontekstima u Bosni i Hercegovini. S druge strane, pitanje proizvodnje vremena za politički rad skupa na društvenom dobru usred kapitalističke eksploatacije jeste pitanje solidarnosti.

Politički produktivna solidarnost jeste ona koja proizvodi političko vrijeme, vrijeme za politički rad, i to takvo vrijeme i rad koje ne dehumanizira, ne obezluđuje tijela. Rijetki su dubinski osvrti na političku ekonomiju nejednakosti u polju proizvodnje kritičkog znanja u regionu, na klasne i kolonijalne matrice koje vladaju istima, a kamoli otvoreno protivljenje istima. Upravo zato, jedini neustrašivi govor u polju proizvodnje znanja kroz kritiku vlastite političke ekonomije i njenog učinka oko tvorbe društvenog tijela kao društvenog dobra, dovešće do neke vrste iskoraka. Mogao bi dovesti do pre-

vazilaženja rasapa po raznim linijama identifikacije, ali i do otvorene kritike one vrste intelektualnog rada ili javnog govora koji pretendira da bude kritičan a ne uključuje se u neke prijeko potrebne poduhvate u političkom radu na infrastrukturi potrebnoj za borbu za društvenu pravdu, vještine i sredstva za politički protest i društvenu promjenu u sve težim okolnostima.

Jedan od razloga za ovo jeste što se pokleklo spram afektivnih mehanizama kojima bivamo upravljani na nivou svakodnevnog života, i to u direktnoj proporciji sa učinkom reorganizacije državnog poretka i represivnog aparata u posljednje dvije godine spram dalje ubrzane privatizacije javnog dobra, i korištenja svih oblika nasilja da bi se indukovao strah u cjelokupnom društvenom tkivu, sveo na pitanje pukog opstanka i onemogućavanje društvenog protesta. Iza raznih beznadnosti i samodopadnosti, otuđenosti i solipsizama strasti, kada je u pitanju materijalna politička organizacija, stoji odbijanje da se tjelesno uloži u proizvodnju javnog prostora sa njegovom infrastrukturom kako bi se dala forma javnom otporu, protestu i transformativnom radu na odbrani društvenog dobra.

Kao proizvođači/ce znanja u zajednici, gdje se može uopšte stići ako se ne razračunamo sa onim što individualno/kolektivno otjelovljuje simptome otuđenja na afektivnom planu, kroz reprodukciju tjelesnih stanja poraza, depresije, nepovjerenja, bojažljivosti, cinizma, beznada itd? Prilikom navigiranja pukotine između straha i nade na nivou tjelesne ranjivosti i društvenog dobra, potrebno je stvoriti novu vrstu afektivnog tkiva, koja vodi društveno tijelo na horizont nade.

Stoga, skupa sa Benjaminom, i pod ruku –samopouzdanje, hrabrost, humor, pronicljivost i istrajnost. Za društveno tkivo – društvena infrastruktura. Logistika je politika društvenog tijela; logistički rad na javnom prostoru i dobru zalag je naših tijela koja otjelovljuju horizont nade protiv terora.

Bibliografija:

- Agamben, G. (2007): *Profanations*, Brooklyn, New York: Zone Books.
- Arsenijević, D., Husanović, J. (predstoji): *Time Political: Interventions of the Social Body*.
- Arsenijević, D. (ur.) (2014): *Unbribable Bosnia and Herzegovina: The Fight for the Commons*, Baden-Baden: Nomos.
- Arsenijević, D. (2012): "Ljubav nakon genocida", *Sarajevske sveske* br. 39-40, str. 75-88.
- Bašić, A. (2014): "Komemoracija" u *Motel neznanih junaka*, Sarajevo: Dobra knjiga, str. 23-4.
- Benjamin, W. (1940): *O shvatanju istorije*, Anarhija / Blok 45, dostupno na <http://anarhija-blok45.net/1zen.com/tekstovi/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije.pdf>.
- Blackman, L. (2008): *The Body: the Key Concepts*, London: Berg.
- Bourdieu, P. (1990): *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*, Stanford: Stanford University Press.
- Butler, J. (2015): *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clough, P. (2007): 'Introduction' in P. Clough (urednica) sa J. Halley, *The Affective Turn: Theorizing the Social*, London i Durham, NC: Duke University Press.
- De Certeau, M. (1984): *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London i Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Foucault, M. (2003): *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*, 1st ed., prijevod David Macey, New York: Penguin.
- Foucault, M. (1980): 'Truth and Power,' u *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, prijevod Colin Gordon i ostali, New York: Penguin.

- Haraway, D. (2004): *The Haraway Reader*, London i New York: Routledge.
- Harvey, D. (2015): "Consolidating power", *Roar magazine*, dostupno na <https://roarmag.org/magazine/david-harvey-consolidating-power/>
- Husanović, J. (2015): "Governance of life and femininity in Bosnia and Herzegovina. Reflections on affective politics and cultural production", u *Genre and the (Post-)Communist Woman. Analyzing transformations of the Central and Eastern European female ideal*, ur. Florentina C. Andreescu i Michael J. Shapiro, New York: Routledge, 115-132.
- Husanović, J. (2014a): "Resisting the Culture of Trauma as the Politics of Terror in Bosnia and Herzegovina: Emancipatory Lessons for/in Cultural and Knowledge Production", u *Narratives of Justice In and Out of the Courtroom*, ur. D. Zarkov and M. Glasius, Springer International Publishing, str. 147-162.
- Husanović, J. (2014b): "Traumatic Knowledge in Action: Scrapbooking Plenum Events, Fermenting Revolt", u *Unbriable Bosnia and Herzegovina*, ur. Damir Arsenijević. Baden-Baden, Nomos, str. 145-153.
- Law, J. (2004): *After Method: Mess in Social Science Research*, London i New York: Routledge.
- Malabou, C. (2014): 'The King's Two (Biopolitical) Bodies', u *Representations*, Vol. 127, No. 1, Oakland, CA: University of California Press.
- Mol, A., Law, J. (2004): 'Embodied Action, Enacted Bodies: The Example of Hypoglycaemia', u *Body & Society*, 10 (2-3) London: Goldsmiths.
- Moranjak-Bamburać, N. (2004): "Ima li rata u ratnom pismu", *Sarajevske sveske* br. 5, str. 79-92.
- Tarde, G. (2012): *Monadology and Sociology*, Melbourne: re.press.
- Taussig, M. (1992): "Terror As Usual: Walter Benjamin's Theory of History As State of Siege" u *The Nervous System*, London: Routledge, 11-35.
- Vasić Janeković, V. (2014/15): *Bulletproof-The Role of Distance in Contemporary Work of Art Aesthetics and Art Theory*, London: Kingston University (neobjavljen rukopis).



Foto: Jane Stravs

Marina Gržinić

Sva tela

prevod sa engleskog: *Slavica Miletić*

U ovom tekstu bavim se odnosom između tela, istorije i kapitala, i zato bih želela da ocrtam teme kao što su strukturni rasizam, geopolitika i rasijalizacija, na jednoj strani, i odnos između nenormativnih tela i neoliberalnog zakona na drugoj. Moje glavno pitanje je koju vrstu promena danas možemo otkriti u tim paradigmama. Uz to bih, ako je moguće, volela i da promislim neke stare i nove veze između performativnog tela, tela građanina i tela izbeglice u odnosu na politiku i neoliberalne kapitalističke institucije. To ću učiniti posredstvom četiri sloja koja su istorijski, politički i zakonski povezana.

1) EU/Evropa/bivša

“Bivša Istočna Evropa” nije atributsko određenje već “čuvar mesta» u vremenu koje je do te mere ubrzano da se politika sećanja izdaje za sećanje na ono što je nekad bilo političko. Ono što je nekad bilo političko preobraženo je ponavljanjem performativa u čisto ideološko znanje, ali uz ograničavajuću opomenu koja kaže da zbog toga ne treba da budemo njim opsednuti jer je sve to ionako samo običan performativni proces. Performativnim ponavljanjem nastavljaju se procesi poništavanja, pražnjenja, ekstrahovanja, izbegavanja. *Bivša Zapadna Evropa* pretvara u imaginarno ono što je već bilo identifikovano kao materijalno u bivšoj Istočnoj Evropi; ona preobražava materijalnost prošlog znanja, istoriju i strategiju i premešta ih u imaginarne ravni. Drugim rečima, ono što je bilo važno na nivou sadržaja (materijalnost neke istorije) sada je prosto učinjeno zastarelim, smešnim. Ili, novopreporođeni *bivši Zapad*, stara kolonijalna sila, želi da nas ubedi da je sposoban za proces dekolonizacije, ali, kao što je rekao Achille Mbembe, tako da ne dekolonizuje samog sebe. Poput finansijalizacije, ta nova dekolonizacija je “fiktivna dekolonizacija”. Kao što Mbembe objašnjava, “fiktivna” dekolonizacija je ona bez demokratizacije ili, kao što vidimo u Evropskoj uniji, “fiktivna” dekolonizacija je ona koja se ne suočava sa sopstvenim strukturnim rasizmom. Strukture eksploatacije, nejednakosti i rasizma u EU tako ostaju netaknute ili su, tačnije, čak i ojačane; a posledice su katastrofalne.

U slučaju Istočne Evrope, “bivši” znači da su procesi evakuacije, apstrakcije, eksproprijacije koje je nametnuo Zapad zapravo “dovršeni”; kao što je izjavila Nemačka 2009. godine, dok je proslavljala dvadesetu godišnjicu pada Berlinskog zida krilaticom: “Dođite, dođite u zemlju bez granica” (a ja bih rekla i bez pamćenja).

Ali kad je reč o “bivšoj” (bar bi trebalo tako pisati) Zapadnoj Evropi, to povlači čisto performativan, prazan, spekulativan gest. Dok je Istok sve više isključen iz materijalnosti istorije, znanja, pamćenja itd, Zapad to samo izvodi kao predstavu. On se poigrava samim spekulativnim formatom; želi da nas ubedi da su koreni njegove moći i kapitala fiktionalni! Danas, u vreme kad govorimo o finansijalizaciji, to nije neobičan potez; pridev “bivši” ispred “Zapad” predstavlja spekulativnu matricu koja Zapadu daje mogućnost da ne bude svestan sopstvene, istorijske i današnje, hegemonijske moći – pa stoga ni odgovoran za nju. Taj spekulativni karakter bivše Zapadne Evrope nalik je, kao jaje jajetu, spekulativnom karakteru današnjeg finansijskog kapitalizma i njegove krize. U budućnosti izvesno možemo očekivati projekte, simpozijume i izjave kojima će imperijalne kolonijalne sile Britanija, Francuska, Holandija itd. pokušavati da dokažu da su i one bile kolonizovane u prošlosti i da je to što im se danas događa posledica delovanja nekih čudnih sila koje nemaju nikakve veze sa unutrašnjom logikom samog kapitalizma koji ima samo dva pokretača: ostvarivanje profita po svaku cenu i privatizaciju.

Šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, za razliku od danas, imali smo samo ponavljanje centra i periferije. Zato nismo govorili o globalnom svetu nego o Hladnom svetu – pardon, Hladnom ratu koji deli svet nadvoje. Ali, danas je reč o dva ponavljanja koja se ponavljaju u svakom trenutku i na svakom mestu i usložnjavaju, prepliću svet. To preplitanje nije pluralni prostor društvenog, političkog i ekonomskog, kao što se često

tvrdi. Naprotiv, to je stanje koje ne dopušta nikakvu podelu. Prepletenost znači posedovanje, a ne ujedinjavanje. Na kraju, to je situacija suvlasništva nad moći i kapitalom. Zato kad neko, recimo iz Ukrajine ili Moldavije (ne mogu da kažem iz Slovenije pošto smo mi model ropskog služenja globalnom kapitalizmu) govori o centru i periferiji, obrazovani zapadnjaci se smeju onom što nazivaju “stara podela”, pošto oni danas svuda vide (kako bi rekli Francuzi) “multiplicité, multi-realité...” Upravo to je bio Sarkozijev narativ u nečasnom dakarskom govoru tokom posete Senegalu 2007. godine: “O, vi Afrikanci govorite o kolonijalizmu, ali to nije bilo tako strašno, a danas imate sve ove mogućnosti...” Kao što je rekao Mbembe, nezamislivo je da taj klovn, proizvod strašnog zapadnoevropskog, francuskog kolonijalizma, može danas da dođe u Afriku i kaže da Afrikanci moraju prestati da žive u prošlosti i okrenuti se “blagodetima” kolonijalizma.

Ali, s vremena na vreme, usred te mnogostrukosti i multirealnosti, dođe policija, kao u Grčkoj tokom studentskog protesta, i bez imalo “otvorenosti” prema mnogostrukosti studentske multirealnosti, uhapsi stotine studenata u univerzitetskom kampusu, ili kao u Francuskoj, kada su stotine romskih porodica poslate na periferiju Evropske unije, u Rumuniju, i gle – onda možemo da vidimo kako fundamentalno ponavljanje radi savsim nemilosrdno i, štaviše, kako ga podržavaju stotine zakona EU koja iz Brisela demokratski “deli savete” državama članicama EU. U slučaju Francuske, EU je “protestovala”, ali suština je to da je Francuska mogla da deportuje stotine romskih porodica na tobož “nepostojeću” periferiju EU upravo zbog mnogostrukosti hegemonijskih pravaca EU, koji podržavaju i osnažuju njen institucionalni rasizam.

2) Ponavljanje/reenactment/body art i performans

Da bismo razumeli razliku između logike ponavljanja u umetnosti i kulturi tokom sedamdesetih godina prošlog veka i njegove logike danas, kada se u globalnom kapitalizmu istovremeno ponavljaju dva ponavljanja, osvrnuću se ukratko na savremene performativne umetnosti. Sedamdesete su važne jer ih obično vidimo kao razdelnicu između dve vrste rada, onog iz vremena fordizma i onog iz vremena postfordizma, a to su i dva perioda kapitalizma koja označavaju radikalnu promenu načina na koji se vrši proces eksploatacije, kao i načina na koje se zamišljaju mogućnosti otpora. Postfordistička mobilnost i neizvesnost danas redefinišu procese migracije i prikrivaju unutrašnju logiku globalnog kapitalizma koji ima tendenciju da ponovo uspostavi ropski oblik rada kako bi ostvarivao veći profit (ta tendencija je vidljiva poslednjih meseci, kad EU produžava radni vek takoreći do smrti, “preporučuje” penzije ispod garantovanog životnog minimuma itd).

Naša teza je da je u umetnosti performansa/*body art*-a iz sedamdesetih, koja je predstavljena kao nešto originalno i time kao antiteza savremenim umetničkim radovima ponovnog izvođenja (reenactments), već na delu ponavljanje, i to ono konstitutivno, kojim se ponavljaju kako centar i periferija, tako i samodovoljnost zapadne institucije umetnosti. To je provokativan stav pošto se umetnost performansa iz sedamdesetih uvek shvata kao nešto “neposredovano” i stoga “izvorno”, za razliku od savremenih ponovnih izvođenja.

Želim da analiziram performans «Kretanje. Privatizovano» iz 2009, koji je koncipirala i realizovala Ana Hoffner, austrijska performerka nove generacije. On počinje

ponovnim izvođenjem video performansa “Prenaglašeno hodanje po obodu kvadrata” američkog umetnika Brucea Naumana iz 1967-1968.¹

Dok ponavlja performans, drukčije od Naumana, Ana Hoffner ga objašnjava; njena analiza tokom ponovnog izvođenja Naumanovog rada čini njen rad. Ovde ću navesti neke poente umetnice. Citiram: “Naumanovo kretanje koje, u privatnosti njegovog studija, istražuje odnos između tela i prostora, snimala je kamera, baš kao i moje” – kaže A. Hoffner u svom performansu – “kako bi bilo dostupno publici. Njegov hod je prenatravan – preteran, elegantan, možda čak egzistencijalan. Poput mnogih umetnika iz tog perioda, Nauman prikazuje umetnost kao proces, kao aktivnost, kao rad. Taj rad, međutim, nije samo predstavljanje takozvane stvarnosti. Umetnost je nešto što se događa. Hodanje Brucea Naumana po obodu kvadrata takođe može biti umetnost. Umetnik hoda u svom studiju, kao gospodar u svojoj kući, kao građanin u svojoj zemlji.”²

Nauman je, dakle, kao što u svom tumačenju ističe A. Hoffner, bio potpuno samodovoljan baš kao i umetnički sistem koji ga je podržavao; u Naumanovom performansu iz sedamdesetih nema nikakvog svedočanstva o svetu koji okružuje umetnika. A. Hoffner je rekla da kvadrat mora biti posebno naglašen kao simbol apstrakcije i brisanja u modernosti. Ona objašnjava da kvadrat ne samo što čini deo umetničkog rada već i označava način funkcionisanja kapitalizma; on se održava neprekidnim proglašavanjem samog sebe za centar koji apsorbuje sve periferije. On funkcionise, složila bih se, ponavljajući centar zapadnog kapitalizma kao potpuno samodovoljan. U toj situaciji “Drugi” je čista periferija, pustinja, nepostojeći entitet.

Druga referenca dolazi iz drugog ponovnog izvođenja A. Hoffner, 2010. godine pod naslovom “Suviše sam tužna da bih ti rekla, bosanska devojko”. Umetnica započinje performans plakanjem i, kao što kaže, od tog trenutka nadalje, snima svoj performans. Ona plakanjem ponavlja performans Basa Jana Adera,³ holandskog video umetnika koji je takođe plakao za kameru 1971, snimio svoje suze i rad naslovio “Suviše sam tužan da bih ti rekao”. Original, kao i onaj Brucea Naumana, možete naći na *YouTube*-u.

Hoffner objašnjava: “Bas Jan Ader je tako tužan da čak ne može ni da kaže zašto, nema reči koje mogu opisati njegovu tugu i zato ne treba dalje objašnjavati. Umesto toga, same emocije nose valjanost. Njihova forma postaje sadržaj umetničkog dela. ‘Suviše sam tužan da bih ti rekao’ – naslov nagoveštava da je razlog za umetnikove suze sekundaran, Bas Jan Ader ističe snagu emocija, opravdanost emocija, nezavisno od konteksta njihovog pojavljivanja.”⁴

Da li je Bas Jan Ader plakao zbog krvave kolonijalne prošlosti Holandije, zbog njene istorije kolonizovanja drugih teritorija, zbog porobljavanja, sakaćenja i ubijanja drugih – to ne možemo znati. Međutim, Subhabrata Bobby Banerjee to jasno i tačno objašnjava u

¹ Performans se može videti na *YouTube*-u. Bruce Nauman (rođen 6. decembra 1941) američki je umetnik. Njegova praksa obuhvata širok opseg medija, između ostalog skulpturu, fotografiju, neon, video, crtež, otisak (printmaking) i performans. Nauman živi u Nju Meksiku, blizu Galista.

² Vidi *Reartikulacija*, br. 9, 2009.

³ Bastiaan Johan Christian “Bas Jader” (19. april 1942 – nestao 1975) bio je holandski konceptualni umetnik, performer, fotograf i filmski umetnik. Poslednjih dvanaest godina života živio je u Lose Anđelesu, u Kaliforniji. Njegov rad je mnogo puta prikazan u obliku fotografija i filmskih zapisa njegovih performansa.

⁴ *Ibid.*

eseju naslovljenom “Živi i pusti druge da umru: Kolonijalni suvereniteti i svetovi smrti nekrokapitalizma”.⁵ On govori o praksama osvajanja tržišta Holandske istočnoindijske kompanije, o eliminisanju konkurencije, obezbeđivanju jeftinih izvora sirovina, građenju strateških saveza itd.

Ali, da bude jasno, nije tajna da niko nije (bio) zainteresovan za razloge pošto je plakanje dovoljno; tuga zapadnog umetnika je dovoljna, nije važno čime je izazvana.

Želim da kažem ovo: za Basa Jana Adera, Drugi, ostatak, ostatak holandske društvene spone sedamdesetih godina, ne iziskuje nikakvo istorijsko objašnjenje. Ili, kao što kaže A. Hoffner, “Bas Jan Ader postavlja samoposmatranje među sadržaje umetničkog dela.” U njegovom radu iz sedamdesetih, Drugi – ostatak, nekadašnji kolonizovani, poput današnjih migranata – samo je beznačajan proizvod, pošto cela struktura, društvena veza, vreme i prostor služe re/produkciji zapadnog subjekta koji je postavljen u njeno središte. Ostatak se ne računa.

Za nas, naprotiv, način na koji će ostatak, “stvar”, “objekt”, Drugi biti artikulisan ima ključni značaj jer ta artikulacija postavlja pitanje mesta umetnosti u politici. Zato naslov performansa A. Hoffner ima dodatak “bosanska devojko”: Suviše sam tužna da ti kažem, bosanska devojko! To nam daje preciznu poentu o mogućnosti radikalne političke reartikulacije vremena i prostora savremenog holandskog društva, a rekla bih i “nove” Evrope, jer ovo ponovno izvođenje obuhvata traumatski ostatak savremene Evrope – genocid u Srebrenici 1995. godine i rat u BiH. To je i direktna referenca na rad Šejle Kamerić⁶ “Bosanska devojka”. Rad Š. Kamerić, poster/fotografija/slika, inspirisan grafitom na zidu vojne barake u Potočarima, dobija ključni značaj svake godine pred približavanje godišnjice masakra u Srebrenici. Najpoznatiji rad bosanske umetnice je crno-bela fotografija žene koja prkosno zuri u kameru. Tekst postavljen preko slike glasi: “NEMA ZUBA...? IMA BRKOVE...? SMRDI KAO GOVNO...? BOSANSKA DEVOJKA!”

Žena na slici je sama umetnica, a tekst je napisao, kao što nas obavestavaju sitna slova u dnu slike, «nepoznati holandski vojnik na zidu vojničke barake u Potočarima, u Srebrenici 1994/1995”. Ovaj rad pokazuje propuste međunarodne zajednice tokom masakra u Srebrenici i govori o statusu žena na Balkanu i o moći umetničkog dela.

Vratimo se Basu Janu Aderu – kakvo rasipanje suza za “gubitak” koji je to samo za njega, pošto nemamo pojma zašto je plakao, mada institucija umetnosti i društvo pretvaraju rasipanje u višak uživanja, u profit za sebe. U slučaju Basa Jana Adera imamo znanje koje je u tolikoj meri “nesvesno sebe” da zapravo može biti propisano kao udžbenik za savremena ponovna izvođenja *body art* performansa.

Zato se sadržaj zapadnih performansa iz sedamdesetih godina prošlog veka vidi kao “originalan” iako se pod plaštom “originalnosti” zapravo ponavlja ideja o zapadnoj auto-

⁵ Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism. Vidi *Reartikulacija*, br. 3, 2008.

⁶ Bosanska umetnica Šejla Kamerić rođena je u Sarajevu 1976. godine. Studirala je na Akademiji likovnih umetnosti u Sarajevu, na Odseku grafičkog dizajna. Od 1994. do 1997. godine saradivala je sa dizajnerskom grupom Trio u Sarajevu. Zatim je radila je kao umetnički direktor reklamne agencije Fabrika do 2000. Te godine učestvovala je na «Manifesta 3» u Ljubljani. Od 2007. ima stipendiju Artist in Residency, DAAD Fellowship, u Berlinu. Godine 2011. dobila je nagradu Princess Margaret Evropske kulturne fondacije. Godine 2012. učestvovala je na 9. Kvandžu bienalu. Živi i radi u Sarajevu i Berlinu.

nomiji umetnosti (nesposobnoj da misli o bilo čemu osim o praznoj institucionalnoj autonomiji kao svojoj ključnoj ideologiji), koja, uz to, reprodukuje “prostu” logiku hladnoratovske podele na Zapad kao centar i na sve drugo kao njegovu nepostojeću periferiju.

Ovo su, dakle, dve ključne poente: suprotno uobičajenom mišljenju da u *body art* performansu zapadnog umetnika iz sedamdesetih godina prošlog veka imamo posla sa originalnim umetničkim delom, tu se već događa singularno ponavljanje, konstitutivno ponavljanje koje je ostavilo sadržaj, da tako kažemo, “netaknutim” jer je ono što se ponavlja ideologija zapadne umetnosti kao “autonomne”; u prvoj deceniji dvehiljaditih, ponovno izvođenje opet ponavlja konstitutivno ponavljanje centra i periferije, ali ono je sada skriveno ispod svoje forme. Ta forma je danas svedena na estetski stil do te mere da se sve više propisuje u priručnicima za savremena ponovna izvođenja nekadašnjih performansa. Ovo što danas imamo nije samo postavljenost naglavce (navodno “originalni” sadržaj performansa ponovo izveden kao prazna stilska forma), već je ponovo izvedena savremena zapadna ideologija (autonomije umetnosti) koja je, da tako kažemo, ponovo učinjena “nesvesnom” i sada prikazana u formi igre ili vica kom je dat samostalan život.

3) 14 novembar 2015/Telo izbeglice zarobljeno i imobilisano

Posle petka 13. novembra 2015. godine, kad je u Parizu ubijeno najmanje 129 ljudi i više stotina ranjeno, Evropa/EU se radikalno promenila: sveprisutni strah, patrola vojske i policije pod punom opremom na ulicama Pariza, Brisela, itd, masovna zadržavanja u pritvoru, uzbune na aerodromima, otkazivanje mnogih javnih događaja iz bezbednosnih razloga (ili pogrešne panične informacije). Francuska, Belgija, Italija, BiH, Hrvatska itd. pojačale su mere bezbednosti na svojim granicama posle pariskih napada.

Svedoci smo da se za samo dva meseca radikalno promenila politika EU prema onom što se naziva izbeglička kriza a što bi, kao što već neko vreme tvrdim, trebalo da se zove “(zapadno)evropska kriza” politike ljudskih prava, koja se postepeno kviri i urušava od pada Berlinskog zida 1989. godine do danas.

Godine 2013. pisala sam (i objavljivala na *e-fluxu*) o nečem što tada nije bilo globalno poznato, a to je Izbeglički protestni kamp u Beču. Svoju analizu sam nasloвила “Izbeglički protestni kamp u Beču i evropski procesi rasijalizacije, povlačenja u privatnost i diskriminacije”. Nazivam rasijalizacijom (sistematskom, strukturnom diskriminacijom) proces diferencijacije na građane (prvog i drugog reda), negrađane (izbeglice i tražioci azila) i migrante; svi oni su žestoko diskriminirani, mada na različite načine, jer tržište rada u globalnom kapitalizmu podvrgava evropske imigrante nasilnim procesima rasne, klasne i rodne selekcije. Evropa/EU je danas obnovljena pomoću genealogije koja proizvodi podljude procesom dehumanizacije.

Javno sam govorila da su “pitanja ljudskih prava počela vidljivo da se urušavaju posle pada Berlinskog zida. Posle 1989. pojavljivanje globalnog kapitalizma izazvalo je pogoršavanje politike prema izbeglicama i tražiocima azila u Evropi. Kaže se da je cilj restrikcije zapošljavanja, koja je danas nametnuta u Evropi, da zaštiti građane EU, posebno Zapadne Evrope, od opadanja životnog standarda. Svesni smo da plate stagniraju deset

godina. Proteste na javnim mestima evropske demokratije često suzbijaju policijske ili vojne snage (ovlašćene, na primer u Francuskoj, zakonima koji su nastali u kolonijalnim vremenima).

Biopolitika Zapada strogo diferencira građane na osnovu klase, roda i rase; diferencijacije, diskriminacije i eksploatacije se umnožavaju na globalnom nivou. To nije samo pitanje 'diverziteta', kao što se stalno govori javnosti. Naprotiv, bivši proletarijat preobrazio se u prekarijat i njegovi pripadnici sve više vide sebe kao 'prezrene na svetu'. Pogled na svet iz ugla kolonizovanih, kao što je formulisao Francz Fanon u svom čuvenom delu napisanom u vreme alžirske anticolonijalne borbe šezdesetih godina prošlog veka, pokazuje da se biopolitika EU stalno reprodukuje nekropolitikama.⁷

Saher Selod, docentkinja na Simmons Collegeu umetnosti i nauka u Bostonu (SAD), koja proučava rasijalizaciju muslimana u Sjedinjenim Državama i tvrdi da je iskustvo muslimana po prirodi rasno, naglašava jednu od svojih najvažnijih teza o prilivu izbeglica u Evropu. Naime, tvrdim da je način na koji "bivši" Zapad i današnja EU upravljaju situacijom izbeglica pre svega proces rasijalizacije.

Saher Selod ističe ubedljivost argumentacije u članku Vilne Bashi Treitler o toj temi, naslovljenom "Društveno delovanje i prevlast belaca u studijama imigracije" (2015).⁸ U tom članku autorka pokazuje da se imigrantsko iskustvo može bolje razumeti u okviru sistema rasionalizacije nego ako se poče od asimilacije. Oslanjajući se na V. B. Treitler, S. Selod otkriva da integracija nije uvek moguća jer su strukture rasijalizovane i nekim grupama odbijaju pristup (bilo kojim) resursima. Pored tog, Selod tvrdi da "rasizam moramo razumevati kontekstualno. Japanska iskustva s rasizmom iz perioda internacije američkih građana japanskog porekla u Drugom svetskom ratu razlikuju se od današnjih. Slično tome, muslimani se danas više nego ikad sreću s predrasudama i diskriminacijom zbog svog verskog identiteta. Na kraju, nisu svi rasizmi isti. Iskustva s rasizmom i njegovim uticajem su različita. Drugim rečima, rasizam je fluidan."⁹

Pogledajmo ono što bih nazvala intenziviranjem rasijalizacije usled priliva izbeglica u Evropu. Pogledajmo ono što bih nazvala intenziviranjem nasilja nad telom izbeglice.

Izbeglice su dugo bile sistematski gurane u stanje siromaštva, lišavanja i izolacije. Nacionalne države u "bivšoj" Zapadnoj Evropi ignorisale su taj proces. Životni uslovi izbeglica u EU postepeno su se pogoršavali.

Marta 2012. u Varcburgu, u Nemačkoj, izbeglice su započele borbu za najelementarnija ljudska prava. Novembra 2012. počeli su protesti u Beču, u Austriji.

Za godinu dana, od dobro organizovanog izbegličkog pokreta u Evropi, s jasnim političkim zahtevima (posao, strukture, prava), sve se manje-više vratilo na "redovno stanje", a onda se u blizini italijanskog ostrva Lampeduza udavilo 350 izbeglica iz Afrike u jednom danu (12. oktobra 2013), što je bio novi slučaj nekropolitike EU, ubilačke (nekro)prevencije (takođe u formi potpunog napuštanja) onih koji pokušavaju da dođu u EU. Sutradan, posle retoričke bujice praznih reči političara EU, sve se vratilo u "redovno stanje".

⁷ Vidi Marina Grznic na <http://www.e-flux.com/journal/a-refugee-protest-camp-in-vienna-and-the-european-union%E2%80%99s-processes-of-racialization-seclusion-and-discrimination/>

⁸ Social Agency and White Supremacy in immigration studies.

⁹ <http://www.racismreview.com/blog/2015/04/07/muslims-racialization-response-to-foner/>

Prema podacima UNCHR-a, samo u junu 2015. godine predato je 28.000 zahteva za azil, a u julu čak 32.000. Broj je rastao i ocrtavao sliku neuspjeha evropskih, američkih i međunarodnih humanitarnih agencija u rešavanju pitanja izbeglica, pre svega Sirijaca koji su, posle pet godina rata u svojoj zemlji (čiji je veliki deo pod Islamskom državom - ISIS), odlučili da preuzmu najveći rizik i zaputili se ka Evropi. Od početka građanskog rata, to jest od 2011. godine, više od tri miliona Sirijaca napustilo je domovinu.

Godine 2015. hiljade izbeglica, tražilaca azila i migranata odlučili su da preko Balkana stignu do Nemačke, Švedske i drugih bogatijih zemalja. To je paralisalo azilni sistem u Grčkoj, Makedoniji i Srbiji, a Mađarska je odlučila da izgradi zid duž granice sa Srbijom. U novembru 2015. Slovenija je počela da gradi svoju barijeru prema Hrvatskoj. Švedska je uvela privremenu kontrolu granica kako bi vlasti mogle da drže korak s prilivom pridošlica. U Sjedinjenim Državama neki republikanski guverneri izjavljivali su da posle pariskih napada neće prihvatiti nijednog sirijskog izbeglicu – kao razlog su naveli nacionalnu bezbednost – iako se savezna vlada obavezala da u 2016. primi 10.000 Sirijaca. Turskoj je čak ponuđena liberalizacija viznog režima sa Evropskom unijom ukoliko “migrantima prepreči put ka Evropi”.

Septembra 2015. nemačka kancelarka Angela Merkel suspendovala je sporazum Dablin II o pravilima azila i odlučila da ne pošalje izbeglice natrag u one zemlje EU u kojima su se prvi put registrovale. Dvanaestog novembra 2015. Nemačka je odlučila da se vrati na Dablin II, to jest da pošalje izbeglice natrag u te zemlje. Nemačka, koja je nekad dočekivala sirijske izbeglice raširenih ruku, rekla je prošle nedelje da će neke migrante vratiti u prvu zemlju EU u koju su ušle. Situacija je šizofrenična, a radi se o ljudima, izbeglicama i/ili migrantima i njihovim životima.

Na svojim inter-nacionalnim granicama EU ponovo postavlja zidove (Mađarska), bodljikavu žicu (Slovenija) ili “samo” žicu (Austrija). Unutar EU nije postojala veća saglasnost o tome kako bi se trebalo baviti “migrantskom i izbegličkom krizom”, a reakcija na pariske napade samo je još jedan nasilan odgovor. Izbeglice uvek iznova zapadaju u situaciju potpune prepuštenosti samima sebi. Oni su žrtve procesa rasne diskriminacije koji je umanjio i depolitizovao pojam ljudskih prava.

4) Sramni referendum u Sloveniji: stalna proizvodnja tela i pozicija građana drugog reda

U Sloveniji je 20. decembra 2015. održan još jedan sraman referendum na kome se odlučivalo o legalizovanju istopolnog braka. Na prethodnom referendumu (2012) odbačen je predlog novog porodičnog zakona koji bi omogućio regulisanje istopolnih partnerstava i drugih osnovnih prava LGBTIQI populacije u Sloveniji. Slovenija, “uzorna država” neoliberalne privatizacije, danas je turbofašistička neoliberalna olupina koja je već odbacila referendum iz 2012. i ponovo ga održala decembra 2015. Vidimo da u homofobičnoj Istočnoj Evropi, posebno u bivšoj Jugoslaviji, Rusiji, itd, pripadnici LGBTIQI imaju status građana drugog reda; njihova tela se ismevaju i parodiraju, a svi su ugroženi i izloženi nasilju u svakodnevnom životu.

Pre referenduma iz 2012. godine Tatjana Greif, slovenačka lezbijska aktivistkinja i istaknuta spisateljica, predvidela je da će “odlučka o tome da li će većina stanovništva koje učestvuje na referendumu odlučivati o ljudskim pravima manjine biti u rukama Ustavnog suda. Od ranih inicijativa za jednakost istopolnih partnera i porodica pred zakonom sredinom osamdesetih, preko nacrtu zakona iz devedesetih i usvajanja kontroverznog Zakona o registraciji istopolnog građanskog partnerstva (ZIPS) u 2005. godini, do današnjeg Porodičnog zakona, krećemo se korak napred- korak nazad.”¹⁰

Aleš Primc je bio lider građanske inicijative i kampanje protiv ljudskih prava homoseksualaca 2012, kao i promoter referenduma 2015. godine.

Tatjana Greif objašnjava da je to “isti onaj Aleš Primc koji je 2001. organizovao građansku inicijativu i kampanju protiv ljudskih prava neudatih žena i sakupljao potpise za referendum protiv oplodnje *in vitro*. Tada je uspeo. Čak 88% onih koji su izašli na referendum smatralo je da neudatim ženama treba oduzeti pravo na veštačku oplodnju. Javno mnjenje izrazilo je zgražavanje nad idejom da lezbijke ili žene sa invaliditetom imaju pravo na decu. Međutim, uprkos nedemokratskom rezultatu referenduma, te žene dobijaju decu do dana današnjeg. Javna debata oko referenduma o veštačkom oplodnjenju bila je, kao i debata oko referenduma o Porodičnom zakonu, primer hostilnog govora u najsirovijem obliku. Na pitanje šta će biti ishod ovog referenduma u 2012. treba odgovarati imajući u vidu pravne i političke poteze vladajućeg režima, koji su kolebljivi, nepouzdan i nedostojni građanskog poverenja. Za tu šah-mat situaciju ne treba da krivimo Primca i krstašku vojsku jer iza mehanizma koji pokreće lutke na koncu stoje katolička crkva i političke partije koje usmerava Vatikan. Oštrij je udarac, međutim, to što su politički sistem i slovenačko zakonodavstvo tokom tri decenije dozvoljavali i omogućavali nejednakost i kršenje prava LGBT manjina. Ogroman nedostatak političke volje za legalizaciju gej i lezbijskih prava, prećutna saglasnost o tome da seksualne manjine postanu žrtvena jagnjad, panično izbegavanje rizika izjašnjavanja za ljudska prava homoseksualaca, strah od političkog diskursa o ozakonjenju seksualnih prava i legalnim aranžmanima seksualnog građanskog statusa odražavaju moralnu paranoju partija na levcima i desnicima i istovremeno su najplodnije tlo za pokretanje crkvene agende. Strah, zadrtnost i odbacivanja. Represija i diskriminacija.”¹¹

Kao što je najavila Tatjana Greif, pokazalo se da su rezultati slovenačkog referenduma iz 2012, kada je 54.55% glasača odbacilo predlog zakona koji bi proširio prava istopolnih registrovanih partnerstava, samo početak velike sage o homofobičnim, turbofašističkim nasilnim merama iza kojih je stala slovenačka država.

Na referendumu održanom 2015. godine u Sloveniji ponovo je odbačen zakon o pravima na istospolna partnerstva.

Mada sve to nije u središtu interesovanja EU. Zapad ne želi time da se bavi i zato se angažuje u svim zamislivim posthumanim modusima dok sadašnji i istorijski modusi zapadne kolonijalne dehumanizacije uglavnom ostaju po strani od svake rasprave. U

¹⁰ Tatjana Greif, “Thank you for not tearing down the fence”, u DE-ARTIKULACIJA, br. 1, 2012. Projekat u okviru vizuelnog segmenta 15 Bijenala umetnosti: DE/RE/CONSTRUCTION: prostor, vreme, sećanja, u Pančevu, u Srbiji.

¹¹ Ibid.

tekstu “Okcidentalizam, evropski identitet i seksualne politike” Gabriele Dietze piše da “okcidentalizam ne generiše samo fikciju o oslobođenim ženama i liberalnim muškarcima koji obezbeđuju slobodu i prava, već i polaže pravo na poseban brend prosvetnog odnosa prema homoseksualnosti. Pored ženskog oslobođenja, tolerancija prema homoseksualnosti shvata se kao krajnji dokaz evropske superiornosti. Odgovarajući nemački diskurs još odaje napor uložen u građenje takvog stava jer je u toj zemlji homoseksualnost potpuno legalna tek u poslednjih petnaest godina. “Gej brak” je ozakonjen tek 2001. godine (posle velike borbe koja je prestala tek na pragu Vrhovnog suda). Činjenica da antidiskriminativno zakonodavstvo koje se tiče homoseksualnosti ima kratku istoriju nije smetala da tolerisanje homoseksualnosti postane glavni imperativ za dodeljivanje nemačkog državljanstva.”¹²

Suvoparan prikaz događaja koji su prethodili sramnom referendumu od 20. decembra 2015. u Sloveniji dat je *online*.

Trećeg marta 2015. godine Nacionalna skupština usvojila je predlog zakona kojim se postojeći Zakon o braku i porodičnim odnosima menja u smislu da se istopolnim parovima omogućuje sklapanje braka; posle toga su protivnici promene sakupili dovoljan broj potpisa i zahtevali od države da raspiše referendum. Nacionalna skupština je 26. marta glasala protiv tog referenduma sa obrazloženjem da bi njim bila prekršena ustavna odredba kojom se zabranjuje glasanje naroda o zakonima čiji je cilj otklanjanje neustavnosti u domenu ljudskih prava i ustavnih sloboda. Pobornici referenduma obratili su se Ustavnom sudu, koji je 22. oktobra presudio da Nacionalna skupština nije nadležna za to da referendum proglasi neustavnim. Onda je Nacionalna skupština 4. novembra odredila datum održavanja referenduma, 20. decembar 2015. Po članu 90 Ustava jedan zakon se odbacuje ako “većina glasača koji su ubacili ispravan listić glasa protiv tog zakona, pod uslovom da je bar petina upisanih birača glasala protiv tog zakona”.

Anketa iz novembra 2015. pokazala je da 46% ispitanika podržavalo predlog zakona, a 54% je bilo protiv. Dok je većina žena, ateista i stanovnika gradskih područja podržavala promenu zakona, znatna većina muškaraca, katolika i seoskog stanovništva je bila protiv. Zakon je pao po drugi put.

Za kraj bez kraja, kao što je rekao Maldonado-Torres, “ove dehumanizujuće snage, logike i diskursi teško vide kraj u sadašnjem neokonzervativnom i neoliberalnom momentu ili u liberalnim i evrocentričnim radikalnim reakcijama koje ponekad generišu. Nastavljanje [...] polarizacije sektora koji se smatraju humanijim od drugih, sve brži ritam kapitalističke eksploatacije zemlje i ljudskog rada – koju ponekad olakšavaju, kao što kaže Fanon, neokolonijalističke elite među grupama samih potlačenih – kao i strepnje izazvane migracijom i zahtevima za pravima populacija koje mnogi doživljavaju kao patološke, nepoželjne ili abnormalne (da pomenemo samo najčešća pitanja), objašnjavaju zašto će kolonizacija još neko vreme ostati nedovršena.”¹³

¹² Gabriele Dietze, “Occidentalizam, European Identity, and Sexual Politics” u: Nauke Brunkhorst i Gerd Groezinger (ur.), *The Study of Europe* (Baden Baden: Nomos, 2010).

¹³ Nelson Maldonado-Torres, “Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy, and Critique – An Introduction”, *Transmodernity*, Jesen 2011, I.



Mirt Komel

“Ljudsko meso – cru ou cuit?”: estetsko-kulinarske dimenzije ljudskog trupa

prevela sa slovenačkog: *Ana Ristović*

*Želja za dodirrom mesa, uživanje u golim telima –
zar se tu ne skriva apetit za ljudskim mesom?
Novalis*

Uvod: Kuvano ili pečeno?

Tradicionalno filozofsko pitanje koje otvara egzistencijalnu dimenziju svetovne uslovljenosti čoveka, naime, “Ljudsko telo – živo ili mrtvo?”, želimo ovde da nadomestimo jednim drugim egzistencijalnim pitanjem koje proizilazi iz kulinarskog registra: “Ljudsko meso – kuvano ili pečeno?” Ljudsko telo/meso kao predmet estetske fascinacije uvek je bilo u središtu pažnje zapadne umetničke tradicije: bilo kroz estetizaciju erotike tela prekrivenog kožom (ovde možemo da prizovemo u sećanje, recimo, razgolićene kipove iz starogrčkog vremena, klasično post-hrišćansko evropsko slikarstvo, savremenu akt fotografiju ili onu iz nedavne prošlosti i tome slično), bilo u estetizaciji destrukcije tela sa kojeg otpadaju kosa, nokti, udovi ili sa kojeg se kida koža (što se tiče poslednjeg možemo da pomislimo na najbolja Gojina dela i čak da u nebrojenim prikazima Hristovih muka

na krstu vidimo momenat takve, premda donekle više sramežljivo perverzne fascinacije nad patnjom “reči koja je postala meso”). Međutim, doživljavati ljudsko meso pokriveno kožom ili bez nje, preko medija slikarstva, fotografije ili filma koji omogućavaju fiktivnu reprodukciju, još uvek nije ništa u poređenju sa tim da se uživo suočiš sa mrtvim, sirovim ljudskim mesom, izloženim u vidu eksponata, na pijedestalu – sa *tim* svojevrsnim umetničkim delom *tu*, pred tobom, čiji nacrt ili skicu možeš da vidiš, recimo, u svojim vlastitim, za sada još uvek pokretnim udovima.

Ljudsko meso kao estetsko-kulinarski objekat

Švedska grupa *Charity International* je 2007. godine za ulične prolaznike priredila sasvim originalan događaj ispred jedne robne kuće u Stokholmu, kada je zapakovana u plastičku, poput mesa u mesari, izložila gola ljudska tela. Njihov cilj, doduše, nije bio da šokiraju, već da “podstaknu ljude na to da razmisle o svojim prehrambenim navikama” (kampanja je, naime, bila zamišljena s ciljem zaštite prava životinja). Međutim, bez obzira na vegetarijansku ideologiju koju su akteri zapakovanog ljudskog tela pokušali da implementiraju, ova akcija nam se pre svega čini zanimljivom zato što otvara dva, za naše preispitivanje pertinentna pitanja. Prvo se tiče estetske dimenzije ljudskog mesa u postmodernoj umetnosti, a drugo njegovog statusa kulinarskog objekta, sačime je u vezi problem kanibalizma. U tom kontekstu mogli bismo i da preokrenemo ideološku poentu i da kažemo da je pomenuta akcija u prilog vegetarijanstva zapravo bila veoma ukusna promocija kanibalizma.

Teza, čiju validnost nameravamo da preispitamo u ovom tekstu, implicitno proizilazi iz estetsko-kulinarskog registra, a možemo je artikulirati na sledeći način. *Problematika umetničkog izlaganja ljudskog mesa nije toliko stvar etike ili politike koliko estetike i kulinarike*. Ili, drugačije rečeno: ako ima nečeg problematičnog u tome da se izlaže ljudsko meso, onda otpor prema tome ne proizilazi toliko iz uzvišenih etičkih razloga koji veličaju ljudski život, koji uključuje koliko živo telo toliko i leš, već crpe iz veoma niskih (ali nikako podmuklih), u želucu situiranih motiva kojima ljudsko meso budi apetit. Ukratko, otpor prema pogledu, mirisu, dodiru ljudskog mesa odvojenog od svog “prirodnog konteksta”, proizilazi iz otpora prema zapadnom čoveku inače svojstvenim, ali specifično kulinarskom kulturom potlačenim, ljudožderskim motivima.

U tom kontekstu treba pomenuti i jednu od najdrskijih izložbi ljudskog mesa kao kulinarskog objekta, koju je izvršio Andrew Krasnow. Na svojoj izložbi iz 1990, nazvanoj *Flag From Flag Poll*, Krasnow je izložio ljudsko meso poslagano u listiće kao u hamburgeru, a u njih je zabio američku zastavu izrađenu od čiste ljudske kože. Ili, nešto savremeniji i još slikovitiji primer iz 2012. godine: japanski kuvar Mao Sugiyama je u aprilu objavio oglas, u kojem je, u skladu sa savremenim “hedonističkim porivima”,¹ prilikom pripreme i potrošnje hrane nudio svoje genitalije kao ekskluzivan obrok za pet ljudi, 250 dolara po svakom – odmah je našao grupicu voljnih usta, tako da je pod sjajem medijskih reflektora priredio kontroverzni banket (u svetlu rasprave koja sledi važno je istaći da

¹ Luka Zevnik “Expression through Growing Food and Cooking: The Craft Consumption of Food”, *Društvena istraživanja* 21(3) 2012.

u Japanu kanibalizam nije zakonom zabranjen). I drugi zabeleženi slučajevi u kojima se ljudsko meso izlagalo kao umetnički eksponat bili su percipirani kao nemoralna, abruptna disrupcija uobičajenog odnosa prema tom veoma posebnom kulturnom objektu.

Izvan svakog molariziranja, izlaganje ljudskog tela kao umetničkog objekta možemo uzeti za intrigantan primer prakse koja izmiče tle ustaljenim praksama rukovanja mrtvim ljudskim telom, koje je, kao i uopšte ljudski život, smatrano nečim svetim i zbog toga i vezano za tačno određene kulturne prakse, često kodifikovane u rituale. Sa te tačke gledišta moguće je svaki delić ljudskog tela, bilo koji deo ljudskog mesa odvojen od živog tela, shvatiti kao “mrtvo telo” u minijaturi.

Kulinarski objekat u klinču pravnih restrikcija

Izlaganje ljudskog mesa, kao i svako drugo rukovanje mrtvim telom, predmet je tačno određenih pravnih restrikcija koje na zapadu proizilaze iz prosvetiteljske dogme nedodirljivosti ljudskog bića. Na dnu apstraktne liberalne ideologije o pojedincu i njegovim slobodama stoji jedna veoma opipljiva, a istovremeno metafizička pretpostavka, naime, da su ljudi otelotvorena bića: “Biti pravno lice znači imati telo.”²

Individualna prava obično se klasifikuju u tri kategorije integriteta: pravo na moralni, pravo na intelektualni i pravo na fizički integritet; upravo poslednji navedeni je onaj koji nas ovde zanima u vezi sa detaljnijom analizom opšteprihvaćenog prava na život, koje implicira ne samo pravo živog, već i pravo mrtvog tela, dakle leša. Pravo, koje vodi računa o nedodirljivosti ljudskog života, ne odnosi se samo na, recimo, zabranu komodifikacije živog tela, već i mrtvog trupla, koliko se oboje smatraju za *extra commercium*, za “blago, izdvojeno iz kruga robne razmene”.³ Ukratko, sa stanovišta prava, telo je imovina koju pravno lice poseduje, pri čemu je zakon onaj koji omogućava i ograničava upotrebu tela – kako od strane drugog lica tako i od strane subjekta koji poseduje telo. Imajući to u vidu, slobodno raspolaganje vlastitim telom uopšte nije toliko slobodno koliko se to čini na prvi pogled, a posebno u svetlosti toga da nije moguće jednostavno raspolagati ni vlastitim lešom.

Dobar primer možemo da nađemo u incidentu koji se dogodio u Nemačkoj, kada je Armin Meiwes na internetu objavio oglas da traži “dobro građenu osobu između 18 i 30 godina”, koja bi dozvolila da je “zakolje i pojede”; na oglas se odazvao Bernd Jürgen Brandes, sa kojim je Meiwes potpisao ugovor i zaista ga pojeo, međutim, intervencija prava je njihov dogovor proglasila ništavnim a kanibala je, uprkos dobrovoljnom pristanku osobe koju je pojeo, osudila. Zapadno pravo ne dopušta da leš pravne osobe postane predmet *commercium*, a kamoli da postane predmet kulinarskih praksi (za razliku od, u prethodnom poglavlju već pomenutog japanskog slučaja).

Čini se da upravo na tu neuralgičnu tačku ciljaju umetničke izložbe i performansi koji operišu ljudskim mesom, jer, na neki način konkurišu legalizovanim izuzecima upotrebe leša u medicinske i naučne svrhe. Pravna argumentacija u prilog legalizovanim izu-

² Ed Cohen “A Body Worth Having?”, *Theory, Culture & Society* 25(3) 2008, str. 103–129.

³ Roberto Andorno *La Bioéthique et la Dignité de la Personne* (Paris: Médecine et Société, PUF –Presses Universitaires de France, 1997).

zeczima kaže, ukoliko pojednostavimo, da je u slučajevima medicinskih i naučnih praksi u pitanju “opšte dobro”, dok je u slučaju umetničkih i kulinarskih praksi reč o individualnim, iznad svega još i pervertiranim zadovoljstvima. Međutim, šta je, u poslednjoj instanci “opšte dobro” naučne ili medicinske prakse drugo nego sasvim partikularan – i, ako smo već kod toga, jednako “pervertiran” užitak kao kulinarski ili umetnički – užitak, koji se zbog opipljivih storijsko-materijalističkih razloga podigao na nivo opšteg?

Ovde je sasvim na mestu da razmislimo povodom odnosa između prava i tela koji se tiče satusa trupla kao nečega što se nalazi u izuzetnom, paradoksalnom položaju “između života i smrti”. Agamben je starorimsku instituciju *homo sacer* interpretirao kroz koncept biopolitike, pri čemu se prevashodno oslonio na satarogrčku distinkciju između pojmova *bios* i *zoe*; prvo se odnosi na distinktivno ljudski način življenja, a drugo na život kao takav koji je – citiramo li čuvenu Fukoovu tezu – u jednom određenom istorijskom periodu centralni objekat modernih državnih investicija, sa naukom, a posebno medicinom na čelu.⁴ Agamben je u *homo sacer-u*, u figuri izgnanika kojem svako može da nekažnjeno oduzme život i zbog toga emblematično otelotvorava sliku “živog leša”, video pravni paradoks koji odražava status onog koji se nalazi na suprotnom kraju vladajućih odnosa, status samog suverena koji može da proglašava izuzetak i da raspoláže ljudskim životima izvan zakona; u oba slučaja imamo, naime, posla sa nekom određenom redukcijom života na goli život: “Suveren je ona instanca u odnosu prema kojoj su svi ljudi potencijalno *homini sacri*, a *homo sacer* je onaj prema kojem su svi ljudi potencijalno suvereni.”⁵

Izlazeći iz biopolitičke perspektive, po kojoj je “goli život” nulta tačka prava, raskršće kako suverene instance izvan zakona tako i figure vanzakonskog izgnanika, predlažemo razumevanje ljudskog mesa kao onog što je Lévi-Stros konceptualizovao kao “nultu instituciju”, dakle nešto što još uvek nije uključeno u predeterminisani simbolični poredak a istovremeno još uvek nije sasvim isključeno iz njega: ljudsko meso i nije više “živo telo”, niti je jednostavno “mrtvo telo”, već je upravo ono što se nalazi u privilegovanom, umeštenom, liminalnom položaju *ne-više-živog/još-ne-mrtvog*.

Ono što Lévi-Stros naziva “nultom institucijom” omogućava instalaciju simboličnog poretka i prezentaciju binarnih opozicija, a upravo time predstavlja “dvojnika čuvenog koncepta mana, praznog označivača bez određenog začenja, koliko mana označava samo prisustvo smisla kao takvog.”⁶ U kulinarskom registru za “nultu instituciju” možemo da uzmemo bilo koju kulturno tabuiziranu hranu, na primer kravu u hinduizmu ili svinjetinu u judaizmu – u slučaju sekularne zapadne kuhinje (i ne samo tu) takav tabu vezan je pre svega za ljudsko meso. Tabuizacija jednog kulinarskog elementa otvara binarnu kodifikaciju hrane kao takve, počevši od najopštijih opozicija između jestivog/nejestivog, pri čemu sama “nulta institucija” izmiče binarnim opozicijama u koje je upisana.

Upravo u tom kontekstu, susret sa ljudskim mesom otkriva se kao susret sa traumatičnim realnim, koje nije moguće shvatiti kroz označivača, a imaginarno, zadržimo li se u

⁴ Michel Foucault *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France 1979* (Paris: Hautes-Etudes, Gallimard-Seuil, 2004).

⁵ Giorgio Agamben *Homo sacer* (Ljubljana: Študentska založba, 2004), str. 95.

⁶ Slavoj Žižek “Class Struggle or Postmodernism? Yes Please!” in *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, ur. Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek, (London: Verso, 2000), 112-113.

kulinarskom registru, odgovara upravo paradoksalnom istovremenom osećanju otpora i želje. Ljudsko meso, baš zato što je reč o tabuiziranom kulinarskom objektu, istovremeno budi gnušanje i apetit.

Na rubu kulinarskog trougla

Levi-Stros je u svom čuvenom spisu o kulinarskom trouglu zapisao da nam kuhinja jedne kulture otkriva dublje strukture društva i da na osnovu strukturalističke teorije možemo da za svaki određen primer otkrijemo “kako je kuhinja jednog društva zapravo jezik u kojem se nesvesno prevode njegove strukture i čime se otkrivaju njegove protivurečnosti.”⁷

Osnovna verzija trougla modelovanog po Jakobsonovom fonetskom trouglu,⁸ ima u polazištu smeštenom na svom vrhu sirovu hranu, dok su na preostala dva kraja kuvano i gnjilo, pri čemu još razrađenija verzija uključuje i kuvano u užem smislu te reči, pečeno i dimljeno, sve na podlozi permutacija nekoliko osnovnih binarnih opozicija koje se tiču i medija i rezultata. Ono što nas u tom trouglu zanima pre svega je polazište, pitanje sirovog materijala koji tek treba da postane hrana. Temeljna binarna opozicija, sa kojom se podiže na noge svaka kulinarska struktura, naime, odnosi se na kategorije jestivo/nejestivo, dakle, na izbor onoga što je uopšte uzeto kao hrana.

Uslove koji određuju šta je jestivo/nejestivo, doduše, moguće je opisati na sasvim vulgarno-materijalistički način kao ekološku ili biološku uslovljenost okruženja u kojem se nalazi ova ili ona kulinarska kultura, međutim, ireduktibilni udeo kulture ostaje prisutan prilikom svakog izbora, što nas dovodi do toga da u krajnjoj instanci “ne postoji nikakva ‘prirodna hrana’.”⁹ Pitanje da li ljudsko meso može biti hrana tiče se tako ove osnovne binarne opozicije. Ako ljudsko meso u nekoj određenoj kulturi ima status “jestivog”, onda je ritualno institucionalizovano konzumiranje takvog mesa društveno prihvatljivo i čak diktirano – a ukoliko se ljudsko meso smatra “nejestivim”, onda je njegovo konzumiranje nešto što je društveno neprihvatljivo, zabranjeno, čak i sankcionisano, pri čemu je dopušteno samo u ekstremnim situacijama, obično kada je reč o borbi za opstanak.

U našoj kulturi se za ljudsko meso, za mrtvo ljudsko telo, pretpostavljaju jasno određeni i strogo kodifikovani rituali koji ga u krajnjoj instanci odvođe na groblje ili u krematorijum – a sasvim pouzdano ne na tanjir, niti u želudac. Upravo u tom kontekstu bilo je rečeno i to da ljudsko meso predstavlja “truplo u minijaturi”. Koliko se sa njim suočavamo na izložbenom odru, toliko je ljudsko meso iščupano iz uobičajenog kulturnog kruga koji ga premešta iz kolevke u grob, a smešteno je u neki sasvim drugačiji registar koji smo ovde označili kao kulinarski. U strukturalističko-psihoanalitičkoj trijadi realnog, simboličnog i imaginarnog (RSI) moguće je naći kategorijalni aparat kojim bi se opisala pomenuta disrupcija simbolnog poretka, a pre svega dalo objašnjenje zbog čega je na izloženo ljudsko meso moguće gledati kao na kulinarski problem.

⁷ Claude Lévi-Strauss “The Culinary Triangle”, *Food and Culture*, ur. Carole Counihan in Penny Van Esterik (New York i London: Routledge, 1997, 35).

⁸ Cf. Roman Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi* (Ljubljana: Studia Humanitatis, 1989).

⁹ Johanna Mäkelä Cultural Definitions of the Meal, *Dimensions of the Meal: Science, Culture, Business and Art of Eating*, ed. H. L. Meiselman (Gaithersburg: Aspen Publishers Inc: 2000), 7–18.

Svako ljudsko iskustvo se može opisati kroz šemu RSI kao međusobni preplet registra realnog, simboličnog i imaginarnog, a isto tako i iskustvo smrti, pri čemu smrti na ravni realnog odgovara fizička disolucija tela, dok na ravni imaginarnog uništavanje slike tela kao dovršene celine, a na ravni simboličnog kao momenat rušenja sveta subjekta.¹⁰ Antropološki gledano, pomenutu trijadu koja opisuje iskustvo smrti možemo reinterpretirati kao ritual prelaska koji zahteva neki određen momenat društvenosti, odnosno kulture posredovanja. Trima nivoima ljudskog života odgovaraju tri modusa ljudske smrti, tako da “na smrt moramo gledati ne kao na singularan događaj, već kao na “trostruki ritual prelaska”, koji na filozofskoj ravni odgovara fizičkoj, metafizičkoj i ritualnoj smrti, sankcionisanom kulturnim kodom; ukratko, da bi neko mogao da umre mora da “umre triput”.¹¹ Fizičko, živo biološko telo kao “stvarni život”, opire se simboličnom označavanju, ireduktibilni ostatak neuspele operacije označavanja koji odgovara lakanovskom konceptu *objeta*, tako se otkriva baš kao ona šekspirovska “funta mesa”, koju smo na početku našli izloženu na umetničkom pijedestalu.

Izloženo ljudsko meso kao truplo u minijaturi je nešto što je odvojeno ne samo od živog ljudskog tela, već i od ljudskog mrtvog tela, trupla koje čeka da bude sahranjeno (simbolično smeštanje smrti u kulturno kodifikovan ritual). Liminalni položaj tog komada mesa na ovom mestu možemo da razumemo tek u kulinarskom registru, jer na imaginarnoj ravni on ne asocira toliko na smrt (nedostaje, naime, upravo momenat simbolične smrti), koliko na komad mesa kao takav, na upravo isti onakav komad mesa sa kakvim se suočavamo svaki put kada odemo u mesaru. Nelagodnost u tom slučaju ne odgovara teskobi zbog smrti, kakva se javlja u ritualu prelaska iz života u smrt, već gnušanju od mesa kao kulinarskog objekta, ili, preciznije, gnušanju nad našim vlastitim apetitom za sirovo parče mesa, koje je tabuizirano kao hrana i kao takvo izuzeto iz kulinarskog registra kao njena “nulta institucija”.

Umesto zaključka

Topika ljudskog trupla nesumnjivo predstavlja problem i bez njegovog izlaganja kao umetničkog artefakta, o čemu ovde svedoče samo tangencijalno dotaknute teme prava, etike i politike. Ipak, upravo u slučaju trupla kao izloženog eksponata najoštrije se iskristalizuje njegova upravo posebna problematika, koja proizilazi iz estetsko-kulinarskog registra. Zbog svega toga, truplo predstavlja takav debakl mišljenju, koji je vredan da ga sačuvamo kao paradoks, a ne da ga rešimo ovakvim ili onakvim etičkim, političkim ili logičkim postupkom. Na osnovu svega rečenog sada možemo zaključiti – parafrazirajući majstora – da *ljudsko meso nije dobro samo kao mišljevin* (o čemu svedoče filozofije koje se suočavaju sa pitanjem tela, telesne supstancije, “mesa sveta”) *već i kao jelo* (o tome svedoče brojni primeri institucionalizovanog ili ritualizovanog kanibalizma i kanibalizma u sopstvenoj režiji). Naravno, možemo i da ga pojedemo, iako znamo da – kao što kaže izreka – “nijedno jelo ne peva tako vruće kao kad se skuva.”

¹⁰ Cf. Slavoj Žižek *The ticklish subject* (London, New York: Verso, 1999), *Interrogating the real* (New York, London: Continuum, 2005), *The indivisible remainder* (London: Verso, 2007).

¹¹ Karmen Šterk “You can only die thrice: Death and Dying of a Human Body in Psychoanalytical Perspective,” *Journal of Religion and Health*, Springer Science and Business Media 2009: 591-602.



Jasna Koteska

Gestovi i Tela (Status gesta kod Kafke, Kjerkegora i Kunderere)

preveo s makedonskog: *Duško Novaković*

Uvod: Da li gest pripada telu?

Roman *Besmrtnost* (1990), Milana Kunderere, otvara se opisom gesta koji pravi glavna junakinja Agnes pri izlasku iz bazena. Narator na početku romana beleži dirljivu komičnost Agnese dok bezuspešno pokušava da natera ostarelo telo da se povinuje naredbama trenera za plivanje. Ali, odmah nakon izlaska iz bazena, okrećući se prema treneru, Agnes pravi gest odmahivanja rukom, koji služi kao inspiracija s kojim se otvara roman o besmrtnosti:

“Prošla je pored trenera i na tri-četiri koraka od njega okrenula je glavu prema njemu, osmehnula se i mahnula mu. Steglo mi se srce! Osmeh i gest pripadali su 20-godišnjoj devojci. Ruka joj se podigla sa začuđujućom lakoćom. To je bilo kao da baca u

vazduh šarenu loptu da bi se igrala sa voljenim. Osmeh i gest imali su privlačnost i eleganciju, iako lice i telo nisu više posedovali nikakav šarm. To je bila privlačnost gesta koji je tonuo u neprivlačnost tela.”¹

Kunderin opis otvara kompleks filozofskih pitanja o odnosu gesta i tela. Ako jedno neprivlačno telo proizvodi privlačan gest, da li to znači da gest postoji nezavisno od tela? Da li gest pripada sferi univerzalnog, a telo sferi individualnog? Ako gestovi pripadaju čovečanstvu, da li to znači da je individualno telo samo “domaćin”, medijum, nosilac gesta? Da li je čovek prinuđen da bira iz određenog i konačnog broja gestova čovečanstva? Ili je, pak, sasvim obratno? Na svetu postoji beskonačno mnogo gestova, ali čovek odabira da koristi samo one gestove koji su društveno prihvatljivi.

Ako čovek koristi uniformne gestove, to radi jer kao nagradu dobija uključivanje u cirkulisanje ljudskih tela, no da li za kaznu, gubi samog sebe? I konačno, da li gestovi mogu da izumiru? Da li izumrli gestovi mogu ponovo da se vrate? Ili, pak, telo može da proizvodi svoje gestove? Studija koja sledi pokušaće da odgovori na dve grupe pitanja.

Ontološka pitanja glase: Da li gest postoji nezavisno od tela? A ako gest postoji nezavisno od tela, ili čak i pre tela, tada, odakle dolazi gest? Kakav je ontološki status gesta? Da li je ljudsko telo samo proteza za gest? Da li je gest više primordijalan nego telo? Da li su gestovi arhetipovi koji samo koriste tela da bi se izrazili, da bi međusobno komunicirali?

Epistemološka pitanja glase: Kakva je epistemološka vrednost gestova? Da li se gestovi prave samo zbog potrebe komunikacije, samo zbog raspodele znanja i osećanja? Ako je to tako, da li je u prošlosti postojalo beskonačno mnogo gestova koji su potom iščezli jer ih tela nisu koristila? Da li iščezli gestovi mogu ponovo da se pronađu, čak i ponovo rode? I konačno, koliko gestovi imaju potrebitost za telima da bi ona mogla komunicirati?

Tekst koji sledi pokušaće da odgovori na ova pitanja preko analize gestova kod serije autora, od Montenja (16. vek), Lesinga (17. vek), preko Kjerkegora, Tureta i Frojda (19. vek), pa sve do Kafke, Kundere i Agambena (20. vek).

I. Gest koji poništava telo (Kafka, 20. vek: Umetnik u gladovanju)

1.

Čovek u ekstazi, ali i čovek koji se davi u vodi – oboje dižu ruke!

Ovako piše Franc Kafka, autor čiji je opus književni eksperiment oko pitanja da li gest može da postane događaj. Kafka je zabeležio da se isti dramatični gest (dizanje ruku u vis) koristi za dve sasvim suprotne situacije, jednom da označi vrhunsku ekstazu, a drugi put da označi očajan poziv za pomoć. Zbog čega ljudsko telo raspolaže sa malim registrom telesnih signalizacija? Da li bi stvaranje novih gestova pomoglo čoveku da bolje komunicira sa kompleksnim duševnim stanjima? Maks Brod, najbolji Kafkin prijatelj, ostavio je svedočenje da je za Kafku sve bilo gest: “Ono što je Kafka najmanje posmatrao beše gestuis. Svaki gest je događaj – moglo bi da se kaže i drama – sam za sebe... (G)est je centar događaja.”²

¹ Milan Kundera *Besmrtnost* (Skoplje: Tabernakul, 2006), 7-8.

² Valter Benjamin *Illuminacije* (Skoplje: Ili-ili, 2010), 277-278.

Na 10-godišnjicu Kafkine smrti, Valter Benjamin piše esej *Franc Kafka* (1934) i u njemu kaže da centralno pitanje kod Kafke jeste – šta predstavlja gest: “Više puta, najčešće u čudnim okolnostima, likovi Kafke tapšu rukama”, piše Benjamin, i dodaje da se književni projekat Kafke sastoji od razgledjivanja dejstava do njihovih gestikularnih komponenata:

“Može da se pođe i korak dalje i da se kaže da veliki broj Kafkinih kratkih zapisa i priča mogu da se sagledaju u istinskom svetlu, jedino ako se, tako da kažemo, postave kao činovi... sveukupno Kafkino delo stvara kod gestikulacija... (G)estovi Kafkinih likova previše su snažni za naše uobičajeno okruženje i probijaju se u šire oblasti. Kako se povećava Kafkina umešnost tako on sve više i više izbegava da adaptira ove gestikulacije običnih situacija ili da ih objasni”³

Kafka je radio kao službenik u Zavodu za osiguranje i u svojoj kancelariji često je crtao po sivoj kancelarijskoj hartiji, dugom žutom bojicom. Kad bi ih nacrtao, crteže je bacao u kantu za otpatke, ili ih je sakrivao kao najintimnije sastave. Kafkini crteži su se sastojali od neobično malih skica, a na svima njima bili su čovečuljci koji trče, kleče, mačuju se, ili se kotrljaju po podu. Ti čovečuljci su se stalno ponavljali, a Kafka ih je smatrao za tipove “primitivne magije”⁴

Mali Kafkini crteži su pokušaji vizualizacije gestova. Šta hoće da kaže čovek koji kleči? Čovek koji se kotrlja po podu? Čovek koji diže ruke u vis? Da li je telo samo “no-sac” gesta? Ako je gest nezavisan od tela, da li gest može da stoji nag i sam? Ako se gestu oduzme tradicionalna podrška ljudskog tela, ako se iz gesta izvadi telesna artikulacija,⁵ kakva bi bila operacija u kojoj je gest izoliran iz tela?

I još dramatičnije. Da li to znači da su tela jedva jedvite proteze gestova? Da li je gest primordijalni čin postojanja, koji potom sam nalazi “izraz” u ljudskom telu? Da li tela samo služe gestovima za međusobnu komunikaciju? Da li su tela tek sluge nekakvog primordijalnog matriksa čiji su suštinski činoci gestovi?

2.

Najčešći gest kod Kafke je čovek koji “duboko sagiba svoju glavu”⁶ Prema Benjaminu, sagibanje glave kod Kafke je jedan vid prirodne molitve duše i vezan je za kompleks stida. Ali, treba da se pazi na to da je kod Kafke stid najelementarnija čistota osećanja, Kafka ne priča o stidu pred drugima, niti o stidu zarad drugih, već najčešće priča o stidu koji nije subjektivna greška čoveka, već je telo koje je ogoljeno do istine o svom postojanju.

Među najlepšim delima posvećenih ovom gestu jeste priča *Umetnik u gladovanju*, koju je Kafka štampao 1924, neposredno pred svoju smrt. Glavni junak je neimenovani umetnik koji svoju sposobnost za gladovanjem pretvara u umetnost. Proizvod njegove umetnosti je njegovo sopstveno telo. Ultimativni cilj umetnika jeste da svoje telo pretvori u gest! Umetnik živi u zatvorenom kavezu sa slamom, u lokalnom cirkusu, i ceo grad je oduševljen njegovom umetnošću, ljudi plaćaju dnevne i noćne ulaznice, kupuju njegove fotografije, a kad rekord umetnika doseže 40 dana gladovanja, on putuje kroz “polu

³ Isto, 276-277.

⁴ Franc Kafka *Mračna samica. Kad je reč o žedi*. Preveo Jovica Aćin (Beograd: JP Službeni glasnik, 2011), 36.

⁵ Benjamin *Illuminacije*, 278.

⁶ Isto, 293.

Evrope” sa cirkusom. Jedini komad nameštaja u kavezu je časovnik, jer je umetniku važno da stalno nadmašuje predhodni rekor u gladovanju. Preokret se događa kad počinje opadanje interesovanja publike, kad ljudi, preko noći, počinju sa gađenjem da posmatraju telo umetnika. Umetnik je ubrzo predat drugom cirkusu, smeštaju ga u štalu, do kaveza sa životinjama, s čime se on miri, sem što ga uznemirava to što nova cirkuska uprava prestaje da menja tablicu sa brojem dana koji su prošli u gladovanju, iako je umetnik odavno pobedio vlastiti rekord.

Tri gesta proizvode smisao u Kafkinoj priči: 1) drmanje kaveza slabašnim rukama, 2) dizanje ruku u pravcu neba i 3) dvostruki gest stida: šapat usnama skupljenim kao za poljubac i duboko sagnuta glava.

Prva dva gesta odnose se na publiku. Drmanje kaveza umetnik izvodi kad je nezadovoljan nepoverenjem čuvara koji obezbeđuju njegov kavez, inače po profesiji mesari (Kafka je poticao iz mesarske porodice, pa su nož i meso česte teme u njegovim pričama). Revolt umetnika se rađa onog trenutka kad primećuje da čuvari sabotiraju svoje zadatke, ubeđeni da on, ipak, nekako tajno jede iz skrivenih zaliha, dok sede podalje od kaveza da bi igrali karte, uvereni da mu tako pomažu da jede tajno. Tada se umetnik nemoćno hvata za rešetke i kao životinja drma kavez, moleći ih da obavljaju svoj zadatak odgovorno, da bi on imao garancije da je njegova umetnost autentična. Drugi gest je već spomenuto dizanje ruku prema nebu. Ovaj gest izvodi njegov impresario, odgovaran za održavanje rekorda umetnika pred svako javno izlaganje umetnika pred publikom. Evo tog dela kod Kafke: (“Impresario) bi nemo digao ruke iznad umetnika u gladovanju – muzika nije dozvoljavala da se priča - kao da je prizivao nebo da barem jednom pogleda svoje vlastito delo ovde na slami, jadnog mučenika...”⁷

Najvažniji gest priče je treći gest – sagnuta glava. On se javlja u dve forme: glava spuštена dole i šapat usana skupljenih u poljubac. U dane kad umetniku mere težinu pred publikom, on je primoran da se uspravi koliko je visok (“a visok je”, piše Kafka), no budući da jedva drži glavu na slabašnom vratu, telo umetnika najčešće se prirodno klati, “noge i gornji deo tela počinju nekontrolisano da se teturaju tamo-vamo”.⁸ Tada se glava spušta dole i prizemljuje se na vratu jedne od dve dame koje pomažu cirkusku tačku. Dama pokušava da zaštiti “barem svoje lice” tako što isteže vrat dalje od njega, ali budući da ne može da izbegne glavu umetnika u gladovanju, ona se rasplače, a to kod publike izaziva “najveću radost”.

Druga forma stida javlja se preko gesta usana u formi poljupca. Tim poljupcem umetnik objašnjava suštinu svoje umetnosti. Kada potpuno zamre ineteresovanje publike za njega, on je zaboravljen u kavezu, pa u poslednjoj sceni nadzornik cirkusa štapom razgrće slamu u kavezu i nalazi zgrčenog umetnika. Na pitanje, zar još uvek gladije, i nije mrtav, umetnik stidno i sa usnama (skupljenim u poljubac) došaptava nadzorniku: “Oprostite mi svi”. Njegove poslednje reči su:

“(M)oram da gladujem, ne mogu drugačije.... jer ne mogu da nađem jelo koje mi se dopada. Verujte, da sam ga našao, verujte mi, ne bih radio sve ovo i prejedao bih se isto kao i ti i svi drugi.”⁹

⁷ Franc Kafka *Preobražaj* (Skoplje: Templum, 2007), 233.

⁸ Isto, 234.

⁹ Isto, 242.

Za Kafku je umetnost telesno iskustvo. Ali, to nije iskustvo tela koje proizvodi nekakvu materijalnu umetnost, naprotiv, umetnost kod Kafke je samo telo, ogoljeno do gesta. Naracija kod Kafke je somatizirana, sve se vrti oko tela. Takve su brojne Kafkine priče, takav je i roman *Proces*. Jedenje je među najčešćim Kafkinim temama. U prvoj sceni *Procesa*, narator kaže: “Kovarica gospođe Grubah, koja mu je inače svakog dana donosila doručak, tog jutra nije došla”.¹⁰

Glavni Kafkini likovi stalno su u fizičkom opadanju i bolovima, a prosvetljenje kod Kafke svaki put dolazi preko stradanja tela, samo kad telo stoji između života i smrti i kad u toj poziciji formira gest. Umetnik mora da postane asketa. Umetnički proizvod nije nekakvo materijalno delo, ultimativni umetnički proizvod je telo dovedeno do gesta, telo koje je svesno atrofiralo do gesta. Najkraća formula umetnosti kod Kafke je proces pretvaranja tela u gest!

II. Od dvostrukog do uniformnog gesta (Kjerkegor, 19. vek: Ponavljanje)

1.

Mala knjiga *Ponavljanje* (1843), Kjerkegorova, takođe je posvećena gestovima. Prvi deo knjiga je analiza farse. Umesto reči “farsa”, Kjerkegor upotrebljava reč “Posse” (u danskom jeziku sa značenjem udubljenja, čvrge, ispupčenja) a poza je i inače tesno povezana sa gestovima. Kjerkegorova ljubav prema pozorištu dobro je dokumentovana. Takoreći, svake večeri Kjerkegor je išao u operu, u Kopenhagenu, i opširno je pisao o delima koje je gledao.

Ali, u *Ponavljanju*, Kjerkegor ne govori o bilo kakvom pozorištu, već o specifičnom. Farsa nije uspostavljena kanonska tragedija ili komedija: farsa je popularno pozorište. I u *Ponavljanju* Kjerkegor u prekrasnim detaljima objašnjava nastupe koje je video u Berlinu, ostavljajući ujedno i savete koje su karte najbolje za koje balkone, kakva ogovaranja se proizvode na različitim balkonima i kakve su reakcije gledalaca. Kjerkegor objašnjava svoju ljubav prema farsu njenom nekanonskom strukturom, zbog toga što je nemoguće da se fiksira baš na gest:

“Pošto čovek ne može da se zadovolji ni tragedijom, ni komedijom, niti satirom, upravo zbog njihove savršenosti, on se okreće farsu... Dok gleda farsu čovek ne zna da li da se smeje ili plače. Ceo efekat zavisi od raspoloženja gledaoca. Ne postoji čovek koji nije prošao kroz period kad nijedno bogastvo jezika, nijedan strastveni uzvik više nije dovoljan, nijedan gest više ne nudi zadovoljstvo, pošto ništa ne može da ga zadovolji tako kao što je to spontanost preskakanja i salta.”¹¹

Kjerkegor voli farsu zbog gesta. Farsa podrazumeva deformitet, nekakvo raspadanje kontura pokreta, narušavanje kontinuiteta “Ja”, zapravo poremećaj očekivanih gestova. U farsu ima performantnosti, to je Posse, zbog koga se gest javlja kao potencijal koji može da rasparča socijalno tkivo za koje lažno verujemo da je stvarnost. I Kjerkegor opisuje razliku između ozbiljnog pozorišta i farse:

“U ozbiljnom pozorištu čovek jedva da može da vidi glumca koji zaista zna da hoda ili zastane... (U farsu, glumac) ne hoda, već dolazi hodajući. Da se dođe hodajući sasvim je nešto različito od hodanja, i s tim genijalnim gestom, glumac postavlja celu scenu.”¹²

¹⁰ Franc Kafka *Proces* (Beograd: IK Draganić, 2003), 5.

¹¹ Soren Kierkegaard *Repetition and Philosophical Crumbs* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 26-28.

¹² Isto, 32.

Kakva je to razlika između gesta u kome glumac “dolazi hodajući” i glumca koji “hoda”? Lik u farsu ne odlazi, on dolazi odlazeći, kaže Kjerkegor. I Kjerkegor analizira gestove najpoznatijeg nemačkog glumca farse iz njegovog vremena, Bekmana. Bekman je različit od Čarlija Čaplina kaže, na primer, Semjuel Veber u svojoj analizi knjige *Ponavljanje*. I Bekman i Čaplin su glumci koji hodaju, oboje hodaju na specifičan način, svaki od njih na ramenu nosi prosjačku torbu, mali naramak, itd. Oni su slični, ali razlika je u tome što Čaplin ima individualan gest, a Bekman ni manje ni više nego dvostruki gest.

Bekman uvodi novi registar gestova. Čarli Čaplin hoda sa preterivanjem, sa stilizacijom, njegov cilj je da predstavi čoveka koji je “niko”, još jedan u mnoštvu drugih ljudi, ali Čarli Čaplin hoda, tako što ne dolazi hodajući. Čaplin hoda tako što hodanje dovodi do ekstrema i, iako je takav gest umetnost – gest in extremis kao umetnost, to je ipak još uvek samo umetnost pojedinačnog gesta. Bekman, s druge strane, hoda tako što narušava sva pravila koračanja, on od hodanja pravi gest narušavanja u hodanju! Bekman premešta registre kretanja, primerice: započinje s neverovatnom brzinom, da bi potom, odjednom, hodanje pretvorio u naglašenu sporost, ili obratno, itd.

Ali, suštinska razlika između farse i komedije je da Bekman u farsu dolazi kao da je već otišao! Kjerkegor je bio fasciniran dvostrukim gestom farse: glumci ne hodaju od tačke A do tačke B s ciljem da stignu negde ili da odu odnekud. Njihovo kretanje prestaje da bude uobičajeno kretanje i postaje kretanje koje beži od svake fiksacije. Za Kjerkegora, u farsu figura izgubi svoje uobičajene gestove i proizvodi nove, to je nova kontura ljudskog kretanja, a subjekt farse se rastvara. Čovek nikad ne zna da li će mu farsa biti zabavna ili ne; čovek mora da sebi dozvoli da se izgubi u predstavi da bi mogao da je doživi. Kjerkegor piše da u farsu gledalac može da uživa samo kao individua.

Današnja komedija (tzv. komercijalna ili potrošačka komedija) to radi sasvim obratno, ne dozvoljava čoveku da izgubi samog sebe u humoru, naprotiv humor se koristi da bi se uniformisala publika. Smeh u korporativnoj komediji je veštački, ona koristi tzv. “smejačku traku”, uvedenu u američkim sitkomima 1950. godine, kad se paralelno sa delovanjem komedije puštaju posebno snimljeni zvuci publike koja se smeje.

I Kjerkegor i Kafka na sličan način kritikuju veštački geg, osećaju da on polako osvaja svet humora. Nemi filmovi u Prag pristizu pre Prvog svetskog rata, a Kafka je često išao u bioskop. U jednom od svedočenja o prvim nemim američkim filmovima, Kafka piše:

“Čaplin je tehničar. To je čovek mašiniziranog sveta, u kome njegove kolege više ne komanduju sa potrebnom emocionalnom i mentalnom opremom, da bi život bio doista njihov. Oni nemaju fantaziju. Nalik su zubarskim tehničarima koji prave veštačke zube, tako i Čaplin izrađuje pomagala za imaginaciju. To je njegov film. To je film uopšte.”¹³

Gest komičara proizvodi “pomagala fantazije”, piše Kafka, isto pitanje koje muči i Kjerkegora: kada i zašto se humor u komediji pretvara u anestetik za publiku? Kjerkegor voli farsu upravo zato što ona nije komedija. Farsa razbija lažno jedinstvo publike, histerični smeh ne stabilizuje publiku, svi u pozorištu u Berlinu reaguju različito i Kjerkegor u preciznim detaljima objašnjava kako različiti balkoni pozorišta reaguju prilikom izvođenja farse.

¹³ Gustav Janouch *Conversations with Kafka*. Introduction by Francine Prose (New York: New Directions, 2012), 159.

Kjerkegor voli taj autentični gest, jer samo takav gest formira određenu vezu sa smrću. Ovde nije reč o biološkoj smrti, već o simboličkoj smrti, o smrti lažnih identiteta, što ujedno znači i čin rađanja individualnosti i slobode. Autentični gest ubija fiksnu sliku, i Kjerkegor umire od smeha, zbog toga što mu gest vraća istinu o čoveku. Gest u farsu jeste smrt za stabilnog subjekta, smrt za laži, hodanje izvan samog sebe, pojavljivanje, konture se brišu, kretanje se oneobičuje.

Farsa je umetnost gesta i prema Kjerkegoru farsa ima retku moć velike umetnosti da posvedoči istinu o ljudskim bićima. Iz istih razloga i Valter Benjamin, i Delez i Gatari, smatraju da Kafka, između ostalog, treba da se čita i kao humoristički autor. Najlepše stranice iz biografije Maksa Broda o Kafki, posvećene su na prisećanja kad je Kafka stajao pred čitaocima praškog kruga Broda, a oni su se smejali dok je on komično čitao prvu glavu *Procesa*; oni su smejali s "neobuzdanim smehom".¹⁴ Kulturna greška je, kažu Delez i Gatari, da se Kafka čita kao ogorčen, liturgijski autor, koji je čamio u samoći, intimizmu, krivici i nesreći. Naprotiv, Kafka se poigravao sa kategorijama i zato oni pišu: "Postoji Kafkin smeh, mnogo radostan smeh".¹⁵ Američki pisac David Foster Volis u tekstu *Smejanje s Kafkom* (1998) takođe pledira da se Kafka čita kao humorista. Velike priče i dobri vicevi imaju zajedničku crtu: da ne budu informacija, već eks-informacija, vitalnost koja izmiče označiteljskom lancu informacija,¹⁶ pa se šok-efekat razumevanja događa odmah, sada i ovde, a to saznanje izaziva paralizu akcije: šta da kažem posle Kafkinog ispričanog vica? Najlakši način da uništiš vic jeste da ga objasniš posle pričanja. Ista logika važi i za gest.

2.

I upravo ovo otvara temu uniformnog gesta – u suštini fundamentalno pitanje s početka ove studije, Kunderino pitanje: da li ono što zaista postoji individualno jesu gestovi, koji potom pronalaze "domaćina" u ljudskim telima?

Još je Kjerkegor alarmirao da se gestovi mogu uniformisati. U *Ponavljajući* (1843) Kjerkegor opisuje kako je jednom, zbog okolnosti u 19. veku, morao 36 sati da putuje od Kopenhagena do Hamburga u tesnom vagonu, zajedno sa petoricom putnika, pa je postepeno počeo da oseća kako postaje deo jednog velikog, gigantskog tela sa mnogo nogu, u kome nije mogao da raspozna koja je noga njegova! Kjerkegor piše:

"Prethodnog puta, imao sam jedno od onih sedišta koje je napred na vozilu (smatra se odličnim kupeom) i za celih 36 sati zajedno sa onima do mene, toliko smo nasilno bili stisnuti da sam, kad smo stigli u Hamburg, ne samo, takoreći, izgubio um, nego i svoje noge. Nas šestoro, koji smo sedeli zajedno 36 sati, kao da smo postali jedno telo... tako da više nije bilo moguće da se raspozna čija je čija noga. Da bih bio bar ekstremitet manjeg tela, ovoga puta izabrao sam sedište u drugom kupeu... Samo Gospod zna da li biste mogli da izdržite ovo, da li bi uopšte bili u mogućnosti da stignete do Berlina, i ako biste mogli, da li bi ponovo bili čovek sposoban da se oslobodi i da se vrati individualiz-

¹⁴ Žil Delez i Feliks Gatari *Kafka* (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998), 74.

¹⁵ Isto, 73.

¹⁶ David Foster Wallace "Laughing with Kafka", in: *Harper's Magazine*, July 1998.

mu izolacije, i da li biste sačuvali uspomenu na to da ste jednom bili krak/ekstremitet u džinovskom telu”.¹⁷

Ako život u skućenim okolnostima biva nužno osuđen da bude uniforman, i svaki čovek stalno da biva podsećan da je samo ekstremitet u velikom telu, da li to znači da su ljudi osuđeni na uniformne gestove?

U legendarnoj sceni filma *Društvo mrtvih pesnika* (1989) – urađenoj upravo na ove četiri teme: gestovi, hodanje, tela i uniformnost – učitelj, koga igra Robin Vilijams, odvođi studente na svoj prvi čas u školsko dvorište. Kaže im da hodaju. Samo da hodaju. Najpre svaki student hoda na svoj način, najbolje što ume. Ubrzo počinju da sinhronizuju brzinu, tempo i ritam svojih koraka sve dok na kraju ne počinju da hodaju kao jedno veliko telo. To je njihova prva lekcija iz hipokrizije, da čovek ponekad predaje svoje najintimnije gestove kao da su trofejno oružje oduzeto od neprijatelja. Samo zato jer, za trenutak, nije čuo druge korake. Kao u stihu španskog pesnika anonimna iz 16. veka: “Nikad ne kaži da je tiho, kaži da ja ništa nisam čuo”.

U drugom činu *Hamleta*, Ofelija preplašena dolazi kod svog oca Polonija. Tek što je videla Hamleta, prljavih čarapa, bez kape na glavi, “kao da je pobegao iz pakla” i izbezumljeno priča Poloniju da je, u stvari, videla ovakvog Hamleta: “Tako mi se uneo u lice kao da ga crta/ Dugo je ostao tako.”¹⁸ Za renesansnog čoveka iz Dvorca, neadekvatni gestovi već počinju da smetaju, pa postaju pitanje žalbi, a ubrzo i sankcionisanja. Svako ko se unosi u lice, pravi gest kojim ugrožava prostor koji meni pripada. Ubrzo će ovo ponašanje dovesti do masovnog uniformisanja gestova, bolest koja će osvojiti svet nekoliko vekova kasnije.

III. Gestovi padanja. Histerični gestovi (Turet, Frojd, 19. vek)

1.

Prvi moderni, naučni opisi gestova dolaze iz 1880. godine zajedno sa radovima Žorža Žil de Tureta, autora prvih naučnih opisa gestova i tikova, piše Agamben u tekstu *O gestovima*.¹⁹ A da bi dao definiciju šta je tik, Turet najpre mora da dadne opis najčešćih ljudskih gestova. Turet, u preciznim detaljima, na primer, opisuje ljudski korak:

“S jednom nogom kao podrškom, desna noga se diže od zemlje kao da se kotrlja od pete prema vrhovima prstiju, koji su poslednji deo koji će se dići: cela noga ide napred, a stopalo dodiruje zemlju petama, u tom trenutku leva noga, koja samo što je završila svoje približavanje i sad se odmara samo na vrhovima prstiju, počinje da se diže sa zemlje, leva noga ide napred pokraj desne i prolazi mimo nje, leva noga dodiruje zemlju petama upravo u času kad desna završava približavanje napred”.²⁰

Turet je crvenom bojom farbao cipele pacijenata pariske klinike Sal Petrier da bi mogao da meri dužinu, distancu između dve pete, ugao, pritisak koraka, itd. Ove studije

¹⁷ Soren Kirkegaard *Repetition and Philosophical Crumbs*, 20.

¹⁸ Šekspir Viljem *Hamlet* (Beograd: IP Rad, 1962), 41.

¹⁹ Giorgio Agamben *Infancy and History* (London: Verso, 2007), 149.

²⁰ Isto, 149.

kretanja Turet je objavio kao deo iz kliničkog kompleksa koji će kasnije dobiti naziv “Turetov sindrom”.

Ovo su počeci moderne nauke gestikulacija. Ako jedan čovek ne može više da počne ili završi određeni gest, a da se pritom gest ne prekida u njegovom prosečnom izvođenju, Agmben kaže, tada taj čovek postaje pacijent! Od tog trenutka za naučnika više ne mogu postojati kretanja koja nemaju cilj. Ako nema cilja, tad besciljno kretanje postaje – tik, a čovek koji je izveo tik – pacijent.

Učitelj Turetov je upravo Šarko, najpoznatiji neurolog Evrope u 19. veku i Frojdiv prethodnik. Šarko je bio opsednut gestovima padanja. U najprecinijim detaljima Šarko je opisao šta se događa kad telo pada. Čovek, kad pada, prestaje da proizvodi gestove i počinje da proizvodi tikove. U svojim *Predavanjima utorkom* (1887), a reč je o nekoliko tomova iz kliničke analize, Šarko piše da, kad čovek padne u histeriju i – ako pokuša ponovo da prohoda, tada on više ne manifestuje gestove koračanja, već:

“Klizi (se) po podu umesto da hoda, ukočenih nogu, jedva savijajući noge, sa pokretima koji kao da gnječe nešto po podu, i ti pokreti nekako zauzimaju mesto koracima”.²¹

Ako padne u histeriju, čovek zaboravlja da hoda i gest hodanja kao da je preuzimanje iz gesta gnječenja, ili iz gesta klizanja.

Psihijatrija i psihoanaliza, recimo tako, rađaju se upravo u onom istorijskom trenutku kad se ljudsko telo definiše prema gestovima koji treba da budu završeni! Ako čovek uradi gest koji nije završen, taj čovek proizvodi tik nekontrolisanog kretanja koje nema svoj cilj, i taj čovek postaje bolestan čovek.

2.

Raspadanje gestova glavna je tema u prvoj Frojdovoj knjizi psihoanalize *Studije o histeriji* (1895).

U jednom od pet kliničkih slučajeva opisanih u knjizi, Elizabet fon R., opisan je problem žene koja manifestuje gestove padanja. Problem Elizabete sastojao se u tome da je ona beskonačno volela svoju sestru, koja je bila smrtno bolesna, ali se istovremeno Elizabeta zaljubila i u muža svoje sestre. Kad je ulazila u takozvanu “histeričnu fazu”, njene noge su odbijale da proizvode kretanja sa završnicom, one su bile samo gestovi padanja. Kako da se protumače ovi gestovi? Frojd potencira da izbor telesne simbolizacije (noga koja ne može da hoda) nije slučajan: gest koji ne može da se završi zaista udaljava Elizabet od mogućnosti da se sretne sa svojom sestrom, ali istovremeno joj omogućava da ne sretne niti muža svoje sestre, koji je njoj zabranjena simpatija – telo reaguje na problem s kojim se Elizabet suočila i čak ga uspešno rešava (ako ne može da hoda, Elizabet se neće sresti sa zabranjenom simpatijom).

Ali, pitanje Frojdovo bilo je: Zašto upravo noge? I Frojd tumači da se histerija svaki put “lepi” za organski potencijal, kod Elizabet je takav potencijal izražen lakim reumatskim oboljenjima, koja su počela u vreme kada je negovala svog bolesnog oca. Evo toga dela kod Frojda:

“(O)no što je odlučujuće uticalo preko smera konverzije (noga Elizabet – primedba J.K.) moralo je, međutim, da bude drugi način asocijativnog povezivanja, okolnost da, dok je menjala zavoje (bolesnom ocu – primedba J.K.), jedna od njenih nogu danima je

²¹ Isto, 151.

bila u dodiru sa natečenom nogom njenog oca. Označeno mesto desne noge, preko dodira, od tada pa nadalje, ostalo je žarište i polazno mesto za bolove, veštačka historogena zona, čije nastojanje, u ovom slučaju, može da se prozre.”²²

Frojd objašnjava formiranje veštačke historogene zone teorijom o gestovima kod Darvina. Još Darwin kaže da su gestovi odlivanje nadražujućeg. Ako je čovek, na primer, primoran da duže vreme sedi mirno (recimo, na predavanju, ako neguje bolesno dete, itd.), ali ako je nadražen zbog situacije u kojoj se nalazi, nadražavanje će se akumulirati toliko mnogo da će morati da se odlije na neki način – na primer, preko tresenja noge. Ili, u Darwinovom primeru, pas maše repom da bi odlio višak nadraživanja.²³

Kod Elizabet se javlja histerično padanje, jer ona ne može da prihvati samu sebe kao ženu koja istovremeno voli sestru, ali i muža svoje sestre. Njeno nesvesno “odlučuje” da odvoji deo od samog sebe (nogu), što će biti simbolički podsetnik o zabranjenoj emociji. Noga postaje tuđe telo, taj deo tela “nije dobar”, noga može da me boli, ali ću zato ja moći da produžim da postojim u mojem svakodnevlju sa relativno lepim idejama o samoj sebi.

Prvi umetnici koji prihvataju psihoanalizu su surrealisti. Da bi predstavio ekstazu, Salvador Dali piše, dovoljno je da se rotira glava za 180 stepeni, da se razmeste ljudske osovine, pa tako vertikalne osovine (na primer, nos), da dođu tamo gde su horizontalne osovine (na primer, oči, ili usta).²⁴

Salvador Dali je shvatio da već slika običnog padanja stvara efekat ekstaze. Od usta do anusa – ovo je osovina horizontale, “legnuta” želja koju svaka životinja zna da čita. Kad se, u međuvremenu, čovek ispravlja, on ukida jednostavnu horizontalnu želju i uvođi vertikalnu, konfuzniju formu.²⁵ Na vrhu glave sada su ta usta koja nisu označiteljska za drugu životinju, usta su odjednom vertikalna, i na ljudskom licu ona ostavljaju zbunjujuće signale. Ako su usta “legnuta”, tada će životinja lakše shvatiti telesnu signalizaciju.

I obratno. Ako se usta rotiraju, onda postaju nos. S tim se zaista unižava “arhitektura” ljudskog lica, ali, pak, u isto vreme aktivira se animalna, horizontalna želja, upravo to što su radili histerici prilikom padanja u pariskoj klinici Sal-Petrier.

IV. O iščezlim gestovima (Lesing i Montenj, 16. i 17. vek)

1.

Italijanski filozof Đorđo Agamben piše da je gest nešto što je “zauvek izgubljeno” iz zapadnog buržoaskog sveta na kraju 19. veka.²⁶

Posle rada Tureta iz 1880. više se niko nije “naučno” zanimao za gestove. Oni se vraćaju kao naučna tema čak u 1970-im, kad britanski neurolog Oliver Saks, na ulicama Njujorka, za samo nekoliko minuta šetanja primećuje čak tri slučaja tikova u onome što nazivamo “Turetov sindrom”.

²² Jasna Koteska *Frojdovska čitanka, Rana psihoanaliza* (Skoplje: Kultura, 2013), 179.

²³ Isto, 354.

²⁴ Rosalind E. Krauss *The Optical Unconscious* (Cambridge Massachusetts, London: The MIT Press, 1998), 156.

²⁵ Isto, 156.

²⁶ Giorgio Agamben *Infancy and History*, 149.

Zašto ljudi prestaju da manifestiraju gestove hodanja i razvijaju tikove? Jedna od Agambenovih pretpostavki jeste da se u poslednjih 100 godina događa gubljenje kontrole nad telesnim kretanjem, tikovi i distonija postaju norme modernog vremena, ljudi sve više gube kontrolu nad telima, a prema Agambenu i prvi filmovi braće Limier svedočanstvo su o gubljenju te kontrole i pokušaj očuvanja gestova koji iščezavaju u zaborav. I kaže da moderno doba ponovo postaje opsednuto gestovima, upravo zato što oni iščezavaju.

Ako nema gestova, kako ću protumačiti šta drugo telo hoće da mi kaže? Za Kjerkegora, Kafku, Ničea, Prusta, Rilkea... pitanje literature postaje pitanje kako da se predstavi ljudskost koja je, s jedne strane izgubila kontrolu nad svojim kretanjima, ali je, s druge strane, pak, izubila sve stare forme telesnog izražavanja zbog akceleracije života tokom industrijalizacije, a koja za uzvrat proizvodi tikove kod ljudi.

Ali, suštinsko pitanje još uvek ostaje: Da li zaista gestovi iščezavaju čak u 19. veku i da li su gestovi samo epistemološki problem? Ili, pak, gestovi treba da se tumače kao ontološko pitanje, kao što to postavlja Kundera? Da li su gestovi postojali kao delovi tela, pa su se izgubili kroz istoriju, ili, pak, gestovi nisu nikada pripadali telima?

Za odgovor na ova pitanja treba da pogledamo kakav je status gestova pre 19. veka.

2.

Reprezentovanje gestova je prastari problem u istoriji umetnosti.

Grčke legende govore o statuama koje u jednom trenutku lome okove i počinju da se kreću. To je vera da je arhetip konstelacija gestova i da ta konstelacija nije statična. Na primer, Mikelandelova statua *Mojsije* (1513-15) uhvaćena je u trenutku kad Mojsije seda umoran na presto, tek što se vratio iz Sinaja, u desnoj ruci drži deset Božijih zapovesti, i prema položaju kolena i stopala, kao da čeka svoj narod koji svakog momenta treba da uđe. Pripremljen da odmah ustane! Mikelandelov Mojsije je gest čoveka koji se sprema da ustane. Mojsije koji sedi visok je 3 metra, a kad bi se uspravio, imao bi 5 metara.

Legenda kaže da, kad je završio statuu Mojsija, Mikelandelo je udario dletom u njeno desno koleno i uzviknuo: "Razgovaraj sa mnom!", od udarca u desno koleno na statui se i danas primećuje jedna brazda. Cela istorija umetnosti je istorija magije koja treba da se "slomi" da bi se gest oslobodio!

U 1776. godini nemački dramaturg, Lesing, piše poznatu studiju o statui *Laokon* i njegovo pitanje glasi, zašto je Laokon predstavljen kao čovek u melanholiji kad su i sam Laokon i njegova dva sina predstavljeni u trenutku kad dve zmije opasuju njihova tela, struk i vrat.

Slično Agambenu u 19. veku, i Lesing svedoči da ljudi stilizuju gestove i kontrolišu ih, ali njegovo svedočenje nije iz 19. veka, nego ciglih dvesto godina ranije, kad takođe postoji pritužba da ljudski gestovi "iščezavaju":

"Svestan sam da smo mi, Evropljani, vaspitavani u pristojnosti veštačkog vremena i naučeni da najbolje vladamo spoljašnjim znacima naših čula. Pravila pristojnosti i dekora sprečavaju nas da vičemo ili da ronimo suze... Da se potisnu ekspresije bola, da se sretne smrtno sa nepokolebljivim okom, sa osmehom pre probadanja strele, da se ne pusti suza, ili iz žalosti zbog greha, ili pak zbog tuge zbog gubitka voljenog prijatelja, ovo je karakteristika severnog heroizma. Ali ne i kod Grka!"²⁷

²⁷ G.E. Lessing *Laokoon, The Limits of Poetry and Painting* (London: J Ridgway and sons, 1836), 6-7.

Heroj antičkog doba nije postidan što plače kad treba da se plače, ni da viče kad treba da viče. Gest kod starih naroda nije izraz slabosti. Heroj može i da plače i da viče, zato što ga gestovi ne sprečavaju da bude hrabar kad je potrebno da se pomogne, ili da bude častan kad je potrebno da se ispuni dug! Obratno, pak, kaže Lesing, moderni stoik ne samo što nije dramatičan, nego njegovo hladno ushićenje, odsustvo gestikulacije i pasivni izraz ne znače da će on biti hrabar ili častan kad za to dođe vreme.

Lesing beleži da, iako je Laokon u dubokoj agoniji, ipak njegov gest ne odaje očaj ili bol, već jedva приметni uzdah ili melanholiju. Ako bismo zamislili Laokona sa široko otvorenim ustima, u vrisku agonije, taj bi gest izazvao samo odvratnost. Široko otvorena usta nisu znak herojstva, to je groteska. Doduše, kaže Lesing, heroj Antike zaista viče, ali samo u dramama. U antičkim statuama ekstremna telesna bol snižena je do gesta melanholije ili uzdaha, jer ako bi umetnik prikazao muškarca kako vrišti, prema Lesingu, taj bi muškarac dobio izgled slabosti ili netrepeljivosti.

Antički skulptor ne prikazuje Meduzu u trenutku kad ubija decu, već prikazuje gest koji prethodi ubistvu, nekoliko trenutaka ranije. Tada je najača borba između majčinstva, ljubavi i ljubomore i iz agonije tako reprezentovana, mi već znamo da ćemo posvedočiti gest destrukcije i užasa. Ili, obratno, Ajaks nije predstavljen u trenutku kada u ludilu ubija stado koza, već je uhvaćen momenat posle ubistva, kad sumorno razmišlja nad činom svoje destrukcije. Gnev je prošao, pa ostaje samo užas greške, koji tek što je nastupio. Antički gest je predstavljen svaki put ili pre ili posle događaja, ali nikad u vreme događanja, nikad kad gest postaje događaj, kao što to radi Kafka.

Ako je tako, tada Agamben nije u pravu da gestovi isčezavaju u 19. veku, jer još Antika svedoči da je autor redovno primoran da snižava gest, da ga pretvara u prihvatljiv čin. Telesna bol mora da bude predstavljena preko sumornosti, mračnosti, turobnosti, nikad preko otvorenih usta.

“Ne postoji u prirodi”, kaže Lesing, “takvo nešto kao izražena nezavisna emocija; svaka je kombinacija sa hiljadu drugih, a i najmanja od njih je dovoljna da u celosti promeni karakter vodeće emocije.”²⁸

Da li je tada gest nešto što može da predstavi određeni kompleks tačno izbrojanih emocija, ili će pak svaka kombinacija trebati da ima svoj jedinstven gestikularni izraz? Jedan vek pre Lesinga, u 16. veku, Mišel Montenj u *Esejima* (1580) postavlja isto pitanje i objašnjava ga dvojako! Montenj kaže da ne postoji nijedno iskustvo slično ijednom drugom, pa ipak, grupisani, oni daju jednu od emocija koja je za taj dati momenat vodeća:

“Kao što nijedan slučaj i nijedan oblik ne liče sasvim na drugi, tako se i ne razlikuju sasvim jedan od drugog... Ako naša lica nisu bila slična, nismo mogli da znamo da razlikujemo ljudsko od životinjskog; a ako nisu bila neslična, nismo mogli da razlikujemo jednog od drugog čoveka.”²⁹

Sasvim je ista stvar i sa gestovima. Oni uistinu delimično svedoče o destrukciji iskustva preko snižavanja predstavljanja gestova, ali, s druge strane upravo gestovi služe za fiksiranje emocija, za njihovo “prepoznavanje”, za komuniciranje određenog iskustva. Kako tada da tretiramo gestove, kao ontološke ili kao epistemološke fenomene?

²⁸ Isto, 47-48.

²⁹ Montenj de Mišel *Ogledi* (Beograd: Ušće, 2001), 342.

Umesto zaključka: Ontologija i epistemologija (o dvojnoj prirodi gesta)

1.

U romanu *Besmrtnost*, s kojim je i započela ova studija, Kundera piše:

“(Z)ar čovek nije, a još više lik u jednom romanu, definisan kao jedinstveno, neponovljivo biće? Kako je tada moguće da gest koji sam video kod jedne ličnosti, gest koji je povezan s njom, koji je karakteriše i bio je deo njenog individualnog šarma, u isto vreme biva suština sasvim drugačije ličnosti i mojih snova o njoj? Vredi da se razmišlja o tome. Od trenutka kad se na Zemljinoj lopti pojavio prvi čovek, a kroz nju je prošlo osamdeset milijardi ljudi, teško je da se pretpostavi da je svaka individua imala svoj repertoar gestova. Aritmetički, to je prosto nemoguće. Bez najmanje sumnje, na Svetu ima manje gestova nego individua. Otkriće nas vodi do šokantnog zaključka: gest je individualniji od same individue”³⁰

Kundera, kao i veliki filozofi o kojima govorimo u ovoj studiji, postavlja pitanje: da li gest opredeljuje subjekat, ili je obratno – subjekat samo “domaćin” gestu. Da li je gest nezavisan od čoveka? Prema Kunderi, čovek nije sposoban da stvori originalni gest koji će pripadati samo njemu. Obratno, gestovi su ti koji su individualni, a gestovi samo koriste tela kao svoj “instrument”.

Prema Agambenu, kao što smo do sada videli, problem je obratan. Gest ne pripada domenu ontologije kao kod Kundera, već epistemologiji i istoriji. Za Agambena gestovi su nešto što se gubi kroz istoriju, a svedoče, pak, o destrukciji ljudskog iskustva pod teretom akceleracije života. Ali, Agamben, interesantno, ipak pomera problem gesta za korak dalje, i ostavlja svedočenje da gest u suštini pripada obema sferama podjednako.

2.

Ako gest shvatimo kao nešto što pripada sferi akcije, tada treba da se pravi razlika između pravljenja (kao agere) i pravljenja (kao facere), kaže Agamben. Čovek može da stvori nešto (na primer, da napiše dramski tekst), ali ne mora da bude glumac u istom tekstu, kad se tekst izvodi na sceni. U prvom slučaju govorimo o pravljenju nečega što je imenovano kao facere, pisanje teksta, a u drugom slučaju kao agere, glumačka izvedba teksta. To nisu iste forme stvaranja.³¹

Interesantno, ali gest nije niti prvi tip stvaranja, niti drugi! Gest nije pisanje dramskog teksta, niti njegova izvedba. Gest je preuzimanje, on je delimična akcija koja je samo preuzeta i podržana od tela, upravo kao što kaže Kundera. Prvi tip stvaranja (pišem dramski tekst) je akcija u kojoj delo treba da završim. Kad igram dramski tekst, to je akcija koja nije završena u celosti, jer ću dramu igrati i sutra i nebrojeno mnogo puta.

Gest je ono što stoji između obe akcije. Gest raskida lažnu alternativu između kraja jednog dela i pravljenja jednog dela, kaže Agamben. Gest nije nešto što je usmereno prema završnici (na primer, hodanje kao gest s kojim moje telo prenosim iz tačke A do tačke B), ali gest nije ni sam čin hodanja. Gest je kretanje koje u sebi sadrži svoj kraj, ali gest nije ujedno i kraj kretanja. Iako gest nije završeno kretanje, gest nema cilj da završi kretanje, već je sam po sebi ČIN, upravo kao što ga shvata Kafka, kao što ga shvata i Kant – gest

³⁰ Milan Kundera *Besmrtnost*, 11-12.

³¹ Adaptirano prema Giorgio Agamben *Infancy and History*, 154.

je završnica bez kraja.³² Gest ima potencijal da prekine svoje postojanje, istovremeno je potencijal za komuniciranje s tim postojanjem. Gest je potencijal, ali sam nije kretanje. Gest nije ovde da bi rekao nešto što je podrazumevano samo po sebi.

Gest je prekid u jeziku, i svaki put jeziku pravi problem, zato još od Montenja, preko Lesinga, do Ničea, Kjerkegora i Kafke, civilizacija svedoči da je gest težak za predstavljanje, a da se istovremeno ne uništi suština bića. Gest je između govornog defekta i između tika – gest je ono što SAPINJE jezik i telo s kojim taj jezik govori – i zato je nemoguć za svoje predstavljanje.

Cela serija autora od Mikelandela do Kafke, od Kjerkegora do Ničea pokušavali su da dohvate gest in extremis. To je potreba da se zamrzne ono mesto koje klizi kroz prste. Kao na primer kod velikog britanskog slikara iz 20. veka, Frensis Bejkona, koji najčešće prikazuje serije muškaraca koji spavaju uzdignutih ruku. Ili žena koje spavaju s vertikalnim nogama.³³ Sva velika umetnička dela od Mojsija do Procesa i od Mona Lize do Hamleta, svedočanstvo su o velikim gestovima koji stoje između slike i dinamičnosti. Veliki autori vode svoja dela do ekstremizma gestova, da bi od njih napravili gestikulativno pozorište s ciljem da izvedu na videlo upravo onu stvar koja se najteže vidi: istina o subjektu i telesnosti u koju je taj subjekat smešten.

Ovo pak znači da na pitanje naše studije može da se odgovori samo dvostruko: gest pripada i epistemologiji, ali i ontologiji! A ontologija gesta, priroda gesta sama po sebi, upravo treba da se proučava. Taj će zadatak morati da započne sa uznemirujućom pretpostavkom o prirodi ljudskih tela, barem onako kako tela razumemo danas.

Literatura:

- Agamben, Giorgio: *Infancy and History* (London: Verso), 2007.
- Benjamin, Valter: *Illuminacije* (Skoplje: Ili-ili), 2010.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon, The Logic of Sensation* (London: Bloomsbury), 2014.
- Janouch, Gustav: *Conversations with Kafka*. Introduction by Francine Prose (New York: New Directions), 2012.
- Žil Delez i Feliks Gatari: *Kafka* (Novi Sad- Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića), 1998.
- Kundera, Milan: *Besmrtnost* (Skoplje: Tabernakul), 2006.
- Kafka, Franc: *Mračna samica. Kad je reč o žedi*. Preveo Jovica Aćin, (Beograd: JP Službeni glasnik), 2011.
- Kafka, Franc: *Preobražaj* (Skoplje: Templum), 2007.
- Kafka, Franc: *Proces* (Beograd: IK Draganić), 2003.
- Kierkegaard, Soren: *Repetition and Philosophical Crumbs* (Oxford: Oxford University Press), 2009.
- Koteska, Jasna: *Frojdovska čitanka, Rana psihoanaliza* (Skoplje: Kultura), 2013.
- Lessing, G.E: *Laokoon, The Limits of Poetry and Painting* (London: J. Ridgway and sons), 1836.
- Montenj, de Mišel: *Ogledi* (Beograd: Ušće), 2001.
- Rosalind E., Krauss: *The Optical Unconscious* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press), 1998.
- Šekspir, Viljem: *Hamlet* (Beograd: IP Rad), 1962.
- Wallace, David Foster: "Laughing with Kafka", in: *Harper's Magazine*, July 1998.

³² Agamben *Infancy and History*, 155.

³³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon The Logic of Sensation* (London: Bloomsbury, 2014), 17.

Ljiljana Ž. Pešikan-Ljuštanović

Žensko telo kao prostor u usmenoj obrednoj lirici¹

«Gajtano mome, Gajtano,
što si mi bela, crvena,
što si mi tanka, viskoka,
što si mi ramna, široka?
Da l' si mi od bašču niknula,
da l' mi te vetar dunuja,
da l' mi te voda donela?»
(Zlatanović 1995: 22)²

U jednom broju usmenih obrednih pesama (kako onih koje se vezuju za kalendarski ciklus i obrede plodnosti tako onih koje prate životni ciklus čoveka i najvažnije porodične obrede) žensko telo je opevano kao višestruko ambivalentni granični prostor u kome se i preko koga se uspostavlja kontakt sa svetim. Takvo sakralizovano telo stapa se s prirodom, kosmizuje se, postaje izvor svekolike plodnosti – ljudske, zemaljske, životinjske. Ženska vezanost za prirodu u ovim pesmama postaje izvor moći, ali, istovremno, i razlog više da zajednica strogo sankcioniše i kontroliše tu potencijalnu moć, kako bi ona bila upotrebljena u interesu kolektiva. Ovakav doživljaj ženskog tela preliva se i u druge vrste usmene lirike i reflektuje se u formulativnim metaforama i poređenjima za ženu.



Prostor je izuzetno značajan kôd u usmenoj lirici uopšte, a naročito u obrednoj lirici, gde objedinjuje i stapa mitsko, religijsko, istorijsko i socijalno iskustvo zajednice. Slika prostora ostvarena u ovim pesmama ukršta geografske realije, istorijska i životna iskustva zajednice, s mitskim shvatanjem i građenjem prostora u duhu opozicije profano – sa-

¹ Istraživanje na kome je zasnovan ovaj rad sprovedeno je u okviru projekta "Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti" (broj 178005), koji se, pod rukovodstvom prof. dr Gorane Raičević, sprovodi na Odseku za srpsku književnost Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu, uz finansijsku pomoć Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije.

² Ukoliko nije drukčije naglašeno, prilikom navođenja stihova, broj označava broj pesme u zbirci.

kralno. Istovremeno, upravo u prostornom kôdu ostvaruju se upečatljive pesničke slike i estetska sugestivnost usmene obredne lirike. Dubinska značenja obrednih pesama često se mogu iščitati upravo iz prostornih odnosa koji se u njima opevaju. Čulno konkretna slika prostora u obrednoj lirici objedinjava bitne prelomne tačke životnog ciklusa jedinke i obrednu praksu zajednice, a, posredno, i unutrašnja preživljavanja onoga ko taj prostor nastanjuje. Suštinsko svojstvo ovakvog prostora i osnov njegove estetske i značenjske funkcije jeste to što on, pored prostornih, modeluje “neprostorne odnose, semantičke i vrednosne” (Lotman 1976: 288).³

Ovi prostori mogu biti apstraktni, visoko stilizovani, suštinski obeleženi opozicijama: svoje – tuđe, blisko – daleko, zatvoreno – otvoreno, pitomo – divlje, nisko – visoko; ali i poznati i bliski lokaliteti, nekad i neposredno imenovani. Bez obzira na to je li reč o jednim ili drugima, prostorne relacije opevane u pesmi smeštaju izvođače i učesnike obreda u složen sistem preko koga se, posredstvom obredne povorke ili neposredno, uspostavlja plodotvorni kontakt sa svetim:

Božić mi *po se zemja.*

Slava mu je *do nebesi!*

(*Jastrebov [I. S. Ястребовъ]: str. 30, podvukla Lj.P.Lj*)

*Istovetnu funkciju, na primer, u božićnoj pesmi imaju i neodređena visoka planina / brdo ili sam prostor neba*⁴ i imenovani uzdignuti prostori⁵ – i jedni i drugi ukazuju na vertikalnu koja

povezuje višu silu – izvor svetosti – i zajednicu koja je u vreme praznika proslavlja i dočekuje. Isto važi i za granične vode preko kojih emanacija svetog stiže ili biva prenetu u ljudski, ovostrani prostor: one mogu biti bezimene⁶ ili imenovane,⁷ ali bez obzira na to, one su u obrednim pesmama *granične vode, one koje obeležavaju i čuvaju granicu ovog i onog sveta.*⁸

³ Prostor i njegovi sakralni, socijalni, istorijski i psihološki aspekti samo izuzetno su bili predmet ozbiljnijih zasebnih izučavanja kada je reč o usmenoj lirici Južnih Slovena. Objavljen je jedan broj tekstova koji zahvataju ovu problematiku ili neke njene aspekte (Karanović 1994: 61–75; Pešikan-Ljuštanović 2005: 231–246; Lasek 2005; Lasek 2006: 179–252; Pešikan-Ljuštanović 2009: 59–75; Pešikan-Ljuštanović 2011: 339–364; Pešikan-Ljuštanović 2012: 19–47; Jokić 2011: 33–44; Jokić 2012; Pešikan-Ljuštanović 2014: 7–24. i dr.), ali sve dosad nema temeljnih studija poput istraživanja Mirjane Detelić, Lidije Delić i Marije Ilić koja se tiču prostora u usmenoj epici (Detelić 1992; Detelić 2004; Detelić – Ilić 2006; Detelić 2007; Detelić – Delić 2014: 105–126; Detelić – Delić 2014a: 111–129). Možda i zato što se, za razliku od prostora u epskoj pesmi, prostor u usmenoj lirici doživljava kao jednostavan i uglavnom “pročitana”, manje-više iscrpen strukturalističkim i semiotičkim klasifikovanjem unutar niza binarnih opozicija. Naročito zanemarena ostala je estetska produktivnost “lirskih prostora”, neugasla poetska čarolija njihovih nerazlučivih pretapanja i naslojavanja.

⁴ “Granu sunce iza brda” – SNP V: 187; “Božić zove svrh planine one visoke” – SNP V: 191; “Božić zove s brda” (SNP V: 202; “Božić zove s planine” – SNP V: 204; “Vetar dunu, koledo, / Iz planine, koledo” – Grbić 1909: 96; “Mi slezosmo od planine” – Vasiljević 1960: 2b “Tri su tice s neba dolećeše” (SNP V: 202); “Siva, siva gulabica! / Do kade si doletala? / – Do našeg gospodina” – Ястребовъ 1886: 30.

⁵ Ubla, Ledenice, Poljice – SNP V: 202, 203.

⁶ “Zove Božo iza vode: ‘Prevezite me!’ – SNP V: 188; “Božić zove s one strane: ‘Prevezite me..’ – SNP V: 189.

⁷ Jordan (SNP V: 215; 216) ili Dunav: Letela je, koledo, / Medna buba, koledo, / Letela je, koledo, / Uz Dunavo, koledo, / Letela je, koledo, / Niz Dunavo, koledo! / Tražila je, koledo, / Mladog boga, koledo! (Zlatanović 2000: 2).

⁸ Vidi: Prop 1990: 400; Detelić 1992: 94, 97–98; Karanović 1998 B, 35–45; Lasek 2005; Lasek 2006: 179–252.

Vežu sa svetim i njegovu emanaciju u ljudskom *ovostarnom prostoru mogu uspostavljati i obredne povorke svojim kretanjem i obrednim radnjama koje izvode i, što jeste osnovni predmet našeg interesovanja, ta se veza može ostvarivati preko tela pojedinačnih učesnika u ophodu ili obredu.*⁹ Ambivalentna priroda tog tela može biti samo nagoveštena. Ono ostaje ljudsko, smrtno, ali, stupanjem u obrednu povorku, odnosno preuzimanjem uloge u obredu, stiče moć da budi plodonosne potencijale prirode. Tako obredna igra, obrtanje lazarice, donosi svekoliku plodnost, sugerisanu glagolima *vrnuti*,¹⁰ *roditi*, *puniti*:

Obrni se, Lazarko,
Da s obrne proleće,
Da ni vrne kišica,
Da ni rodi pčenica,
Da punimo ambare,
I velike koševе...
(Bovan 2000: 77)

Ili, u široj varijanti iste pesme:
Obrtaj se, lazarko,
Nek s obrne proleće,
Da ni rodi sve voće,
Da ni bude sve rodno,
I u njive sve plodno:
Od dva klasa čabar žito,
Od dve opce vedar mleko;
Obrtaj se, Lazarko,
Nek s obrne proleće.
(Bovan 2000: 87)

Potencijalna, buduća plodnost devojčice,¹¹ članice obredne povorke, okretanjem se širi i rasipa na bilje i stoku. U istoj zbirci (Bovan 2000: 290) takva moć pripisana je i do-doli, čije obrtanje i obredno bacanje žita «pred sobom» i «za sobom» i polivanje vodom donosi opšte izobilje: «Neka u polju ima / i kada je leto i zima», ali, kako nagoveštavaju završni stihovi, samo ako se to moćno uzdarje zasluži darivanjem posrednice:

Baci sito na krovu,
Da te gazda daruje.

To prelivanje i stapanje plodnosti ženskog tela i ukupne «skotske i zemaljske» plodnosti mogu sugerisati i osobene, netipične metafore, poput one za muzilju iz lazaričke / đurđevske pesme :¹² «Devojčice, rečice» (Zlatanović 1994: 145), u kojoj se uz moguće

⁹ Predmet istraživanja moglo bi biti i muško telo u obrednim pesmama, ali ono se, ipak, ređe opeva i njegova je funkcija manje naglašena u pesmama koje su zapisane kao obredne.

¹⁰ Ovde u značenju navreti. U goranskom dijalektu vrnajčica je kiša.

¹¹ Devojčice su po tri puta išle u lazarice pre no što dozru za udaju (to se u tradicionalnim zajednicama poklapalo s pubertetom). O tome vidi: Jokić – Vujnović 2014: 79–94.

¹² Peva se, što nije retkost, u obe prilike.

sugerisanje čistote i lakoće kretanja, neposredno aktivira magijska formula za traženje izobilja i posredno izriče želja da mleko teče kao reka i da se plodnost šiti i prenosi bičevima od devojačke kose natopljene mlekom.¹³ Kosa je i inače u tradicionalnim kulturama, globalno opažana kao nosilac ambivalentnih značenja: ona je stecište i simbol životne snage, mnoštva, bogatstva, izobilja i sreće,¹⁴ ali i tabuirana, magijski moćna i opasna zamena za čoveka, potencijalna veza sa htonskim i onostranim.

Kosa i radnje povezane sa njom okružene su i mnoštvom tabua. U tradicionalnim balkanskim kulturama, na primer, strogo je tabuirano žensko češljanje i manipulacija otpalom kosom. Pri tom, nije reč o čuvanju čednosti patrijarhalne žene, već, pre svega, o magijskoj moći kose. Ako se baci u vodu, od nje mogu nastati zmije, ako se otpala vlas nagazi, čoveka će boleti glava ili se može razboleti, ako vetar ili ptica odnesu vlas, kosa se neće češljati (ostaće kao gnezdo), ili će vetar odneti pamet onome čija je to kosa bila. Od otpale kose može veštica ili činjarica napraviti «zavoj sa činima». Balkanske veštice gologlave kradu mleko tuđe stoke ili domamljuju usev s tuđih njiva (vidi, SM: 286–287). I Margaret Mid [Margaret Mead] u studiji *Spol i temperament u tri primitivna društva* govori o strahu Arapeša da im neko ne ukrade «blato», odsečenu ili otpalu kosu ili nokte, sve ono što pripada telu, ali kao periferno stalno odumire i obnavlja se, pošto onaj ko vlada «blatom» vlada čovekom (Mead 1968).

Htonska priroda kose mogla bi počivati na paradoksu da su kosa i nokti na živom mrtvi – mogu se seći bez bola i bez fizičkog ugrožavanja jedinke – a na mrtvom živi – nastavljaju da rastu i posle smrti. Javno skidanje marame sa ženske glave (pogotovo kada je reč o majci) značilo je kod svih balkanskih naroda suštinski poremećaj svakodnevnog socijalnog poretka i nagoveštavalo ili smrt, ili kletvu (žene su klele gologlave), ili ropsko preklinjanje i apsolutno pokoravanje – deo obreda kojim se mirila krv bio je i dolazak gologlavih žena sa kolevkama da bi molile da se osveta zameni kumstvom.¹⁵ U većini tradicionalnih kultura, sem toga, po načinu češljanja i dužini kose razlikuju se različiti uzrasni i socijalni statusi. Promena načina češljanja i pokrivala za glavu bila je sastavni deo obreda prelaza. I seoske i urbane kulture su, maltene do našeg doba, jasno razlikovale frizuru primerenu devojčici, devojci i udatoj ženi.

¹³ "...Ti me srete, presrete,
Pa mi vedro zaljulja,
Te mi mleko prosipa,
Te mi kosu usina,
I kosa mi opade.
Momci si gu berešev.
Pa si biči pletešev.»

¹⁴ U čobanskoj pesmi devojka se takmiči sa gorom:
Gora s rosom, a devojka s kosom,
[...]
Gora veli: – Više imam rose,
A devojka: – Više imam kose...
(Raskovnik 1994: 8).

Prvu jutarnju paru zarađenu trgovinom trljali su stari trgovci sa juga Srbije o bradu i kosu da bi novca bilo koliko dlaka na glavi, dok su poljski seljaci na Badnji dan razbarušivali kosu s rečima: «Gomilaj se žito, gomilaj» (vidi, SM: 286–287).

¹⁵ Vidi: Pavićević 1955; http://forum.krstarica.com/showthread.php/717980-Obi%C4%8Daj-UMIR-KRVI-u-Crnoj-Gori; file:///C:/NS_1931_25_13_Pavicevic.pdf.

Preko hiperbolizovano duge kose povezuju se u lazaričkim pesmama žena i priroda. Tako se čudesna vučja pastirica u lazaričkoj pesmi stapa sa prirodom. Kupina, malina, rana Petrova jabuka i devojka čija je kosa odgojena za udaju ne mogu se razdvojiti ni stvarno ni simbolički:

Mori, Vuko, devojko,
Poteraj mi vukovi
Kroz ti pusti lugovi!..
– Ne smem, ne smem, trgovče,
Kose su mi dugačke,
‘Oće da se zakače
Za kupinu, malinu,
Za Petrovu jabuku...
(Kićine pesme 2: VI)¹⁶

Ženska kosa se prepliće sa trnovitim vrežama kupine i maline, koje po sposobnosti da kupe, pribiraju beričet mogu biti moćni biljni apotropajoni. Iako, kao svi biljni apotropajoni imaju i htonska svojstva,¹⁷ kupina i malina, prema tradicionalnim predstavama, mogu štititi prostor i čoveka od demona i bolesti.¹⁸ Istovremeno, one (poput vuka,¹⁹ koji se takođe pominje u pesmi) označavaju granične prostore, pa time sugerišu i osobenu marginalnost žene, njenu poziciju medijatorke između prirode i kulture, ali i *ovog i onog sveta, koja joj pridaje ambivalentnu poziciju – bića povišene moći i potencijalno opasnog demonskog bića. Petrova jabuka, petrovača, s druge strane, simbolizuje (kao prva jabuka koja rađa u godini) mladost, blagost i plodnost.*²⁰

Značaj tela učesnice u obrednom ophodu ili neveste naglašavao se i hiperbolizovanjem njegove veličine, bilo preko poređenja sa planinom / gorom:

Previla se kupina
Preko vr’a planina;
Neje bila kupina,
No je bilo junače;

¹⁶ Zabeležen je veoma širok krug varijanti ove pesme (kraljičkih i lazaričkih), povezanih imenom devojke Vuka / Vukosava i splitanjem kose i bilja.

¹⁷ Kupini se u verovanjima pripisuje veza sa đavolom, pa se ona zove i *đavolje grožđe* (Sofrić Niševljanin 1990: 143–144, Čajkanović – Đurić 1985: 152–154, SM: 319–321).

¹⁸ Trnovite biljke često označavaju granicu *našeg, pitomog i tuđeg, divljeg* prostora. Njima se prepliću plotovi i one se sade na međama.

¹⁹ O vuku, kao mitskom medijatoru koji ima sposobnost da prelazi granicu sveta živih i sveta mrtvih i da, pripada i *ovom i onom* svetu, vidi, Čajkanović 1995: 71; Filipović 1966: 164–172; Ivanov – Toporov 1974: 125. Vuk prelazi i granicu *kultivisanog, pitomog* sveta i sveta *divljine* (Radenković 1996: 91–97, 157–158; Đorđević 1958/I: 205–238).

²⁰ Obrednu situaciju reflektuju, donekle i pesme (klasifikovane kao ljubavne i kraljičke) u kojima momak moli kupinu da mu “sapre” devojku, poput pesme *Ovčar tera jelene* (Zlatanović 1969: 23; Zlatanović 1994: 178), ali sada uglavnom “prevedenu” u domen ljubavne priče, pa možda, posredno, i u sliku muškog gospodarenja prirodom.

Ne je bila planina,
No je bila devojka...
(Jastrebov 1886: str.101)

Barjaktare, podigni barjaka,
Da vidimo faljenu devojku,
Da l je veća od gore zelene,
Da l je lepša od zlatne jabuke?²¹
(Bovan 2011: 265)
bilo poređenjem sa jelom, vilinskim drvetom :²²
Rasla jela, jelika
Međ' dva bora velika.
To ne bila jelika,
Već đevojka velika,
S momčetom se gledala...
(Vasiljević 1965: 152)

Ovo "uvećavanje" tela može se i posredno iskazati, neobičnom metaforom, poput one koja u uskršnjoj pesmi s Kosova izjednačava daleki grad i ženu koja čudesno zasenjuje svet:

Jeleno, Solun devojko!
Ne diži glavu visoko,
Dosta si sama visoka:
Senka ti Solun dovaća
I solunačke ofčare!
(Vasiljević 2003: 385)²³

Tim hiperbolisanim telom ističe se značaj žene i ukazuje se na njenu doraslost ulozu koju u obredu vrši. Istovremeno, to veliko telo može biti čulno konkretno otelovljenje značaja koji ima marginalna pozicija žene – vidilice i posrednice između božanskog i ljud-

²¹ Ista metafora javlja se i u "osobitim pjesmama i poskočicama": "O djevojko, visoka planino, /Ja umrijeh, ne uspeh se na te!" (SNPr V: 4, ovde navedeno prema <http://saharaamazon.blogspot.rs/2015/07/blog-post.html> – 5.12. 2015). Ove pesme, uzete u celini, mogle bi biti obredne, deo onog arhaičnog orgijastičkog aspekta obreda koji je potisnut prihvatanjem hrišćanstva i monoteističkih religija uopšte (ovim se u celini bavi knjiga *Smehovno i erotsko u srpskoj narodnoj kulturi i poeziji, u traganju za zaboravljenim značenjima smeha u usmenoj tradiciji – od kulta plodnosti do karnevala* (Karanović – Jokić 2009; vidi, takođe, Jokić 2009: str. 85–93). Međutim, smatrala sam da je za potrebe ovog rada ova pretpostavljena veza, koliko god da je privlačna, ipak nedovoljno zasvedočena. Izuzetak su bile one "osobite" pesme koje se sadržinom i značenjem mogu neposredno povezati s usmenom lirikom koja je zabeležena kao obredna.

²² "Jela je stan i elemenat gorske vile" (Čajkanović – Đurić 1985: 123).

²³ Groteskno i humorno uvećanje tela neveste srećemo u pesmama koje se sadržajem neposredno vezuju za svadbu, a nevestu opevaju kao proždrljivicu, čije je telo uvećano zbog napuštanja i nepoštovanja obredne norme: "Prevedoš e duNDARU, / Kroz zelenu čungaru. / Pitaju je svatovi: / "Đe su dundo darovi?" / "Nijesam tkala ni prela, / Ni darove spremala – / Već sam jela, te jela, / Misirače pretala, / I u trbu metala!" (Mileusnić 1998: 131. Vidi, takođe: SNPr I: 311). O ovome više u: Karanović – Jokić 2009.

skog.²⁴ To veliko telo može biti prostor u kome se dodiruju i povezuju ovaj i onaj svet. Najzad, uvećavanje tela može biti ostvareno i kao osobena kosmizacija. Na gradskim vratima (dakle, opet u graničnom prostoru) igra čudesna kapidžija okićena nebeskim sveticima:

[...]

Oblakom se ogrnula,
Zvezdicama okitila,
Suncem glavu ukrasila,
Mesecom se opasala...

(Vasiljević 1965: 152)²⁵

Ženu kao biće povišene moći i neposredni most između ljudske zajednice i prirode opevaju i metafore i poređenja koji je vežu za vodu, naročito za plodotvornu rosu. Tako netipična metafora “nevestice, rosice” i objedinjuje mladost, čistotu, prolaznost, sugestiju ranog jutra s ljudskom plodnošću i plodnošću bilja:

Nevestice, rosice,
kapni vojnu na lice —
da se vojno probudi,
da ti lice poljubi!

(Zlatanović 1982: 29; vidi, takođe, Forski 1974: str. 3)

Pretakanje ženskog, potencijalno kobnog erotizma u vodenu stihiju sugerše i kraljička pesma. Voda u kojoj se ogleda čudesna lepotica postaje otrovna i opojna:

Devo, devoniko,
bela peruniko!
Na dva dela rasla,
na treći cvetala;
na treći cvetala,
u vodu kapala.
Čoban vodu pio,
pa se razbolio.
Čobanu je leka
od košute mleka.

(Zlatanović 1982: 45, 214)²⁶

²⁴ U pesmama se gora (planina) oblikuje i kao *onaj* svet i kao “mesto prelaza iz ovog u onaj svet” (Detelić 1992: 58; Karanović 1994: 66), specifično “predvorje htonskog sveta” (Radenković 1996: 47). Sem toga, gora je, uz ostalo, i najrasprostranjenija varijanta transformacije drveta sveta (Toporov 1994: 398–406), pa i zbog toga poređenje s gorom / planinom može ukazivati i na izuzetan značaj učesnice u obredu.

²⁵ Ova kolska pesma varira pesmu *Anđa kapidžija* iz Vukove prve knjige (SNP I: 468).

²⁶ U pečalbarskoj goranskoj pesmi, mlada žena jadikuje:

Da som voda, dadice, bi istekla,
da som ogin bi izgorela,
da som pile, dadice, bi letnala,
pusta maladost, dadice, ne se trpi –
ovja dertoj, majčice, ne se trpet,

(Hasani 1987. Navedeno prema: <http://www.bosnienforum.com/archive/index.php/t-7281.html>)

Na vezu žene i prirode asociraju i formulativne metafore uzete iz semantičkih polja biljnog i životinjskog sveta²⁷ i, naročito, prerastanje metafore u metamorfozu, pretvaranje žene u biljku, sačuvano kao redak, ali prisutan motiv u jednom broju obrednih i ljubavnih pesama. U lazaričkoj pesmi iz južne Srbije sveto, oličeno u manastiru, i erotsko, otelovljeno u mirisu čudnog cveća²⁸ u koje se pretvara rasrđena devojka, stapaju se, erotsko se posvećuje, a sveto erotizuje i naliva tvoračkom silom:

Rasrdi se ruse Bose,
pa iskoči više kuće,
više kuće u gradine,
u gradine, pod maline,
pretvori se čudno cveće.
Ozdol ide tri trgovca,
iskubaše čudno cveće,
odnesoš manastiru,
sav manastir zamirisa.

(Zlatanović 1994: 52)

U ljubavnoj pesmi metamorfoza postaje posredni način da se iskaže uzajamna predodređenost devojke i momka i da se njihova ljubavna igra zaodene u priču blisku antičkom predanju o Dafni i Apolonu (Srejšević – Čermanović-Kuzmanović 1979: 104–105):

Srdita devojća
srdito bežala
uz lojze zeleno:
“Bože, mili bože,
pretvori me, bože,
đižu²⁹ belo grojze!»
Momče po nju trči
i bogu se moli:
«Pretvori me, bože,
pile kosovile
da pozobem, bože,
đižu belo grojze!»

Koželjac 1991: 37³⁰

²⁷ “Na nastanak ovog fonda metafora uticali su paganska svest, religiozne predstave, obredi i običaji, narodna medicina i životno iskustvo; u njima se naziru drevni slojevi i iskazuje prisna povezanost zajednice ratara i stočara sa prirodom” (Kleut 2001: 30).

²⁸ Sintagma *čudno cveće* može se dvostruko tumačiti – kao neobično cveće, ali i preko moguće veze prideva čudno sa čudom, u primarnom značenju: “izliv svetoga” (Elijade [Mircea Eliade] 1998: 23), “delovanja Boga u granicama ovoga sveta” (Bulgakov S. 1996: 7 – podvukao S.B.) “dogadaj koji se ne može razumom objasniti, a pripisuje se utjecaju božanskog» (RS: 401), i kao nesumnjiva emanacija više sile (BL: 61).

²⁹ Điža = giža, čokot.

³⁰ Metamorfozi se približava i neobična metafora ljubavnog čina zasnovana na homonimiji imena devojke i biljke: Rosa objijena, trava potlačena. Smilja smiljevala, s drago dragovala.

(Koželjac 1988: 15)

Zajedničko lazaričkoj i ljubavnoj pesmi, pored motiva metamorfoze jeste i to što se metamorfoza devojke u obe pesme motiviše njenom srđitošću. Sukobivši se sa svojim ljudskim okruženjem devojka aktivira svoju vezu s prirodom i prelazi u svet vegetacije.

Ipak, u ovim pesmama žensko telo se više sluti i nagoveštava, u opevanom mizanscenu obreda, nego što se opeva. Svojim dodirrom, obrednom igrom, kretanjem, žena – učesnica u obredu preoblikuju svet:

Bubanj bije od grada do grada,
Vode Janju od Sokolovića:
Preo koje gore prevedoše,
Ona gora jabukom rodila;
Preo koje vode prevedoše,
Ona voda vinom otjecala;
U koje je selo uvedoše,
Ono selo zdravo i veselo;
U koju je kuću uvedoše:
Oko kuće senje i jasenje,
A u kući zdravlje i veselje.
(Rajković 2003: 145)

Osnovni izvor ove moći, ali i izvor duboko podvojenog odnosa prema ženi bila je moć rađanja. Žena je, preko plodnosti, “mitski solidarisana sa zemljom” (Elijade 1998: 108) i analogna opštoj roditeljki Majci Zemlji, pošto “ljudska majka predstavlja samu Veliku Majku” (Elijade 1998: 106), ona je izvor i preduslov svekolike plodnosti – ljudske i zemaljske.

Zbog toga se žensko telo u obrednoj pesmi opeva se i kao prostor za sebe, sastavljen od niza toposa koji zasenjaju i preoblikuju okolni svet. Ono se stapa s prirodom, istovremeno objedinjavajući najviša i visoko cenjena kulturna dobra zajednice u kojoj je pesma nastala.

Tako se, u lazaričkoj pesmi iz belopalanačkog kraja, od simbolički uvećanog ženskog tela dolazi do oprostorenog čudesnog tela–sveta:

Nevestica po del odi,
Po del odi, pole veje:³¹
Pole su voj vijalice,
Usta su voj kutijice,
Kosa voj je gusta gora,
Gajtan vedže pijavice,
Crne oči dva kladenca,
Zubi su voj sitan biser,
Ravna snaga, ravno polje,
Bele ruće dve topole.
Oj ubava mala momo!
(Đul devojče: 28)

³¹ *Vejati* ovde znači duvati (RSHKJ I: 343).

Mlada, skoro dovedena žena (na to ukazuje deminutiv nevestica) kreće se po brdu.³² Razvijeni opis tela stapa formulativne metafore koje u predmetima kulture i prirode sa- biraju ideal ženske lepote (usta – kutijice, zubi – biser, veđe – pijavice) s prirodnim stihi- jama (vetar, koji stvaraju skutovi njene košulje, odnosno, ukrasni karneri kojima je pro- dužavana svečana košulja:³³ pole – vijalice i voda – «Crne oči dva kladenca»), bujanjem bilja sugerisanim metaforama za kosu i ruke («gusta gora» i «dve topole»), pa i samom Zemljom Majkom («Ravna snaga, ravno polje»). Erotsko, sadržano u nesputanom, usko- vitlanom kretanju tela i nagovešteno odećom koja pokriva telo (s akcentovanim donjim delovima), prerasta ovde u iskonsku sliku žene zemlje, izvora i uvira svake plodnosti, a iz niza metafora izrasta žena slična onoj iz *Pjesme nad pesmama, koja objedinjuje prirodna i kulturna dobra vlastite zajednice*.

Oprostorenje ženskog tela, drevno stapanje ljudske majke i Majke Zemlje, u kojem se erotsko pozicionira kao univerzalna i moćna tvoračka sila, prisutno je u lazaričkoj pesmi iz leskovačkog kraja, namenjenoj momku iz drugog sela, ili slugi:

Ovo momče selo nema,
A gde će ga naselimo?
U livade nekosenene?
Neće momče tuj da sedi,
Momče oće gore, dole!
U konoplje nebereno?
Neće momče tuj da sedi,
Momče oće dole, dole,
Dole, dole, još podole,
Devojački svilni skuti,
Oće momče tuj da sedi!
Oj ubava, mala momo, lado!
Vasiljević 1960: 72 (z)

Devojački skuti stavljeni su ovde u kontekst plodnih i nenačetih, novih, mladih pro- stora koje sugerišu “livade nekosenene” i “konoplje nebereno”, i najpoželjniji su od njih. Istovremeno, “Devojački svilni skuti” jesu i prostor u kome se može staniti i *naseliti* onaj ko “selo nema”. Ovo kretanje “dole, dole, još podole” i pitanje “A gde će ga naselimo?” – neposredno vezuju ovu pesmu s onim ljubavnim i erotskim pesmama u kojima se na ženskom telu seli selo (SNPr V: 8; Mrduljaš 1980: 10) ili podiže “građa momaka mlada” (SNP V: 8).

Najlepša među njima, i jedna od najlepših erotskih pesama srpskog jezika jeste pe- sma *Ajde selo da selimo!*, koju je, među “osobitim pjesmama” zapisao Vuk Karadžić.³⁴

³² Del – glavica, brdo, kosa padina (RSANU IV: 171), ovde bi mogao označavati i prostor koji se *obdelava*, obrađuje, njivu na strmini, ali i uzdignuti položaj mlade žene, u prostoru i simbolički.

³³ “Ukrašavanje košulja bilo je veoma diskretno, najčešće uskom čipkom *oje* oko rukava i oko otvora duž grudi, a ukrašavanjem je smatrano i dodavanje nabranog karnera *pole* na dnu skuta, što je produžavalo košulju i označavalo element djevojačke i nevjestinske svečane nošnje» (Medić 2011: 96).

³⁴ SNPr V, 8. Navedeno prema: <http://www.tvorac-gradna.com/knjige/vukkaradzic/crvenban1.html>

Ova pesma sugestivno i efektno spaja sakralno i profano, sveto i sramotno, mitsku sliku sveta i erotsku fascinaciju, istančanu lirsku sliku i lascivnost. Već prvi stih dvostruko je akcentovan: aliteracijom glasa s i asonancijom e–o–i: “Ajde selo da selimo!” Etimološka figura – “selo da selimo” – nalaže zasnivanje ljudskog staništa i ponavlja se lajtmotivski tri puta, zajedno sa pratećim pitanjem: “Gdi ćemo ga naseliti?”. Odgovori se nižu odozgo nadole. Posle prva dva: “Međ obrve devojačke”; “Među dojke devojačke”, sledi odbijanje, naglašeno četvorostrukom negacijom – ne može, nema, nema, nema:

Tu ne može selo biti:
Nema šume, nema vode,
Nema zemlje za oranje!

Tek treći odgovor “Među noge devojačke”, biva prihvaćen, a četvorostruko nemanje smenjuje imanje i izobilje:

Ta tu može selo biti:
Ima šume, ima vode,
Ima zemlje za oranje!

Tako se stapaju mitsko i erotsko, eksplicitno telesno i njegova sakralizacija – sve izrečeno u prostornom kodu, u kome žensko telo dobija razmere sveta. Sirova erotičnost opisa ženskog međunožja i lako čitljiva alegorija telesnog spajanja, transcendiraju se, opet preko prostora, dopunjava se drugim, dubljim slojem značenja. Konačno seljenje sela «među noge devojačke», donosi revitalizaciju, ponovno prepoznavanje drevnih mitova plodnosti i sakralnosti ženskog tela.³⁵

U pesmi *Građa momka mlada* (SNP V: 574) *devojka vlastito telo samosvesno nudi i opisuje kao prostor*:

*Grad gradilo mlado momče
Među oči u devojke.
Odgovara devojčica:
“Od’ otele, mlado momče,
«Tu ti gradu mjesta nije,
«Ni konjicu poigrište,
«Ni junaku pristupište;
«No pomakni grad naniže,
«Tu ćeš gradu mjesta naći,
«I konjicu poigrište,
«I junaku pristupište.»*

³⁵ ‘Jaka sam kao zemlja, što je oru, pa je seku, pa je seju!’, kazala je svojoj sagovornici osamdesetogodišnja Romkinja Ljubica (Romkinje 2001).

Sakralno je ovde potisnuto erotskim, ljubavnom igrom i zadirkivanjem, ali ta vrsta metaforike koja izjednačava ženu i zemlju, začeta je u drevnim mitskim predstavama o iskonskoj vezi Zemlje Majke i žene. Odbačeni ljubavnik tako vapije:

– “Draga moja ’ocu ti umr’jeti.”
– “Kaži dragi, đe ću te kopati?”
– “Draga moja, u njedrica tvoja.”
– “Nisu moja njedra za mezara,
Već su moja njedra za bečara,
Koji nema oca, ni matere,
Koji nema brata, ni sestrice!”
(Popović 1892: 32)

Ljubavno utapanje u kosmosu voljenog tela, sadržano u vranjanskoj pesmi:

O što imaš, Dimke,
Tija crni oči!
Daj mi gi, Dimke, daj,
Noć da noćujem,
D’n da ladujem.
O što imaš, Dimke,
Toj biser-grlo!
Daj mi ga, Dimke, daj
Noć da noćujem,
D’n da ladujem.
O što imaš, Dimke,
Tuj gustu kosu!
Daj mi gu, Dimke, daj,
Noć da noćujem,
D’n da ladujem.
Daj, Dimke, daj!
(Zlatanović 1967: 85)

stupa u dijalog sa svadbenom pesmom zapisanom negde u Bačkoj, gde nevesta priziva žednog i umornog mladoženju:³⁶

“K meni hajde, mladi mladoženjo!
U men’ ima hlada neležana,
U men’ ima trave nekošene,
U men’ ima vode nepijene:
Bele grudi – hlade neležani,

³⁶ U toj žeđi i umoru posredno se ocrtava ničiji, liminalni prostor, blizak privremenoj smrti.

Rusa kosa – trava nekošena,
Medna usta – voda nepijena.”
LMS: 36

Metaforično i mitsko ne mogu se u ovim pesmama razdvojiti do kraja, metafora je ovde odista, u punom smislu te reči “izvidnica otkrića” (Pavlović 1986: 81), dijalog sa drevnom mitskom pričom, koja se zaboravlja ali, začudo, i traje sve do našeg vremena. Tako se u svadbenoj pesmi iz pirotskog kraja, zapisanoj krajem 20. veka, nevestino telo stapa s biljem u iskonskoj magiji reči, koja treba da dosluti i dočara plodnost i vitalizam mlade vočke u telu mlade žene:

Prekloni se, vildan drvo,
Kum te bogoslavlja.
– Na snagu mi teško gronje,
Ne mogu se klanjam.
Na glavu mi zelen venč,
Ne mogu se klanjam.

(Pevala Velika Jenačković iz Rosomača kod Pirota.
Zapis Vesne Đukić, 1980)

Drevni, obredni smisao i uvek nova životna drama jedinke stapaju se ovde u jedno. Vildan, fildan, jeste dug, prav lastar, mladica – ova metafora može se tumačiti i kao opis mladosti, visine, tananosti, gipkosti i vitalnog izboja nevestinog tela, i kao iskonski blagoslov, nagovešten stalnim omlađivanjem i plodnošću bilja.³⁷

Mimo reda, nevesta ne može da se pokloni kumu koji je blagosilja. Gronje, granje otežalo od ploda, teško leži na njenom telu, sputavajući pokrete koje gipkost fildana nagoveštava. Vreme se magijski ubrzava i sažima, mladica se pokriva plodom, nicanje i zrenje se sustiču i krunišu zelenim vencem, simbolom sunčevog kola i životnog ciklusa bilja koje se neprestano omlađuje i preporuča. Iza obredne priče sluti se i svakodnevnica, odražena u ambivalentnoj obrednoj izdvojenosti neveste. Obremenjena slućenim i prizivanim plodom, ovenčana i slavljena, ona je, u isti mah, sputana teretom nove životne uloge.

Funkcija mosta, posrednika između prirode i kulture, svetog i profanog, pitomog i divljeg, *ovog* i *onog* sveta, jeste izvor povećane moći ženskog tela, ali jeste i povod da zajednica strogo sankcioniše žensku telesnost, kako bi je podredila vlastitim interesima i ciljevima. Upravo zbog rađanja, žena može biti posmatrana i kao ugrožavajuće biće, koje tu svoju moć može uskratiti zajednici. Zbog toga ona, sa stanovišta tradicionalne zajednice, neprestano mora biti kontrolisana, u ravni obreda, ali i u životnoj svakodnevici (Karanović 2010: 96–107; 152–164), odnosno, mora biti potčinjena muškarcu kao čuvaru socijalnih i kulturnih normi (Ortner [Sherry Beth Ortner] 1983: 152–183).

³⁷ Bilje prati i prožima sve obrede plodnosti – i one godišnje i one životne – kao otevljeni blagoslov i magija rasta i života.

Sem toga, s udaljavanjem od starih zemljoradničkih i stočarskih kultova i misterija i sa zaboravljanjem i potiskivanjem starih verovanja, veza s prirodom, na kojoj je počivala predstava o ženi kao biću povećane moći, postajala je, sve više, osnov omalovažavanja, a razgraničenje između *muškog* i ženskog, sagledavano je kao kontrast *pozitivnog, svetlog, gornjeg, čistog, ognjenog, dnevnog i negativnog, tamnog, donjeg, nečistog, vlažnog, noćnog* (Ivanov – Toporov 1965: 175–178; Tolstoj 1995: 101–119). Ovo posebno dolazi do izražaja u graničnim životnim situacijama.³⁸ Tako se u svadbenom obredu neprestano spaja veličanje neveste, čiju plodonosnu moć treba nedirnutu prevesti *iz tuđe u vlastitu zajednicu* i njeno potčinjavanje uklapanjem u novu porodičnu hijerarhiju (vidi: Karanović 2010: 96–107; 152–161). Telo oblikovano kao moćni sakralni prostor rađanja i izobilja, postaje prostor koji se zaposeda i koristi po tuđoj volji.

Slika ženskog tela u obrednoj lirici, koja se nužno preliva i u druge žanrove, slojevita je, zagonetna i često protivrečna. Ostvarene kao složen diskurs: «konkretna manifestacija jezika» u čiji kontekst se «uračunavaju ne samo jezički elementi nego i okolnosti njihovog produkovanja: sabesednici, vreme i mesto, postojeći odnosi između tih vanjezičkih elemenata» (Todorov 2010: str. 7), ove pesme stapaju mit i životnu svakodnevicu. Od tela nagoveštenog obrednim scenarijem, čije kretanje u prostoru uspostavlja vezu sa svetim i donosi izobilje, preko koncentrisanja na granične segmente tela, formulativnih metafora i odstupanja od njih, stiže se do moćnog, velikog tela–erotizovanog prostora rađanja i izobilja, čija se mitska plodnost, istovremeno, ukršta sa slutnjom lične drame sputane jedinke. U tom ukrštaju izlučuje se poetsko, kao osećajnost, kao značenje, ali i kao neugasla, duboka i zagonetna poetska sugestivnost.

Zbirke i izvori:

- Bovan, V. (2000): *Obredne narodne pesme. Studentski zapisi srpskih narodnih umotvorina na Kosovu i Metohiji*, Priština – Banja Luka – Istok: Besjeda – Dom kulture “Sveti Sava”.
- Bovan, V. (2011): *Lirske i epske pesme Kosova i Metohije*, Priština – Beograd: Institut za srpsku kulturu – Stručna knjiga.
- Vasiljević, M. A. (1960): *Narodne melodije leskovačkog kraja*, Beograd: Muzikološki institut Srpske akademije nauka.
- Vasiljević, M. A. (1965): *Narodne melodije Crne Gore*, Beograd: Muzikološki institut Srpske akademije nauka.
- Vasiljević, M. A. (2003): *Narodne melodije s Kosova i Metohije*, priredila Zoroslava M. – Vasiljević, Beograd – Knjaževac: Beogradska knjiga – Nota. [Fototipsko izdanje knjige]
- Vasiljević, M. A. (1950): *Narodne melodije koje se pevaju na Kosmetu*, Beograd: Prosveta.
- Grbić, S. M. (1909): *Srpski narodni običaji iz sreza boljevačkog*, Beograd. *Srpski etnografski zbornik. Knj. HIV.*
- Grupa autora. (1979): *Đul devojče. Lirske narodne pesme iz belopalanačkog kraja*, Niš: Gradina.
- Zlatanović, M. (1967): *Nišna se zvezda pod vedro nebo. Narodne pesme koje se pevaju u Vranju i okolini*, Vranje: [b.i.].
- Zlatanović, M. (1969): *Stojanke, bela Vranjanke. Narodne pesme koje se pevaju u vranjskoj oblasti*, Leskovac: Radnički univerzitet “Kosta Stamenković”.
- Zlatanović, M. (1982): *Lirske narodne pesme iz južne i istočne Srbije*, Beograd: Narodna knjiga.
- Zlatanović, M. (1994): *Narodne pesme i basme južne Srbije*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Zlatanović, M. (1995): *Nešto mi se pamet pomerava. Lirske narodne pesme Kosovskog pomoravlja. Izbor, Gnjilane: Knjižara Sveti Sava.*
- Jastrebov [Ястребовъ], I. S. (1886): Обычай и рѣсни турецкихъ Сербовъ (въ Призренѣ, Ирекѣ, Моравѣ и Дибрѣ). Изъ путевыхъ записокъ. S. Petersburg: b.i.
- *Kićine pesme 2 – Kićine pesme: zbirka srpskih narodnih pesama. Knj. 2.* (1926). Beograd: Uredništvo “Kiće”.

³⁸ “Veze semiotičkih binarnih opozicija duboko [su] sakralne”, i kao takve otkrivaju se “pre svega u obredima koji se obavljaju u prelomnom, graničnom, ‘međašnom’ dobu čovekovog života” (Tolstoj 1995: 118).

- Koželjac, Lj. R. (1988): *Venci za mladenci. Lirske pesme i bajalice iz Timočke krajine. Knjiga prva*, Minićevo: Biblioteka zavičajnog društva Timočana Torlaka.
- Koželjac, Lj. R. (1991): *Jato golubato. Lirske narodne pesme iz istočne Srbije*, Zaječar: Kulturno prosvetna zajednica.
- Kleut M., Maticki M., Samardžija., Radević M. (prir.) (2003): *LMS – Narodne umotvorine u Letopisu Matice srpske*, Novi Sad – Beograd, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost.
- Mileusnić, S. D. (1998): *Srpske narodne pjesme iz okoline Pakraca i Požege*, priredila Slavica Garonja Radovanac, Zagreb: Prosvjeta.
- Rajković, Đ. (2003): *Srpske narodne pesme iz Slavonije*, priredila Slavica Garonja-Radovanac, Beograd: udruženje Srba iz Krajine i Hrvatske – Književno društvo Sveti Sava. [Fototipsko izdanje.]
- *Raskovnik. Proleće – leto 1994*. God. HH. Br. 75–76
- Stevanović M. i dr. (ur.) (1997): *RSANU IV – Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika. Knj. IV*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti [Fototipsko izd.].
- Stevanović M. i dr. (ur.) (1967): *RSHKJI – Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika. Knj. I, A–E*, Novi Sad – Zagreb: Matica srpska – Matica hrvatska.
- Tolstoj S.M., Radenković Lj. (red.) (2001): *SM – Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik* Beograd: Zepther Book World.
- Nedić V. (prir.) (1975): *SNP I – Srpske narodne pjesme. Skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić. Knjiga prva u kojoj su različne ženske pjesme* Sabrana dela Vuka Karadžića, Beograd: Prosveta.
- Stojanović, Lj. (prir.) (1898): *SNP V – Srpske narodne pjesme. Skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić. Knjiga peta u kojoj su različne ženske pjesme*, Biograd: Državno izdanje.
- Mladenović, Ž., Nedić, V. (prir.) (1973): *SNPr I – Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića. Knjiga prva. Različne ženske pjesme*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Mladenović, Ž., Nedić, V. (prir.) (1974): *SNPr V – Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića. Knjiga peta. Osobite pjesme i poskočice*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Forski, D. M. (1974): *Antologija lužničkih narodnih pesama*. Babušnica: Izdanje autora.
- Hasani, H. (1987): *Goranske narodne pesme*, Priština: Jedinstvo.

* * *

- Grgić M., Kolanovi, J., Žagar, M. (prev.) (1972): *Biblijski leksikon*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Mrduljaš, I. (1980): *Kudilja i vreteno: erotske narodne pjesme*, Zagreb: Znanje.
- Savić, S. i dr. (prir.) (2001) *Romkinje: biografije starih Romkinja u Vojvodini*, Novi Sad Futura publikacije.
- Hribar, M. i dr. (prijevod i redakcija) (1987): *Religije svijeta*, Zagreb Kršćanska sadašnjost – Grafički zavod Hrvatske.

Literatura:

- Bulgakov, S. (1996) : *O evangelskim čudima*, preveo Zoran Buljugić, Beograd: Logos.
- Detelić, M., Delić, L. (2014): “Večna kuća u usmenoj epici”. *Promišljanja tradicije: folklorna i literarna istraživanja. Zbornik radova posvećen Mirjani Drndarski i Nenadu Ljubinkoviću*, uredili Boško Suvajdžić, Brancko Zlatković, Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 105–126;
- Detelić, M., Delić, L. (2014a): “Kuća božja u usmenoj epici”. *Glas. Knj.* 29. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, str. 111–129
- Detelić, M. (1992): *Mitski prostor i epika*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Dosije.
- Detelić, M. (2004): *Gradovi u hrišćanskoj i muslimanskoj epici* [Elektronski izvor]. Beograd: Balkanološki institut SANU.
- Đorđević, Tih. R. (1958): *Priroda u verovanju i predanju našega naroda. Knj. I*. Srpski etnografski zbornik. LHHI. Beograd: Naučno delo, izdavačka ustanova Srpske akademije nauka.
- Elijade, M. (1998): *Sveto i profane*, s francuskog preveo Zoran Stojanović, Beograd: “Dositej”.
- Ivanov, Вячеслав В. – Toporov, V. N. (1974): *Issledovanija v oblasti slavjanskih drevnosteu. Leksičeskie i frazeologičeskie voprosy rekonstrukcii tekstov*, Moskva: Akademija nauk SSSR. Institut slavjovedenija i balkanistiki. Izdatelstvo “Nauka”.
- Jokić, J., Vujnović, T. (2014): “Od cveta do ploda: ženski inicijacijski put u srpskoj obrednoj lirici”. *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti: zbornik radova*, urednica Gorana Raičević, Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 79–94.

- Jokić, J. (2011): "Žena kao nosilac magijske moći u kalendarskim ritualima i poeziji". *Žene: rod, identitet, književnost. Zbornik radova sa V međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu. Knjiga II*, ur. Dragan Bošković, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 33–44.
 - Jokić, J. (2012): *Kraljičke pesme: ritual i poezija*, Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
 - Karanović, Z., Jokić, J. (2009): *Smehovno i erotsko u srpskoj narodnoj kulturi i poeziji*, Novi Sad: Filozofski fakultet.
 - Karanović, Z. (1994): "Simbolizacija prostora svatovskog rituala bojom". *Folklor u Vojvodini. Sveska 8*, Novi Sad, str. 61–75.
 - Karanović, Z. (1998): "Motiv zabranjene vode u junačkoj tradiciji balkanskih Slovena, jedno moguće tumačenje". *Književna kritika. Časopis za književna i estetička pitanja*. God. HHVII. Proleće – leto, 35–45.
 - Karanović, Z. (2010): *Nebeska nevesta*, Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
 - Kleut, M. (2001): *Srpska narodna književnost*, Biblioteka Evropski klasici. Srpski pisci. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
 - Lasek, A. (2005): *Granica u narodnoj poeziji Južnih Slovena (Na materijalu svatovskih pesama)*. Magistrarski rad. Filozofski fakultet u Novom Sadu [u rukopisu]
 - Lasek, A. (2006). "Medijatorske granice u svadbenim pesmama Južnih Slovena". *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 53, sv. 1/3, 179–252.
 - Medić, V. (2011). "O belopalanačkoj narodnoj nošnji". *Glasnik Etnografskog muzeja*, knj. 75/1, str. 87–117.
 - Pavičević, B. (1955): *Stvaranje crnogorske države*, Beograd: Rad.
 - Pešikan-Ljuštanović, Lj. (2005): "Prostor u usmenoj lirici Polimlja – oblikovanje i značenje". *Mileševski zapisi*, br. 6. Prijepolje: Muzej u Prijepolju, str. 231–246.
 - Pešikan-Ljuštanović, Lj. (2009). "Vilinski grad u hajdučkoj pesmi – od refleksa drevnog mita do alegorije". *Sinhronijsko i dijahronijsko izučavanje vrsta u srpskoj književnosti*, Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 59–75.
 - Pešikan-Ljuštanović, Lj. (2011): "Sakralni, socijalni, istorijski i psihološki prostori ljubavne usmene lirike", *Jezič, književnost, kultura – Novici Petkoviću u spomen*. *Zbornik radova*, uredili Jovan Delić i Aleksandar Jovanović, Beograd: Institut za književnost i umetnost – Filološki fakultet, 2011, str. 339–364.
 - Pešikan-Ljuštanović, Lj. (2012). "Na jabuci zapisano". *Lirske narodne pesme*, priredila Ljiljana Pešikan Ljuštanović. Antologijska edicija Deset vekova srpske književnosti. Knj. 7. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, str. 19–47.
 - Pešikan-Ljuštanović, Lj. (2014). "Kuća neobična. Prostor groba u usmenom pesništvu". *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 62, sv. 3, str. 7–24.
 - Popović, M. S. (1892): *Srpske narodne umotvorine (knjiga prva)*. *Srpske sevdalinke, iz kovčežića Marka S. Popovića – Rodoljuba*, Pančevo: Štamparija braće Jovanovića.
 - Radenković, Lj. (1996): *Simbolika sveta u narodnoj magiji Južnih Slovena*, Niš – Beograd: Prosveta – Balkanološki institut SANU.
 - Sofrić Niševljanin, P. (1990): *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju kod nas Srba*. Beograd: Sv. Sava. [Navedeno prema fototipskom izdanju: Beograd: BIGZ, 1990.]
 - Srejović, D. – Cermanović-Kuzmanović, A. (1979): *Rečnik grčke i rimske mitologije*, Beograd: SKZ.
 - Tolstoj, N. I. (1995): *Jezič slovenske kulture*, prevela Ljudmila Joksimović, Niš: Prosveta.
 - Toporov, V. N. (1994): *Мифы народов мира. Энциклопедия. I, А–К*. Главный редактор С. А. Токрев. Москва: Российская Энциклопедия, 398–406.
 - Todorov, C. (2010): "Jezički simbolizam". *Simbolizam i tumačenje*, preveo Jovica Aćin, Beograd: Službeni glasnik.
 - Čajkanović, V., Đurić, V. (1985): *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, rukopis priredio i dopunio Vojislav Đurić, Beograd: Srpska književna zadruga – Srpska akademija nauka i umetnosti.
- * * *
- Detelić, M., Ilić, M. (2006): *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima*, Beograd: Balkanološki institut SANU.
 - Detelić, M. (2007): *Epski gradovi: Leksikon*, Beograd: SANU, Balkanološki institut.
 - Filipović, M. S. (1966): "Čovekov dvojnik u narodnom verovanju Južnih Slovena". *Radovi*. Knj. XXX. Sarajevo: Akademija nauka i umetnosti Bosne i Hercegovine. Odeljenje društvenih nauka, str. 149–185.
 - Lotman, J. M. (1976): *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Beograd: Nolit.
 - Mead, M. (1968): *Spol i temperament u tri primitivna društva*, prevela Dunja Rihtman-Augustin, Zagreb: Naprijed.
 - Ortner, Š. (1983): "Žena spram muškarca kao priroda spram kulture". *Antropologija žene. Zbornik*, priredile i predgovor napisale Žarana Papić i Lydia Sklevicky, preveo Branko Vučićević, Beograd: Prosveta, str. 152–183.
 - Prop, V. (1990): *Historijski korijeni bajke*, prevela Vida Flaker, Sarajevo: Svetlost.



Aleksandra Mančić

Filozofsko telo na filmu: Đordano Bruno u tumačenju Đanmarije Volontea

Godine 1977, režiser Frančesko Mazeli izneo je o svojoj saradnji sa Đanmarijom Volonteom veoma zanimljiva zapažanja koja pomažu da se lik ovog nesvakidašnjeg glumca smesti u kontekst transformacije kroz koju je prolazila italijanska kinematografija sedamdesetih godina:

Što se tiče odnosa između režisera i glumca moram reći da se danas dešava izvesna promena u kategoriji glumaca. [...] Ja u suštini pripadam onoj staroj generaciji režisera [...] prema glumcima instinktivno imam stav za koji bi se moglo reći da je “rasistički”. [...] Danas se, međutim, situacija promenila zahvaljujući ličnostima koje su postale promoteri novog stanja stvari. Na primer, Đanmarija Volonte, koji je [...] bio presudan element u izvesnom tipu učešća kakvo bi u druga vremena bilo nezamislivo. Odvija se izvesna transformacija, zapravo, postoje glumci koji polaze od kulturnih i političkih interesovanja, i

sledstveno tome smatraju da je njihov glumački rad koristan, ili potencijalno koristan, u nekom opštem političkom i kulturnom diskursu. [...] uvek sam govorio, čak i u trenucima ličnih i neurotičnih razmirica, da je Volonteov ko-autorski doprinos za vreme rada na filmu značajan. [...] Ima stvari u koje je Volonte ušao duboko, koristeći svoj glumački rad i učešće iz dubine svog bića, u tolikoj meri da je bio nezamenljiv. Postavio se unutar kreativnog tenutka filma (Deriu 1997: 100).

Da bi prikazao sukob na život i smrt između filozofske avanture mislioca kakav je bio Đordano Bruno i moći koju je Crkva upotrebila protiv njega u ime vere, na prvi pogled nema mnogo elemenata na koje se film može osloniti sa stanovišta radnje, kao i sa stanovišta poezije slike u pokretu. Ako je reč o komuniciranju ideja, o prevođenju ideja sa jezika filozofije na jezik filma, ili iz korpusa filozofije u korpus filma, ono što se ukazuje kao ključno jeste značenje koje tehnička reč *korpus* u ovom kontekstu pokriva kao maska, naime, telo. I to telo je – telo glumca. Kako ovaj film komunicira sukobljene ideje, razmišljanja, mišljenja i ubeđenja? I još pre nego sukob između Brunovih ideja i ideja Crkve, kako komunicira sukob koji leži u osnovi samog Brunovog mišljenja? Dozvoljava li Brunova misao takvo prevođenje? Čini mi se da ga, u izvesnom smislu, ne samo dozvoljava nego čak i doziva. Glavno sredstvo kojim se Bruno služio u komuniciranju i prevođenju svojih ideja jeste dijalog. Dijalog je sredstvo prilagođeno i komunikaciji na pozornici. Ako je to u Brunovo vreme bila pre svega pozorišna scena, kao savršeno moderan izraz u XVI veku, ona to ostaje i u XX veku, ali se pozorišnom u tome pridružuje i filmski izraz, za početak, u onome u čemu je film vezan za “tradicionalno pozorišni izraz”: dijalog, tekst, reč. Đordano Bruno je, zaista, film povišene teatralnosti, i to ne samo zbog težine koju u sebi nosi dijalog. Mada se režiser Đulijano Montaldo kasnije posebno proslavio svojim ekranizacijama operskih i teatarskih spektakla, ovaj film ipak nije ekranizacija pozorišta. Ne dozvoljavajući da filmski izraz uzmakne pred pozorišnim, Montaldo je koristio niz sredstava koja su mu omogućila da filmski uobličii tekst. Nekoliko ključnih scena jasno mogu pokazati šta znači taj prevod u drugi medijum, filozofije Đordana Bruna u film koji se

ostvaruje umešno variranim kombinovanjem srednje dugog trajanja kadrova i artikulisanim kretanjem kamere. Glumcima je tako ostavljeno dovoljno vremena da u kontinuitetu razvijaju radnju i dijalog u sceni, onako kako je to određeno scenarijem, a kameri je poveren zadatak ne samo da “registruje” glumu nego i da stvara dinamiku putem “montaže u kameri” koja sa pouzdanjem koristi šenkove, panoramske kadrove, promene ugla, vertikalne prelaze. Mnoga od “dramskih čvorišta” i najintenzivnijih sekvenci rešeni su u malo kadrova, mada su neki voma dugački (od jednog do tri minuta, a u jednom slučaju i duži) (Deriu 1997: 238).

Hoteći da se razaberem u filmskom obliku koji dobijaju Brunove ideje utelovljene u Đanmariju Volontea, godine 1973, polazim od tehničke analize koju daje Fabricio Deriu u svojoj izuzetnoj monografiji Đanmarija Volonte: Rad glumca (1997:239). Njegov

glumački zadatak je postavljen mnogo drugačije nego što će ga kasnije postaviti na sceni autorski par koji čine rediteljka i glumica, a koje su nedavno, 2011. godine, postavile Brunovu dramu *Svećar*, iz 1582. godine, u Rimu. Polazišta i postupci su različiti, ali polazna tačka umeća telesnog iskazivanja filozofske ideje ostaje osnova, u kojoj se ukrštaju ideje o glumcu s jedne strane Denija Didroa, a sa druge Bertolta Brehta, mada i sam Bruno možda ima štogod da kaže na tu temu. Kao Đordano Bruno, Volonte nikako nije apstrakcija. Upravo kada izgovara tekstove sa najapstraktnijom spekulativnom podlogom, u telu filma Brunov lik se nalazi u krčmi, i mūče, dočaravajući kravu. Dijalog je bezmalo doslovan citat iz Brunovog revolucionarnog filozofskog dijaloga *Večera o Pepelnici* (1584):

ARSENALOTO: Pustite ga da priča! Čak i ako mi ništa ne razumemo!... Ima on... pravo... da priča, a?... [Arsenaloto je uzbuđen, zapravo, besan na svoje drugare u krčmi što ne dozvoljavaju Brnu da govori.]

BRUNO: Ma, samo me zanima.... Mogu li da vas pitam koje je boje mleko?

ARSENALOTO: Belo...

BRUNO: Znači, kada mislite na mleko, mislite na belo. A ko pravi to mleko?

ARSENALOTO: Krava.

BRUNO: A šta jede ta krava?

ARSENALOTO: Travu.

BRUNO: Livada... Kiša... Oblaci... Nebo... Zvezde.... Univerzum... Bog... Ako hoćete!

BRUNO: Univerzum... Zvezde.... Nebo.... Oblaci... Kiša.... Livada... Trava... Muuuu! Krava... mleko.

BRUNO: Živa slika Boga. Ako hoćete!... Popovi s tim nemaju nikakve veze. [Sve vreme dokle Bruno govori, vlada mrtva tišina. Zatim Arsenaloto uzbuđeno otkriva:]

ARSENALOTO: Ali onda.... Sve zavisi od nas!... Zavisi... [Tu već nastaje svađa u krčmi. Čuje se vika:]

AGATINO: E, to je svetogrđe!

ARSENALOTO: Oh!

BRUNO: Hajdemo ispočetka!

DRUGI: Istina je! Svetogrđe.

BRUNO: Čovek misli kroz asocijacije.... Postoje korespondencije... Između sveta životinja, biljaka... I ljudi... [Bruno bi da nastavi, ne obazirući se na tišinu koja ponovo vlada, i koja je napeta, Arsenaloto ga šapatom poziva:]

ARSENALOTO: Ajmo mi napolje, ovde je nešto zagušljivo. Ajmo. [Izlazeći, Bruno gleda oko sebe:]

BRUNO: Jesi li video ovog čoveka? Lice mu je kao u ptice.

BRUNO: A onaj tamo ima lice kao u mačke, vidi ga...

BRUNO: A evo, tu je i miš...

BRUNO: Onaj tamo liči na krmka. A ovaj tu, na vola. I karakter mu je kao u vola.

ARSENALOTO: Ajde, ajde, bolje da krenemo, Bruno... Ajmo...

Giordano Bruno, minuti 13:01 – 15:35.

Velike su muke kada neko sebi postavi pitanje, kako da se saopšti, prenese, prevede, to što filozofija Đordana Bruna ostavlja kao *emocionalni trag*. Istaći samo najveće, Šek-

spira, i Servantesa – možda to nekome deluje iznenađujuće, ali s razlogom to možemo tvrditi – ili Spinozu i Lajbnica, Šelunga, Vajlda, Ničea, Džojisa, setiti se i Tolanda, Votera, Didroa, De Sanktisa i Kročea, nije dovoljno. Ipak, u umetnosti, od Bena Džonsona i Šekspira, i Servantesa, preko Didroa, do Džojisa ili Đanmarije Volonte, nadživljava snažna teatralna komponenta. Ta teatralna komponenta svoje tragove prenosi preko tela. Zato ću izdvojiti nekoliko – tri, tačno da kažem – momenta u kojima je Volonte telesnim sredstvi-ma oblikovao lik Đordana Bruna polazeći od Brunove filozofije.

Ključ za čitanje Volonteove glume, po Derijuovom mišljenju, leži pre svega u radu na tekstu (239). Srž tehnike pripremanja za ulogu koju je Volonte razvio podrazumevala je pronaći unutrašnje okolnosti, naporedo sa okolnostima koje lik okružuju u svetu oko njega, a koje će opravdati reči što ih lik izgovara, pronaći “muziku reči”, intonaciju koja tim okolnostima odgovara, koja najbolje izražava smisao tih reči, koja će osvetliti njihov razlog. Prema rečima reditelja i scenariste, dijalozi i scenario za film *Đordano Bruno* postavljali su ogromne teškoće. Sam režiser, Đulijano Montaldo, govorio je o ozbiljnim problemima koji su se pojavili prilikom razrade skripta, kada je trebalo oblikovati Brunove reči, radeći na oskudnim zvaničnim dokumentima, izvlačiti odlomke rečenica iz Brunovih tekstova, i sve to, vodeći računa da se ne ogreše o materijalne činjenice. Montaldo takođe svedoči i o tome da je određena krutost teksta scenarija, “filološki korektnog, ali scenski neodgovarajućeg” za Volonte predstavljala prepreku koju je trebao savladati. “U početku je imao teškoća da prodre u taj lik. [...] Osećalo se da smo svi bili pomalo zarobljeni” (240). Oslobođanje od te “zarobljenosti” u složeni tekst i složeno istorijsko vreme u nekim od ključnih trenutaka donosi Volonte sa svojim glumačkim rešenjima, koja, kako proizlazi iz svedočanstava, pronalazi u Brunovoj filozofiji čitanoj kao filozofija tela i njegovih moći. Da bi do ovakvog čitanja došlo, morala je postojati prepreka koja ne dozvoljava lakoću. Ta prepreka uvek su oni iskazi koji u sebi nose prejak naboj i patos. Traganje za rešenjem – kako izreći repliku? – jeste ono što glumca vodi produbljenom čitanju. Prejak naboj izraza onemogućava ne toliko razumevanje, koliko osećanje: ko, i u kakvim okolnostima, može izreći te reči? Na koji način? Tako dolazimo do problema u komunikaciji koji postavlja emocija, razumevanje određene *emocije*. Glumac je prinuđen da telom – gestom, mimikom, kretanjem, glasom – izrazi ono što na tom mestu nije moglo ostaviti pisani trag, ono što se doziva sa drugim mestima u tekstu, i drugim tekstovima, da bi bilo pravilno shvaćeno. Između teksta koji pisac svojim telom – rukom – piše, i tog istog teksta koji glumac svojim gestom, mimikom, kretanjem i glasom iskazuje, stoji određena emocionalna hermeneutika, koja nezaobilazno prolazi kroz telo. Telo koje piše, i telo koje glumi. I to je, zapravo, onaj problem koji postavlja Deni Didro u *Paradoksu o glumcu*, to je problem koji se vraća kod Stanislavskog i njegovih muka sa glumačkim sistemom, pa čak i kod Bertolta Brehta i njegovog pozorišnog organona kao teorije glumačkog podstreka na društveno delanje.

Đanmarija Volonte je ona vrsta glumca koji svom poslu pristupa pre svega intelektualno, koristeći intelekt ne samo da bi njime savladavao emocije, nego pre svega za to da emocije pomoću intelekta gradi, i da ih živi. Odgovor na pitanje kako telesno izraziti određeni tekst nalazi se u tekstu, u tekstualnim tragovima koje ostavlja telesni gest pisanja. Otuda se vraćamo pitanju: kako je pisac razumeo samog sebe? Jedna od uloga intelekta, mada možda manje znatna, jeste da stavlja emocije pod kontrolu, ali druga,

znatnija, jeste da aktivno stvara, kreira, razvija, neguje, podstiče emocije, u procesu za koji ovde koristim pojam koji su Umberto Maturana i Fransisko Varela, čileanski biolozi i epistemolozi, razvili za celokupan domen života: *autopoiesis*. I tu već zalazimo u onaj deo Brunove filozofije koji nazivam nolanska teorija komunikacije, teorija koju Bruno posebno razvija u poslednjim tekstovima na latinskom, *De magia* i *De vinculis in genere*. [...]

Tri ključna momenta u filmu koji traže preciznu emocionalnu hermeneutiku nazivam: disanje, pijanstvo i šapat. Stavljajući svakome od njih ime, stavljam ih pod znak, pečat ili signaturu komuniciranja misli koje se može ostvariti samo preko tela. Samim tim što te telesne izraze prevodim nazad u reči, na ovom mestu, lišavam ih upravo one dimenzije koja je u takvom posmatranju stvari ključna, ali to činim sa uverenjem da je i u ovom obliku komunikacija mogućna, makar samo kao trag.

Hronološkim redom idući, prvi od ta tri oblika komunikacije, dakle, *disanje*, u filmu Đordano Bruno prikazan je kao intimna scena između Bruna i venecijanske kurtizane Foske, koju glumi Šarlota Rempling. Scenario je predviđao da se Foska, koju Bruno privlači, dok razgovaraju u njenoj ložnici, skine, i pozove Bruna u krevet, ali da se, zatim, tokom razgovora, uplaši i otera ga, vičući: “Beži od mene, đavole!”

FOSKA: Eto, to su tajne naše magije. Da budemo lepe i poželjne... Da usrećimo svoje ljubavnike i da budemo prijateljice svojim prijateljima... Da od ljubavnika dobijemo zaštitu, i moć. Da budemo voljene i da umemo da volimo... Jeste li videli one žene pod mostovima? Prodaju ljubav... trgovcima... Mornarima... Senat određuje cene.

FOSKA: Biti bogat i moćan. To je magija! Dragulji, zlato, nakit (blaga Istoka!) I ljudi te (gledaju) i mrze te, vide tvoje belo lice, i pljuju... Kada odem u Svetog Marka i molim (gospoda)... obraćam se vlasti višoj od svih! Vlasti Boga! Jer ja verujem u Boga! [Poslednje reči, Foska propraća odlučnim pokretom sa kojim skida haljinu sa sebe i ostaje naga. Bruno sedi na ivici kreveta. Ona mu prilazi. Dok izgovara prve reči, Bruno ustaje i gleda je u oči.]

BRUNO: Deca u sebi nose prirodnu magiju... koju, malo-pomalo, kako rastu... budu prinuđena da unište. I onda počnu da se mole presvetom Trojstvu i Svecima, i Bogorodici... Velikoj Bogorodici u plavoj boji sa zlatom i anđelima i tamjanom... [Kod ovih reči, oboje se smeškaju, i počinju da dišu duboko, kao nehotično, primičući se ponovo krevetu.]

BRUNO: Moramo naučiti da dišemo. Da bismo ponovo otkrili kako... drveće, kamenje... životinje... i cela mašinerija prirode... imaju neko unutrašnje disanje. Unutrašnje disanje, baš kao i mi... Imaju kosti, vene, meso, poput nas.

[Dok Bruno izgovara ove reči, Foska leže na krevet, Bruno, nadnet nad njom, seda ponovo na ivicu kreveta. Disanje se nastavlja. Bruno diše sve dublje, Foska ga prati svojim sve dubljim disanjem, licem u lice. Brunove ruke su sklopljene, zatim primiče šaku da Fosku pomiluje po licu. Blagim dodirrom prelazi preko njenog lica i spušta se niz telo. Brunov dah postaje smireniji, Foska, međutim, diše sve opijenije i sve dublje. Lica su im i dalje jedno naspram drugog. Sada Bruno jasno preuzima kontrolu nad tim zajedničkim disanjem, sam diše dublje, ali polako, da bi odredio ritam Foskinog disanja. Njegove ruke su ponovo sklopljene, disanje vodi ka ekstazi. Nastavlja se sve dublje, bez ikakvog dodira, sve mahnitije disanje. Tada Foska skače iz kreveta, krsteći se, bežeći u suprotan ugao kreveta:]

FOSKA: Beži od mene, đavole! Odlazi! Odlazi!... Odlazi! Odlazi! Napolje iz ove kuće!... Odlazi, ti si đavo! Ne! Beži! Beži! [Bruno je mirno posmatra, pomalo začuđen ali ne i uznemiren. Kontrast između njegove nepomičnosti i njenog uzbuđenog podrhtavanja postaje sve jači, dok na kraju Bruno ne izgovori kroz smeh:]

BRUNO: Ma ja sam govorio... Samo sam govorio o magiji deteta... [podigne haljinu sa dna kreveta, dobaci joj je:] Za madonu Venecije...

Giordano Bruno, minuti 9:28 – 13:00.

Režiser Đulijano Montaldo sećao se rada sa Volonteom na ovoj sceni:

Scena je na neki način bila nameštena. Kako uspeti u tome da se neka žena toliko snažno emocionalno uznemiri da je dovedete do fizičke ošamućenosti? Volonte mi je rekao: “Znaš li da kiseonik može da te opije, da je maltene droga?” Onda smo sa time eksperimentisali [...] Napravili smo neku vrstu “hepeninga”, izgovarajući replike koje u sebi nose nekakvo unutrašnje disanje, ideju da sve ima neko unutrašnje disanje [...] bila je to nekakva intuicija [...] Volonte je doveo scenu do onog emotivnog očajanja, do toga da se rodi velika emotivna tenzija koja će [Šarlotu Rempling kao Fosku] naterati da skoči iz kreveta. (Deriu, 240)

Ili, da se poslužim metodom koji će Bruno – u filmu, u telu Đanmarije Volontea – već u sledećoj sceni, upotrebiti da bi povezanost svega objasnio veseljacima u krčmi: disanje – kiseonik – opijenost – provokacija – strah – uzmicanje. Ova scena je telesna ekspresija ideje da je sve u svetu povezano.

Druga takva scena, koju sam nazvala *pijanstvo*, prikazuje Bruna kako se vraća kući patricija Zuana Moćenigova, svoga domaćina i čoveka koji će ga prijaviti Inkviziciji, u ranu zoru, posle noći provedene na ulici. Prilikom susreta između njih dvojice, Moćenigo optužuje Bruna da se ponaša nedostojno i nemoralno, i da njemu, Moćenigu, nije ni od kakve koristi, i podseća filozofa na to da živi o njegovom, Moćenigovom trošku. Na to mu Bruno odgovara da filozof, čak i kada nema ništa, ostaje “gospodar sopstvene sudbine”. Moćenigo se uplaši od takve pomisli, i prestravljen, odlučuje da ga prijavi. Volonte se našao pred teškoćom, kako da izgovori rečenicu: “Filozof je gospodar svoje sudbine”, takođe jednu od rečenica izvučenih iz Brunovih tekstova. Rešenje do kojeg je došao bilo je da predloži režiseru da Bruno to izgovori pijan i uzbuđen. Scena se odvija na stepeništu. Bruna dvojica gondolijera pridržavaju do dna stepeništa, Moćenigo ljutito viče sa vrha:

BRUNO: Ko voli da pije.... Neka pije....

MOĆENIGO: Sramota! Celu noć u skitnji.... Čapraz-divanite... Mislite da ste u svratištu... I još se pijani vraćate u zoru, kao da ste u svojoj kući, baš mi je drago, nadam se da si se lepo proveo... u Morozinijevoj kući!

BRUNO: Jesteeeee!

MOĆENIGO: Ti si navodno filozof, a čini mi se da ne prezireš nijedno uživanje.

BRUNO: A ko ti je rekao da filozof mora da prezire uživanja! Moćenigo, tucaj, tucaj, i ostaj mi u dobrom zdravlju... I voli onoga ko tebe voli.

MOĆENIGO: A, komotna je ta tvoja filozofija!

BRUNO: Filozofija nikad nije komotna!... Upadaj!... Upadaj! (Poziva gondolijere za sobom da uđu.)

MOĆENIGO (gondolijerima): Ne! Stoj! Napolje.... Napolje iz moje kuće!

MOĆENIGO: Nadam se da ćeš i mene uspeti da poučiš toj svojoj filozofiji, jednoga dana, ako nađeš vremena....

BRUNO [s naporom se penje uz stepenice, oslanjajući se na kamene glave na balustradi, bezmalo dahćući; tu se već položi izvrću, i Bruno se penje ispred Moćeniga, koji sada stoji niže na stepenicama]: Polako, polako,... Polako, polako.... Polako, polako! Treba tu napora....

MOĆENIGO [sada dostiže Bruna, i razgovor nastavljaju obojica već na vrhu stepeništa, na istoj visini, ali tada mu Bruno okreće leđa i polazi dalje]: Napora?... A zauzvrat, šta?

BRUNO: A zauzvrat, sve, ili ništa... Zavisi kako gledaš na stvari: filozof, čak i kada ništa nema... gospodari sopstvenom sudbinom. On je gospodar sopstvene sudbine!

Giordano Bruno, 18:00 – 19:45

Poslednje reči Bruno već izgovara prošavši pored Moćeniga, koji ide za njim. Bruno ide i dalje korakom pijanog čoveka, ali čoveka koji gospodari svojim pokretima. Njegova leđa govore. Prema sećanju režisera Vitorija Tavijanja, u prvom filmu koji su zajedno radili, *Un uomo da bruciare* (Čovek koga treba spaliti), iz 1960. godine, Volonte mu je tada otkrio da je u tom filmu “prvi put video i sopstvena leđa”. Shvatio je to gledajući sebe na filmu: “Uglavnom sebe vidim, u ogledalu, u pogledu drugih, s lica, ali nisam sebe poznavao s leđa. Shvatio sam, kada sam se video, da su neki moji pokreti čak sleđa izražajni.” (*Un attore contro*, https://www.youtube.com/watch?v=_bqw_TUHSDY minut 6 : 15 – 6 : 54.) Čovek koga treba spaliti komunicira i leđima, govori, dakle, celim svojim telom. Pojavljuju se ona “leđa” ili “grbača” na kojima Zemlja sve ljude nosi, kako je pisao Bruno u *Večeri o Pepelnici*, nakon što ih “rodi iz svoje materice”. Đulijano Montaldo je, dvadeset godina kasnije, o scenama u Đordanu Brunu svedočio:

Bila je to dragocena saradnja. Sasvim je verovatno da bi, rečena trezveno, stisnutih zuba, ta rečenica [“filozof, čak i kada ništa nema... gospodari sopstvenom sudbinom”] mogla zvučati kruto. Do ideje da izabere tu scenu došao je upravo preko ideje provokacije [...] Moćeniga njegov gost ne samo što nije naučio tajnama crne magije [...], i ne samo **što** se vraća kući provokativno pijan nego i provokativno blasfeman[...] (Deriu, 241).

Opijenost – provokacija – strah – bes – potkazivanje – Inkvizicija. Još jedan od lanaca ideja koji se stvaraju u skladu sa Brunovim načelom povezanosti svega sa svime. Provokacija koja ide do krajnjih konsekvenci takođe mora računati na telo kao svoj temeljni izraz. Brunova filozofija je, u tom smislu, filozofija telesnog izraza. Filozofija volje za modernošću – Bruno je tražio teatarski izraz kao u tom trenutku najmoderniji, izraz sa najširim mogućnostima komunikacije (pozorište kao stvar ulice i stvar javnog prostora: odmah nam padaju na um London, Barbidž i Šekspir, ali i prvi zidani javni teatar u Vićenci, iz 1585, koji u isti mah postaje i najmoderniji izraz arhitekture – čija umetnost

počiva na upotrebnoj vrednosti koliko i na estetskoj – pozorište u koralima, dvorištima, u španskoj tradiciji, koja je morala zahvatiti i italijanske zemlje pod španskom vlašću; pozorište, koje će u sledećem, sedamnaestom veku, biti neprikosnoveni gospodar umetničkog izraza: život kao pozorište postaće tema Baroka, ali je ta misao svoj prvi izraz našla u Brunovom filozofskom dijalogu *Herojski заноси*. Traganje za novim telesnim izrazima Brunove filozofije zato je od prvorazrednog značaja. Džojns i njegovo obraćanje pozorišnim ljudima u Dablinu prizivajući kao autortet nekakvog “Nolana” ima za sobom i teatralnost gesta dizanja spomenika Đordanu Brunu Nolancu, u Rimu, nekoliko godina ranije. Upotreba Brunove misli i Brunove biografije u *Uliksu* i u *Fineganima* isto se tako može podvesti pod režim telesnog. Telesni izraz je ono na čemu počiva *Svećar* iz 2011, predstava koja ispituje mogućnosti *jednog* tela, i ovoga puta ženskog, da bude izraz *mnoštva* likova, čime smera na jednog autora – pisca, Bruna, koji zapravo govori svim tim glasovima, ili koji glumi sve te glasove u svom tekstu. To je, opet, u savršenoj saglasnosti sa višeglasnošću Brunovih filozofskih dijaloga dramske konstrukcije i filozofske sadržine. Telesnost Brunove filozofije komunicira glumac kakav je Đanmarija Volonte zahvaljujući nizu teatarskih postavki koje stavlja u osnov svog telesnog izraza. Zato njegovo čitanje telom povezuje političko čitanje irskog slobodnog mislioca Džona Tolanda i engleskih slobodnih mislilaca, i Lajbnica, enciklopedistu Denija Didroa, i Voltera, Getea, Kolridža, i Frančeska De Sanktisa, i Benedeta Kročea, i italijanski Risordimento, sa čitanjima Vilijama Šekspira i Migela de Servantesa, ili Valtera Pejtera, Oskara Vajlda ili Džejmsa Džojnsa, dopuštajući iskorak ka Galileu Galileju, i Bertoltu Brehtu, kao ljudima suprotstavljenim i podudarnim u građenju modernog razumevanja čoveka u kosmosu. Možda će se nekome učiniti preterano isticanje karike kakva je Đanmarija Volonte u svemu tome, ali ta karika vodi i ka neočekivanim skretanjima ka našem danas i ovde. Od Brunovog *Svećara* prikazivanog u Ateljeu 212 u sezoni 1992/1993, do posebne projekcije filma Đordano Bruno na FESTU 1973, i neposrednog dodira u vremenu sa Ksenijom Atanasijević, koja je, opet, prva u nizu žena koje će zadužiti brunovske studije u XX veku, i za kojom dolaze Dorotea Vali Singer, Antoaneta Man Piterson, Frensis Jejts, Hilari Gati – da navedem samo imena onih naučnica koje, svaka od njih, svojim uvidima grade prekretnice u brunističkim istraživanjima, otvarajući nove pravce i dobijajući različite odjeke. U tom ženskom akademskom pristupu Brunu, opet, takođe se ukazuje prisustvo tela u filozofiji, ne uzetog kao apstraktni korpus mrtvih tekstova, nego kao živo telo čoveka i živo telo teksta u neprestanom kretanju, *tekstualna životinja*, u smislu u kojem je Bruno upotrebljavao reč životinja kada je govorio o zvezdama i kosmosu: životinja kao tvar koja se kreće i menja, tvar u neprestanoj mutaciji. U onom smislu u kojem zvezde, raspadajući se, stvaraju kosmičke zrake koji neprestano deluju na sve na Zemlji, izazivajući mutacije (u smislu današnje nauke, kao mutacije u genima, na primer), u smislu u kojem se materija kosmosa oblikuje u život na Zemlji (beskonačna mogućnost, kaže Bruno). Možda je to ono mesto gde se govor pretvara u šapat, zato da bi ga ljudi bolje čuli i da bi im se snažnije utisnuo u pamćenje. To je konačni paradoks do kojeg dovodi Volonteovo glumačko tumačenje Brunove filozofske biografije.

Šapat je Brunov poslednji pokušaj komunikacije u Volonteovom glumačkom izrazu. Brunove poslednje reči na sudu, koje su jedan od ključnih momenata u legendi o njemu – “Možda vi, dok mi izričete presudu, osećate veći strah od mene dok je slušam” – Volonte

izgovara u naznakama i šapatom, a da je ideja da se tako prikaže scena takođe potekla od Đanmarije Volonte, ponovo svedoči režiser filma, Đulijano Montaldo:

Dok je čitao spisak svojih krivica u scenariju, došao je do rečenice: "Veći strah osećate vi..." i ona je, iskreno govoreći, bila retorička. Đanmarija mi je rekao, a šta misliš da je izgovorim šapatom? Kao za sebe? I ja sam shvatio da je ta ideja apsolutno genijalna.

Un attore contro, <https://www.youtube.com/watch?v=ZwlkKxjZL5o> minut 3:20.

BRUNO: Kakva muka!... Tražiti od onoga ko ima vlast da reformiše vlast! Kakva naivnost. Hteli ste moje priznanje, i dobili ste ga! To je priznanje poraza!

[...]

ADRIJANO: Danas, osmog februara hiljadu šestote, godine Jubileja... Izričemo, proglašavamo, osuđujemo tebe... Điordano Bruno... Jeretika, neokajanog, upornog i okorelog... kome zato sleduju sve crkvene cenzure i kazne koje nameću sveti kanoni... I kao takvog te ovim rečima lišavam svih zaredjeja i rukopoloženja... I izbacujemo te iz okrilja naše svete i Bezgrešne crkve, čijeg milosrđa više nisi dostojan. [Ove reči Bruno prati iznemogao, savladan umorom, kao odsutan.]

ADRIJANO: Osim toga, osuđujemo i zabranjujemo sve tvoje knjige i spise kao jere-tičke i grešne i zapovedamo da budu javno uništene i spaljene, na trgu svetog Petra, pred velikim stepeništem i da budu stavljene na indeks zabranjenih knjiga... Predajemo te u ruke Rimskog Guvernera da otrpiš dužnu kaznu, moleći ga, međutim, da se pobrine za tebe i da ne pretrpiš nikakvo obogaljenje tela i udova.

BRUNO: (šapatom) Veći strah osećate vi...

1° DAMA: Šta je rekao? [U pozadini ovih reči nastavlja se čitanje presude.]

1° PLEMIĆ: Nisam razumeo, gospođo....

ADRIJANO: Kako je utvrđeno procedurom, presudu je pročitao javno all'imputato, u kući njegove Eminencije Kardinala Madrucija, na Pjaci Navona, Notar Flaminio Adri-janio, što potvrđuju delegirani svedoci Pjetrasanta i Fra Benedeto Mandina, ...

BRUNO: (šapatom) Veći strah osećate vi...

ADRIJANO: ...koji potpisuju zapisnike nakon što su proverili i potvrdili saglasnost sa tekstom koji je utvrdio ovaj Presveti sud.

BRUNO: (šapatom) Veći strah osećate vi...

4° ĐAKON: Šta je rekao?

5° ĐAKON: Veći strah osećate vi...

4° ĐAKON: Rekao je: Veći strah osećate vi...

ADRIJANO: Rekao je: Veći strah osećate vi...

Đordano Bruno, minuti 1:43:20 – 1:45:00

Ovde uspostavljene veze sežu daleko, i nisu moja konstrukcija. Zahtevaju dublje čeprkanje, duže traganje, ali na kraju pronalazim ono što tražim. Jedan od načina komunikacije koji povezuje telo i ideju jeste maska. Đanmarija Volonte je 1973. godine bio četrdesetogodišnjak, ali je uspeo da svoje telo preobrazi na toliko načina da ono tokom filma (koji prikazuje poslednjih osam godina Brunovog života, provedenih po zatvorima

i u mukama) vidljivo stari. U tom vidljivom starenju svoju ulogu imaju i kretanje, i gest, mimika, i maska. Možemo uočiti dvostruki detalj u građenju Brunove maske, vezane za deo lica između nosa i gornje usne. Gornji deo nausnice obrijan je, ostala je samo tanka linija, jedva uočljiva, tik iznad usne. Ta linija brkova nekako kao da izdiže, reljefno ističe gornju usnu, i brkovi polako počinju da sede. Šake, sklopljene i pomalo stisnute u pesnice, na početku, čak i u ljubavnoj sceni sa Foskom, pri izricanju presude takođe su ostarile, čas umorno vise, čas nervozno podrhtavaju.

Volonte gradi masku koju je tokom godina morala graditi priroda na Brunovom licu. A sam pojam maske jeste oznaka zone prevođenja. Komparativnim antropološkim istraživanjima ustanovljene su neke opšte crte pojavljivanja i upotrebljavanja maske u veoma različitim kulturnim kontekstima. Maska je tu da bi razrešila kontradikciju, i zato je neophodna u obredima prelaza, koji obeležavaju promene u stanju pojedinaca ili grupa, kao što su rođenje, inicijacija, smrt, izlečenje, u situacijama nestabilnosti, kada je ugrožen poredak grupe, zato što neki njeni članovi prolaze kroz korenite promene statusa, što sve dovodi do preispitivanja cele mreže odnosa u zajednici. I sama maska može biti svetinja, preko nje se svetost prima, i preko nje predaje. Ona nije, kako piše Žan Luj Beduen u svojoj studiji *Les masques* (1967: 18-19), sredstvo za prerađivanje u uobičajenom smislu te reči. Onaj ko se maskira nije naprosto neko čiji identitet ostaje nepoznat, onaj ko se maskira i sam postaje zagonetka, i izazov da ta zagonetka bude odgonetnuta, stavlja sebe izvan uobičajenih zakona i traži za sebe slobodu koja je utoliko veća što nije ograničena društvenim konvencijama. Eto zbog čega je, verujem, Volonteu bilo potrebno da stvori masku koja će biti Brunova *vidljiva* maska. Da je to maska koja obeležava i prelaz između prošlosti (vremena Đordana Bruna) i sadašnjosti (vremena Đanmarije Volontea) kao dokaz uzimam i ovo što je napisao italijanski istoričar filma Mauricio Grande (Deriu podatak 1992c):

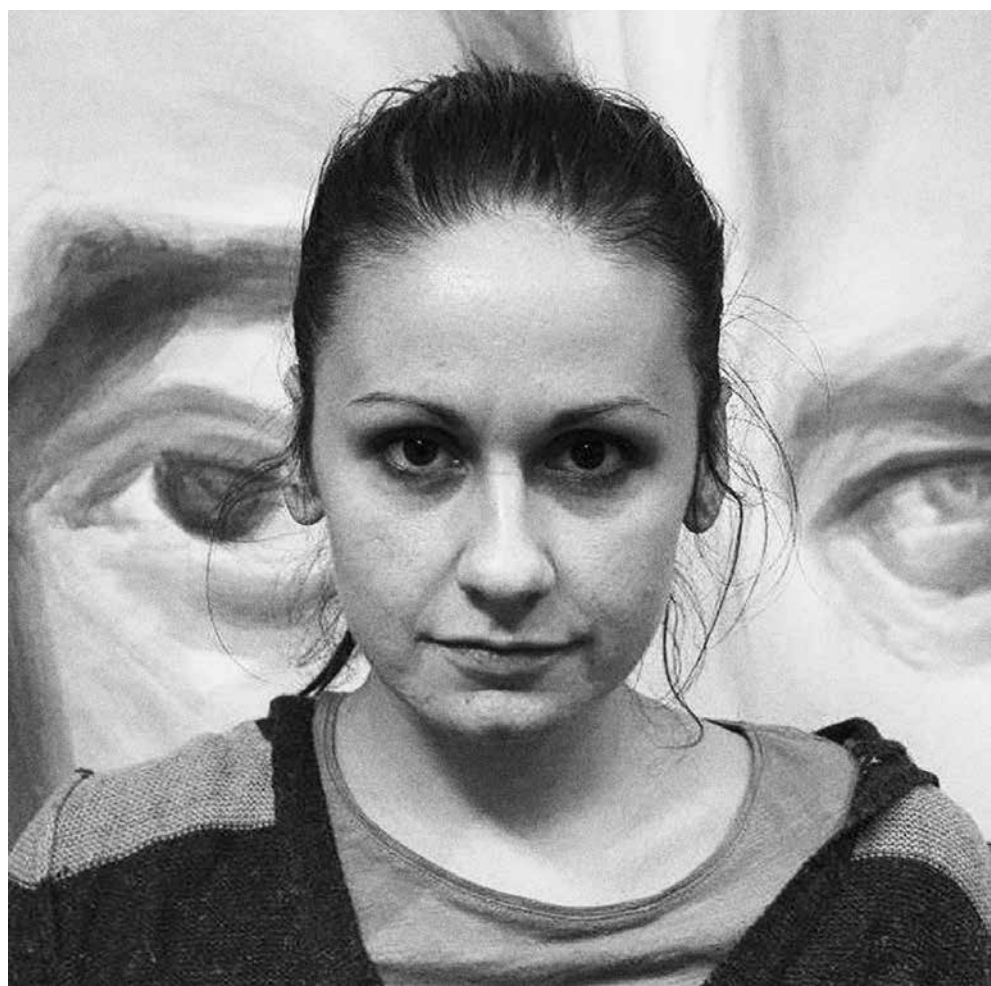
U suštini, naša nacionalna istorija je u više aspekata epopeja izvrnuta naglavce, gde se instanca preživljavanja pojedinca teško može uskladiti sa naduvenim pokušajima da se ponese izvesna neodrživa maska. Ali istina je i to da su italijanska istorija i politika već nekakva komedija, komedija režima, parada maski vlasti i ideologije kao lažnog projekta demokratskog razvoja. I upravo tu se proizvodi ono "više od stvarnosti" koje šikne kao halucinacija ili kao karikatura. (1992: 52.)

Glumac je upravo, preko svoga tela, *glume*, mesto – telo – translacije Brunove misli ka savremenosti. Kroz pozorište, i za njime film, Brunova filozofija – u najmanju ruku njegova filozofija morala, ali ne samo ona – pronalazi one "kanale komunikacije" koji joj najviše odgovaraju, sredstva kojima najbolje ostvaruje komunikaciju sa savremenim čitaocem. Glumac, u pozorištu kao i u filmu, komunicira pre svega ono što je u Brunovoj misli emocija, mada, razume se, uvek pod kontrolom intelekta, ono što je imaginacija kao veština, tehnika, i umetnost pretvaranja ideja u slike. Gluma je tu jednako moćna i u komuniciranju sa književnošću, koliko je u nauci moćan prenosnik Brunove vizije kosmosa upravo savremena astrofizika, i ona naučna potraga, još od Ajnštajna, ili od Majorane, za nekom opštom teorijom koja bi uvezala opštu teoriju relativnosti i kvantnu teoriju u koherentnu celinu. Za kojom nauka za sada još traga.

Ono što se ponavlja u svim ovim svedočanstvima je sudar između najprodornijeg filozofskog uvida i mogućnosti njegovog telesnog iskazivanja. Između to dvoje postavlja se problem, koji zahteva rešenje, a rešenje je zapravo paradoks, odnosno, telesni izraz se traži na tački suprotnoj od ozbiljnosti uvida. To znači da se uvid koji potresa svojim patosom na nivou tela iskazuje upravo smanjenjem tenzije, da bi se tenzija pojačala. Šapat – nerazumljivost – ponavljanje – napregnutost čula i uma, u naporu da se čuje i razume – ponavljanje – odjeci ponavljanja – prenošenje – ponavljanje. Bez šapata ne bi bilo ponavljanja, bez ponavljanja ne bi bilo odjeka, kretanje bi se zaustavilo, zamrlo bi dalje prevođenje ideje. Životinja teksta postala bi *korpus*, i više ne bi mogla za sobom da ostavlja *trag*, jer je za to neophodno *kretanje*: samo ono što se kreće ostavlja za sobom trag, nepomična stvar sahranjuje svoj pečat pod težinom sopstvenog *korpusa*.

Literatura:

- Barthes, R. (1973): "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Cinéma, Théorie, Lectures. Revue d'Esthétique*.
- Barthes, R. (1982): *Lobvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions de Seuil.
- Deriu, F. (1997): *Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore*, Roma: Bulzoni Editore.
- Guerra, M. (2009): "Impegni improrogabili: le forme "politiche" del cinema italiano degli anni settanta". *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. A cura di Cristina Casero Elena Di Raddo. Milano: Silvana Editoriale Spa, 171-186.
- Marotti, F. (2005): *Un attore contro – Gian Maria Volonté*.
- Micciché, L. (1980): *Cinema italiano degli anni Settanta*, Venezia: Marsilio.
- Montaldo, G. (2009): 1973. *Giordano Bruno*. Compagnia Cinematografica Champion / Les Films Concordia. DVD Cecchi Gori Home Video 2009.



Žensko tijelo – samoodrživi reproduktivni stroj s novim imperativom

Uvod

Inspirisana mehanicističkom filozofijom i dekartovskim pristupom tijelu kao mašini, na koji me u skorije vrijeme podsjetila Silvija Federiči, odlučih naslov ovog eseja posvetiti samo prvom od nekoliko pretpostavljenih segmenata pristupa temi koja me trenutno lično umnogome opterećuje (*namjera planiranog sadržaja pisanja rijetko je istovjetna potonjem proizvodu pisanja). S ciljem opravdanja, za koje uopće nisam ni sigurna da li je neophodno - no suvišno neće biti, pa dobro - zašto temi tijela koju bi bilo poželjno i aktuelno istražiti znanstvenije i konkretnije, pristupam subjektivno i esejistički, napominjem da me tema dotiče lično i emotivno šaljući vibracije mome «graviditetnom» tijelu da se samo izrazi. Tome u prilog vratit ću se i svom nekadašnjem Eseju o eseju, posuđujući iz njega svoj tadašnji početni moto: Kličem pred velikim čovjekom – Montaigneom, koji mi, rodivši neobaveznu formu, pruži priliku da izrazim slobodan stav i svoje iskustvo. S obzirom da esej, odlučimo li vjerovati autorima metaeseja, odlikuje subjektivno tretiranje teme, manja sistematičnost u izlaganju, te zanemarivanje akademskih pravila, smatrat ću da je u slučaju pisanja iz tzv. “drugog stanja” tijela i uma prethodno navedeno najprikladnija forma misaonog izričaja. Istovremeno, ne bi bilo zgoreg napomenuti da će u ovom radu biti moguće prepoznatljivi pomalo marksistički stavovi i pristupi analizi pojedinih sadržaja, a koji ipak ne bi trebali odvući pozornost sa primarnog sadržaja i cilja ovog rada; osvjetljavanja jednog fenomena iz subjektivne, nadajmo se, nešto drugačije pozicije i promišljanja trudnog ženskog tijela.

Žensko tijelo kao nerazumni hormonalni stroj

“Čini mi se da ste suviše optimista u pogledu brige muškaraca za žene u drugom stanju.”¹
Simon de Bovuar

“U mehanicističkoj filozofiji telo je opisivano po analogiji sa mašinom, često s naglaskom na njegovoj inerciji. Telo je shvatano kao sirova materija, potpuno lišeno bilo kakvih racionalnih kvaliteta: ono ne zna, ono ne želi, ono ne oseća.”² Ovakvo promišlja-

¹ “Razgovor Simon de Bovuar i Žan Pol Sartra o ženskom pitanju” iz 1975. Preuzeto iz Jovan Đorđević Žensko pitanje. Antologija marksističkih tekstova (Beograd: Radnička štampa, 1975), 256 str.

² Silvija Federiči *Kaliban i veštica. Žene, telo i prvobitna akumulacija* (Beograd: Burevesnik, 2013), 177 str.

nje iz circa 17. stoljeća se, jasno, nije odnosilo na trudno tijelo, nego i na svako drugo. Mene, pak, uznemirava činjenica da se slično poimanje tijela ne izriče glasno, ali se njegov prisustvo u porama nosećih ženskih tijela, neosporno osjeća i tri stoljeća kasnije. U slobodnoj preformulaciji bi to možda glasilo ovako: ono ne zna, ono nema pravo da želi, njemu se čini da osjeća. Jedna od prožimajućih teza izvrsne studije Silvije Federiči “Kaliban i veštica” jeste tretiranje žene kao mašine za proizvodnju radnika, te zanemari- vanje vrijednosti takvog rada čak i unutar marksističkog pristupa koji se predstavljao kao solidaran i zaštitnički u odnosu na proleterijat u cjelini. Njena kritika upućena direktno Karlu Marksu odnosi se na njegovo zanemarivanje historijskog ugla žena pri tvrdnjama prema kojima kapitalizam “utire put ljudskom oslobođenju”.

Naime, ta istorija pokazuje da su čak i onda kada bi muškarci dostigli određeni stepen formalne slobode, žene uvek bile tretirane kao društveno inferiorna bića i bile eksploatisane na način vrlo sličan robovlasništvu. Zato reč ‘žene’, u kontekstu ove knjige, ne označava samo skrivenu istoriju koju treba učiniti vidljivom već i poseban oblik eksploatacije i, samim tim, jedinstvenu perspektivu iz koje se razmatra istorija kapitalističkih odnosa.³

Autorica dalje navodi kako je cilj lova na vještice, koji i jeste njena centralna tema, zapravo bio uništavanje kontrole koju su žene imale nad svojom reproduktivnom funkcijom. O svođenju žene na matericu Federiči govori i u kontekstu tzv. “vremena kompjutera” u koje se, također, prema autoricinim riječima, osvaja žensko tijelo kao uslov za akumulaciju rada i bogatstva, što je vidljivo po “institucionalnom investiranju u razvoj novih reproduktivnih tehnologija” etc. Međutim, ono na što mene navode prethodno navedene opaske, te ih stoga i uvodim, jeste sljedeće: muškarci (a nesvjesno i žene) kapitalisti vode više računa i ‘nježnije’ pristupaju mašinama u svojim postrojenjima, cijeneći ih, svjesni da su im potrebne za proizvodnju materijalnih dobara, nego prema reproduktivnim ‘strojevima’ - ženama u trudnoći i vremenu podizanja radne snage (koja se zaboravlja kao ‘dobro’). Čini se posve jasnim kako prve mašine zahtijevaju njegu, popravke, pažljivo rukovođenje, ulaganje, ‘podmazivanje’ etc., dok se žene koje, vodeći se marksističkim analitičkim aparatom kako je na početku nagoviješteno, pojavljuju kao ‘strojevi’ drugog reda, samoodrživi, samoobnovljivi, čvrsti i trpeći, otporni na grubo rukovanje. Lov na vještice kao divlja bića, nezasito požudna, buntovna i neposlušna rezultirao je novom slikom femininosti i krotkijim idealom, izvrsno predskazivim riječima francuskog filozofa Pjera Bajla⁴ (Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 1740) koji hvali snagu ženskog ‘materinskog instinkta’ rekavši da u njemu treba vidjeti pravi božanski izum, “koji garantuje da će žene, uprkos teškoćama porođaja i podizanja dece, nastaviti sa reprodukcijom.” Na sličan način je “poštovao” žene i Martin Luter King, primjećujući kako su žene “potrebne zbog uvećanja ljudske vrste”, te “ma kakve bile njihove slabosti, žene poseduju jednu vrlinu koja ih sve poništava: imaju matericu i mogu da rađaju”. Ali šta ako neće?

³ Silvija Federiči *Kaliban i veštica*. 20 str.

⁴ Pomenute parafraze iznova dugujem studiji Silvije Federiči.

Pretpostavljam da se ne bih trebala toliko ni žestiti na njih dvojicu ukoliko se samo prisjetim veličina poput Ničea; mislioca koji ženu shvata kao tajanstveno biće koje se izražava u funkciji ridanja i materinskom instinktu, te biće puno misterija čije je rješenje trudnoća ili Frojda, koji me smatra bićem sa "šupljim seksom" i sada sa svojih gotovo punih trideset "svršenom"? No, recimo, eto, da je umnogome, barem u teoriji i umjetnosti, takvo promišljanje osuđeno i prevaziđeno. S ushićenjem iznevjerenog beznađa kao posljedice zaboravne mahističke historije umjetnosti, podsjećam (da provirimo i u sferu, meni lično bliskih, likovnih umjetnosti) na simbolistu Gustava Klimta, njegove fantastične slike nosećih žena, skulpturu "Alison Lapper Pregnant" Marka Kvina, te hiperrealistične skulpture Rona Muecka iz 2002. "Mother and Child" i "Pregnant Woman". No, kakvu sliku imamo na ovome polju danas? Vratimo se onome; "šta ako neće?" ili "šta ako više neće?" Može li se o tome govoriti?

Trudničke muke kao sramota i tabu: otuđenje od sopstvenog tijela

*"Nemoguće je dočarati bol i očajanje kroz koje je prolazila žena koja je gledala kako se njeno telo okreće protiv nje same, kao što je to moralo biti kod neželjene trudnoće."*⁵

Ova tvrdnja je samo djelimično tačna i potrebno ju je nadopuniti. Naime, očajanje iz istih razloga prisutno je i kod željene trudnoće. Trudna tijela su teška i bolna, podložna cijeloj paleti mučnih promjena koje noseću ženu čine trpećim subjektom. Međutim, uprkos mnogim pomacima naprijed, društvo je i danas toliko represivno da najvećim dijelom žene gotovo i ne govore o tome, kako ne bi bile osuđene kao "kljakave", "razmažene", "nesposobne" i "loše buduće majke". Neprestano ih se usutkuje opaskama da trebaju biti zahvalne na tom najveličanstvenijem od svih poklona koji će "dobiti" – čedu. Ali već sama prvobitna postavka ovakve tvrdnje je izrazito netačna; otac je taj koji će «dobiti poklon», stičući pride - potpuno neosnovano - neupitno i po inerciji pravo imenovanja i prezimenovanja tog «poklona», u koji je u ovoj fazi najčešće uložio tek jedan sopstveni snošajem krunisani seksualni užitak više, dok će ga majka mučno «proizvoditi» svojim otuđenim tijelom, dugih devet mjeseci, a pri tome, ukoliko je «uzorna», «feminina» i «krotka», neće se žaliti niti govoriti o tome, a kamoli potraživati prava na imenske odrednice. Na bol trudnog tijela stavljen je veliki čvrsti žig tabua.

Gavrić Aida: 1986 god.6

ZM: 14.02.15. Ab: 0 PR: 115/50 TT: 79kg Edemi neg.

Kontrolni pregled, subjektivno bolovi u sjedalnim kostima koji iridiraju niz noge, te bolovi u predjelu prepona. Otežano ustaje iz kreveta, otežano se kreće ... ne koristi Tothema amp.

...

⁵ Silvija Federiči *Kaliban i veštica*, 119 str.

⁶ Prepisan posljednji nalaz; potpisala ženska doktorica koja mijenja stalnog muškog doktora u toj medicinskoj ustanovi.

Dg. Gravidatis HBD XXX
Coliptis
Th: Centravit Natal
Mg 375 mg
Apaurin 2mg 2x1/ per os kasnije pp
Redukcija soli
Mirovanje

(neizrečena dijagnoza: neposlušna žena.⁷ Odlučila je pokušati sa cijedenom cveklom, mrkvom, limunom i jabukom. Ne jede meso/tzv. životinje. Prkosi mesnoj i farmaceutskoj industriji + žali se na bolove koji nisu na popisu onih protiv kojih se, prema utvrđenim medicinskim/ginekološkim pravilima, mora nešto podzeti, poput. npr: disfunkcije simfize pubis o kojoj je dotična neposlušna pacijentica sama čitala nastojeći si “pomoći nakon tri mjeseca bolova na koje niko ne obraća pažnju”, pa se usudila da sugeriše provjeru mogućeg problema s obzirom na samo-ustanovljene slične simptome. Međutim, bolovi su uzrokovani bebinim okretanjem po stomaku; nebitno što se sve bebe okreću, a sve žene nisu povremeno nepokretne i invalidne na nekoliko sati dnevno.)

Dakle, bol trudnog tijela je subjektivna. Pitam se da li je subjektivna i krv na jabuci kada god je zagrizem? ... jer hormoni nerijetko uzrokuju krvarenje desni u trudnoći. Otok na nogama?...pa sada ne znam kako ću otići od čitaonice do kuće, a da me podrugljivo ne prozovu trudnom ludom samarićankom koja bosa gazi glavnim šetalištem glavnoga grada, jer joj cipele koje su joj bile taman u jutarnjim satima, u poslijepodnevnim već ne mogu na noge. Možda je subjektivna bila i skoro dvomjesečna mučnina tijela koje nije moglo niti da jede, a moralo je zbog drugog malog tijela u nastanku, niti da radi, prevodi i piše, a i to je moralo, jer to su slatke i nepriznate mučnine, zbog kakvih bi, odgovorno tvrdim, većina pripadnika povlaštenog roda tražilo bolovanje, njegu ili čak smještaj u kakvu kvalitetnu medicinsku ustanovu u kojoj će se čitav tim liječnika pozabaviti tako <neizrživim> zdravstvenim problemom. Oduzetost u mišićima? ... takva da se noseće tijelo nerijetko budi kao da je cijelu noć trčalo maraton ili primalo žestoke batine. (Bolje prešutjeti, nego ispasti lijena. “Žene su, pobogu, prije kopale njive u devetom mjesecu trudnoće.”⁸) Neprestani odlazak u toalet? ... san rascjepkan na prosječno pet dijelova. Prestanak rada bubrega i ugrađeni stentovi? Glavobolje? Okrutna, neizrživa pospanost uprkos dobro prospavanoj noći? ...dok obaveze i rokovi ne mare za takve <lijene> ispade i zasigurno samokontroli podložne pojave ukoliko su žene razumna bića!?! Etc.

Ovdje dolazimo do kontradiktorne podvojenosti u odnosu prema trudnom ženskom tijelu. S jedne strane se u potpunosti zanemaruju ili devalviraju muke koje trudnoća donosi ženskom tijelu, dok se s druge strane sve to pripisuje hormonima i neuračunljivosti, odnosno psihološkoj izmještenosti i izgobljenosti trudnih žena. Trudno tijelo se na izvjestan način, čak i imajući u vidu prethodno usvojeno odbacivanje kartenzijanskog

⁷ Aluziju na figuru “neposlušne žene”, također, kao i veći dio teoretičnijeg i znanstvenijeg dijela inspiracije za ovaj esej, dugujem Silviji Federiči, koja napominje na “bitku za čakšire” u 15. stoljeću i lik neposlušne žene “koja je u popularnoj literaturi bila prikazivana kako bije svog muža ili mu jaše na leđima”, 123 str.

⁸ Opaska kojoj sam nerijetko svjedočila u svakodnevnoj komunikaciji za vrijeme posljednjih sedam mjeseci.

dualizma duha i tijela, pojavljuje kao nerazumno tijelo ili tijelo bez razuma. Trudna žena se nerijetko naziva ludom, blesavom, mahnitom, histeričnom, nenormalnom itd. Zanimljivo bi bilo prisjetiti se na ovom mjestu pojma “ženskarstva”;⁹ pežorativnog i mizogenskog značenja ženskosti ili ženstvenosti, tj negativne strane psihe i ponašanja žene, koja bi, recimo, da se ko dosjetio da ga oživi (naravno, ironična sam) obuhvatila sve ove odrednice i podvostručila njihov značenjski naboj u slučaju tog nerazumnog trudnog tijela. U skladu sa svojim smjelim, “ženskarskim” ponašanjem neposlušne žene koja trenutno nosi i trpi jedno trudno tijelo postavljam pitanje: Da li je trudno tijelo na izvjestan način otuđeno samo od sebe? Ako sam prinuđena da jedem kada ne želim, da ne jedem šta i kada želim, da ne pijem vino premda mi se pije, da ne dižem tegove, ne vježbam mišiće i ne trčim, premda mi takve fizičke aktivnosti nedostaju, da trošim vještačke vitamine iako sam potpuni protivnik prirode u tableti, da konzumiram mliječne proizvode kako me ne bi optužili da <zanemarujem>i <ugrožavam> plod zbog svojih <hirova> i da sam, eventualno, sama skrivila ako mu se nešto desi, iako se to kosi sa mojim etičkim načelima, kako je to onda još uvijek moje sopstveno tijelo? Takvo tijelo je, naprotiv, krajnje i suviše <razumno> i ustrojeno. Ono je posuđeno i otuđeno. Maloj Arven koja je unutra ja posuđujem i podređujem svoje tijelo, trpeći pri tome. Moje tijelo ni nadalje neće biti samo moje. Otuđenje se prolongira i na period dojenja, ukoliko se doji. Ukoliko se ne doji, majka je, kažu, loša majka, pa da to sada ne dovodimo u pitanje – izašli bismo time svakako iz okvira teme. Dakle, još jednom ponavljam: šta ako neće? Šta ako žena zbog svih tih teškoća ne želi da ponovi svoju reproduktivnu ulogu ili ako želi da podijeli svoje iskustvo na sav glas, pružajući priliku drugim ženama koje, ako bi znale tu subjektivnu istinu, ne bi ni prvi put pristale da <posude> i <otuđe> svoje tijelo ni za cijenu najvećeg <poklona>? Ili, šta ako naprosto žele da dokinu tabu, čak i ako bi i same sve ponovo prošle, posudile tijelo, otuđile tijelo, trpile bol, nerazumijevnje i muke? Onda im ne preostaje ništa drugo nego da napišu esej s potencijalnom opasnošću da i to rezultira etiketom hormonima pripisanoj neuračunljivosti trudne žene u akademskom kružoku.

⁹ “Ženskost se često pojmovno i jezički izjednačava sa ‘ženstvenošću.’ Ovom drugom pojmu se pripisuju pretežno psihičko-emotivne karakteristike u kojima se, u zavisnosti od ideologije i društvene strukture epohe, utvrđuje čas osećajnost sa potčinjavanjem i poslušnošću, čas emocionalnost puna misterija i nepredvidljivosti. Najpoznatiji metafizički izraz ženstvenosti sadrži romantizam XIX veka, a njegov filozofsko-poetski izraz dat je u delu J. W. Getea, koji je ujedno iskovao poznati termin ‘večito žensko’ (evich weiblich). Pod ženskarstvom se podrazumeva pežorativno i mizogensko značenje ženskosti ili ženstvenosti, ili samo negativna strana psihe i ponašanja žena. U nizu radova o ženi, naročito od radikalnih feminista žena, svi ovi pojmovi se odbacuju kao tendenciozni, a ove reči kao izrazi muškog (čak falokratskog) ‘govora’. Bez obzira na to, zadatak je društvene nauke da ih odredi, a naučni studij o ženi ne može ih zaobići da ne bi pao u idejno sektaštvo i problemsko siromaštvo. ‘Ženstvo’ (izraz za teško prevodivu francusku reč ‘feminitude’) je prihvaćen po analogiji sa pojmom ‘crnstvo’ (‘negritude’) koji je prvi upotrebio i pustio u promet senegalski predsednik, pesnik Sengor.” Žensko pitanje. Antologija marksističkih tekstova. Marksizam i žena, 45 str.

Zaključno: ljepota kao novi imperativ

*“Malo ih je obdareno da blistaju ljepotom, ali svako može biti ugodan.”
(Džonatan Svift)*

A novi imperativ? 79 kg je, u svakom slučaju, previše. U odnosu na početak, 13.5 kg «viška», a smjela sam dobiti svega 8 -12 ukupno. Nebitno, pa i ako jedem zdravo. Kažem doktoru: “Ne znam kako!? Jedem odlično; povrće, salate, voće, čak hljeb je uvijek crni domaći od heljde... jednom sedmično picu i ponekad nešto slatko.” Kaže doktor: “Eee, pa zato se i debljaš! Od heljdinog hljeba. Ne bi se od onog bijelog udebljala, u njemu nema ništa.” Kažem doktorici: “Ne znam kako?! Jedem zdravo i uopće ne obilno. Kaže: “Šta doručuješ?” Kažem: (cijenjenoj) doktorici: “Npr. voćni šejk od banane, jabuke, lanenih i chia sjemenki i žitarica.” Kaže: “O, pa to ti je razlog. Žitarice su strašno kalorične, namaži nešto.” Zbunjuju me. Šta od dva imeprativa izabrati: da beba bude zdrava (pa uz nju možda i ja) ili da ja budem lijepa i lahka – ne jedući zdravo? Paradoks. Mjere nas. Tlak nekad i zaborave, ali vagu nikada. Novi imperativ nosećeg tijela je ljepota. Danas, u 21. stoljeću, pošto uglavnom više ne oremo njivu i slično, moramo barem biti lijepe trudnice, i dalje privlačne i seksipilne, nipošto “šupljeg seksa”, ali odmjerene. Nedavno pročitah na jednoj od društvenih mreža, na nekoj komercijalnoj stranici, zahvalnicu nekog muškarca trudnim ženama koje nose lijepe, duge haljine, umjesto tako ružnih i neukusnih helanki. Upitah se nad svojim helankama; jedinim udobnim oblikom odjevnog predmeta koji mi je u ovakvom «stanju» dostupan. Možda bih trebala da uložim u neku haljinu, da nepoznatoj gospođi budem trudnica ugodna za oči. Pa mogu barem biti ugodna! I svakako, ne smijem zaboraviti kremu za strije, nevažno što ne pomaže, da ne budem neodgovorna i kriva, jer poslije “lijepe trudnice” valja ponovo biti lijepa žena i lijepa majka, koja se nije «pustila» i «prosula» u trudnoći.

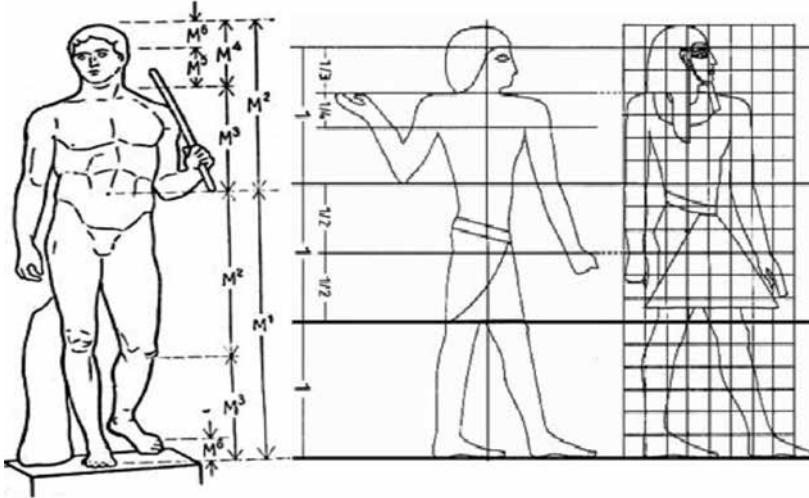


Isidora Stanić

Drugo telo / Telo kao drugo: Fenomen tela na društvenoj mreži Instagram kroz teoriju o parasocijalnoj interakciji

“U 4. stoleću pre nove ere Poliklet stvara statuu koja će kasnije biti nazvana Kanon, jer se u njoj ovaploćuju sva pravila tačne proporcije. Svi delovi tela moraju da se prilagode jedan drugom prema odnosima proporcije u geometrijskom smislu: A je prema B kao B prema C. Kasnije će Vitruvije izraziti tačne telesne proporcije u delovima cele figure: lice će morati da čini 1/10 ukupne dužine, glava 1/8, pa dužina grudnog koša i tako redom...

Grčki kanon proporcije razlikovao se od egipatskog. Egipćani su posedovali jednake rešetkaste mreže koje su određivale kvantitativne fiksne mere. Pretpostavimo da je ljudska figura trebalo da bude visoka osamnaest jedinica, automatski je dužina stopala bila tri jedinice, dužina ruke pet, i tako redom... Odlomak iz Platonovog Sofista pomaže nam da shatimo kako se vajari nisu matematički držali proporcija, već su ih prilagođavali zahtevima pogleda” (Eko, 2004: 74).



Fotografija 1: Grčki i egipatski kanon proporcije

Telo kroz vreme i (medijski) prostor

Da se fizičkom izgledu oduvek davalo na važnosti govore podaci iz svih epoha čovečanstva. Još od antičkih vremena telo se ukrašavalo najrazličitijim nakitom, oslikavalo i šminkalo, a istoriji su poznati i razni, često veoma surovi i radikalni, mehanizmi modifikacije telesnog razvoja, pa je u kineskoj tradiciji do pre samo oko stotinu godina bio praktikovan trend takozvanih Lotusovih stopala. Tretmani povezivanja stopala kako bi im se sprečio rast rađeni su na devojkicama iz bogatih porodica starosne dobi između četiri i devet godina, a smatralo se da se malim stopalima ženama obezbeđuje pronalazak prikladnog partnera. “U svakoj kulturi postoje forme modifikacije tela koje ti narodi svrstavaju pod pojam lepote, od botoksa, silikona i različitih rekonstrukcija tela, koje sežu do najrazličitijih krajnosti poput uklanjanja rebara.” objašnjava Džo Farel, fotografkinja iz Hong-Konga, koja je u okviru svog projekta “Živa istorija” osam meseci posvetila fotografisanju nekolicine starica koje su kao male bile podvrgnute ovoj varvarskoj metodi ulepšavanja.

Zabranu varvarskih metoda kućnog načina “ulepšavanja” zamenila je plastična hirurgija kao legitiman način uticaja na fizički izgled svojom pojavom početkom dvadesetog veka. Odskora široko rasprostranjena estetska korekcija postala je pristupačna ne samo bogatim i slavim ličnostima nego i takozvanom običnom svetu. Neki se zaustave na skoro neprimetnim promenama svog izgleda, dok neki na tom polju odu u neverovat-

ne ekstremske. Jedni o svojim poduhvatima govore otvoreno, drugi ih ne priznaju, međutim, fotografija, koja naročito u životima poznatih ličnosti predstavlja jedno od osnovnih marketinških oruđa, najbolji je pokazatelj na Guglu često pretraživanog prikaza “Pre i posle”. Razvoj tehnologije je, pak, i na ovom polju otišavši dalje, omogućio i usavršavanje fotografije do te mere da i najveći kompjuterski laik može sebe na fotografiji predstaviti baš onako kako želi. “Savršeno telo” postalo je naročito sveprisutno od pojave interneta, koji je, objedinivši sve medije u jedan, postao snažan i podmukao, pritajen, a ipak transparentan i sveprisutan uticaj na pojedinca. Popularnost društvenih mreža tokom poslednje decenije naročito je doprinela rasprostranjivanju ideje o idealnom izgledu svojom neposrednošću i brzinom podele sadržaja, a poznatim ličnostima, prema rečima Boba Liodajsa (2010), stručnjaka za marketing, stvorila “jednu od tehnoloških prednosti bez koje marketari ne mogu da žive”.

Uticaj na pojedinca drastično se povećao samim tim što poznate ličnosti više ne moraju da privuku pažnju medija koji će potom o njima pisati (ili ne), već sada sami dopiru do svojih fanova putem društvenih mreža, pažljivo birajući tekst i fotografije, te predstavljajući se u najboljem svetlu. U toj senzacionalističkoj utrci društvo je veoma brzo došlo do tačke u kojoj više ne postoji nešto što već nije viđeno. Telo kao objekat postalo je ogoljeno u svakom smislu te reči, te je svakodnevnim nametanjem idealnog izgleda i demistifikacijom tela savršeno telo prestalo biti zagonetka i mamac u erotskom smislu i postalo privlačno isključivo kao ideal za kojim svesno ili nesvesno, u manjoj ili većoj meri danas teži svako.



Fotografija 2: Idealno telo kroz vreme

Fenomen selfija

Autoportreti u slikarstvu postali su sve popularniji od Parmidandinovog “Autoportreta u konveksnom ogledalu” iz 1523. godine, a fenomen selfija, iako se kao pojava vezuje za poslednju deceniju zbog ekspanzije koju je doživeo, ipak svoje korene vuče još

iz 19. veka. Prvi autoportret fotoaparatom načinio je 1839. godine Robert Kornelijus u Filadelfiji, na poleđini napisavši "Prva svetlosna slika ikada napravljena", koja se danas nalaz u Kongresnoj biblioteci u Vašingtonu.



Fotografija 3: "Prva svetlosna slika ikada napravljena"

Fotografije tela kao izvajanih, bujnih kosa, krupnih očiju, punih usana i savršeno ujednačenog tena svakodnevno preplavljaju početne stranice svih korisnika društvene mreže Instagram, a praćenje života poznatih ličnosti obožavaocima je postalo jednostavnije nego ikada. Mahom te fotografije predstavljaju autoportrete, danas poznatije kao selfije. "Fenomen selfija (postavljanje fotografija autoportreta snimljenih digitalnom kamerom) postao je arhetipski način prezentacije sebe u onlajn svetu. Popularnost selfija predstavlja dokaz da pojedinci uživaju u mogućnosti konstruisanja slike o svom telu među onlajn publikom, na taj način što u potpunosti kontrolišu to kako će fotografija da izgleda kao i gde i kada će da se pojavi, čime od sebe stvaraju brend" (Lupton, 2015: 176). Poznate ličnosti pojavom na socijalnim mrežama stvaraju utisak da svojim obožavaocima omogućavaju istu vrstu satisfakcije koju im pruža i paparaco, ali potpuno neposredno. Ova karakteristika modernog načina samoreklamiranja kod publike otvara put ka najizrazitijem razvoju komunikološkog fenomena Parasocijalne interakcije.

(Para)socijalna mreža

Teorija o parasocijalnoj interakciji definisana je još 1956. godine kao jednako psihološki i medijski fenomen, koji se odnosi na vezu koja se razvija između korisnika medija i

medijskih ličnosti kao oblik iluzije bliskosti koju publika razvija u odnosu na svoje idole. Sociolozi Donald Horton i Ričard Vol, tvorci ove teorije, u svom članku pod nazivom "Masovna komunikacija i parasocijalna interakcija: Posmatranje bliskosti iz daljine", pripisali su ovaj fenomen isključivo jednosmernom toku komunikacije i to konkretno televiziji, koja je u ono vreme predstavljala novitet i široko neistraženo polje naučnicima, jednako kao danas internet ili još preciznije društvene mreže. Jasno je da je pojava interneta komunikaciju najviše promenila uvođenjem mogućnosti dvadesetčetvorčasovne, trenutne i dvosmerne razmene informacija, što se do skoro isticalo i kao njegov najveći doprinos komunikaciji. Stoga ne čudi što, ne tako davne 2003. godine, u prvom izdanju svoje knjige *Psihologija medija* autor Dejvid Džajls, odbacuje mogućnost primene teorije Parasocijalne interakcije (PSI) u analizi interneta kao medija, te tvrdi da "je pojam Parasocijalna interakcija skovan kako bi objasnio jednosmernu interakciju sa likovima koje srećemo samo preko tradicionalnih jednosmernih medija, kao što su radio i televizija", kao i da "u samoj definiciji parasocijalnih odnosa stoji da ne mogu da budu recipročni (uzvraceni). Čim se pojavi uzajamnost, odnos prestaje da bude parasocijalan i postaje pravi socijalni odnos" (Džajls, 2011: 121).

Međutim, pojava socijalne mreže Tviter 2006, a potom i Instagrama 2012. godine, kada on od obične aplikacije za uređivanje fotografija postaje društvena mreža, sasvim neočekivano komunikaciju ponovo svodi na jednosmernu, odnosno omogućava korisnicima da prate dešavanja na profilima drugih ljudi, dok druga strana nije u obavezi da to isto čini u suprotnom smeru. Jednosmerna komunikacija na Instagramu, sa fotografijama i kratkim video zapisima, čiji opisi nemaju granicu u broju karaktera, predstavlja neku vrstu "zlatne sredine" između Fejsbuka, čiji sistem nudi isključivo dvosmernu komunikaciju i neograničeno deljenje svih vrsta sadržaja (fotografija, video, animacija, link, razmena privatnih poruka...) i Tvitera, sa mogućnošću jednosmerne komunikacije koji je ograničen u broju slovnih karaktera i to isključivo teksta. Čini se da je takav balans koji Instagram pruža poznatim ličnostima do sada najpogodniji oblik marketinga putem društvenih mreža. Tom prilikom komunikacija između poznatih ličnosti i "običnih ljudi" na internetu dobija odlike nekadašnje jednosmerne komunikacije kakvu je nudila televizija, međutim, sa još većom dozom osećaja prisnosti koju zagovara teorija parasocijalne interakcije. Zahvaljujući svojim prednostima koje se ogledaju u tome da "nudi" više nego što "traži", Instagram predstavlja jedan od najkraćih puteva ka ostvarivanju parasocijalne interakcije koja u marketingu igra veoma značajnu ulogu, odnosno nudi mogućnost samopromocije. "Parasocijalna interakcija odvija se u umu gledalaca i kreira isključivo zahvaljujući osećaju imaginarnog učešća u komunikaciji tokom procesa primanja poruke, koju karakteriše podjednako i kognitivni i afektivni aspekt koji se odvijaju tokom prave, socijalne komunikacije" (Gleich, 1997). Dovoljno je dakle samo imati internet vezu da bi se prevazišla distanca, te kako bi se izjednačile poznate i "nepoznate" ličnosti. S obzirom na to da identične mogućnosti na internetu imamo i "mi" i "oni" došlo je do još izraženijeg osećaja da su oni "jedni od nas".

Osećaj da su oni "jedni od nas" čini se da je još više rasplamsao želju za poistovećivanjem sa idolima i učinio je prividno ostvarljivijom s obzirom na gubljenje distance koje su nam novi mediji doneli. Brzina koju internet nudi u komunikaciji i društvene mreže koje su potisnule potrebu za bilo kojim vidom posrednika, u kombinaciji sa dvadesetče-

tvoročasovnom dostupnošću učinile su da se trendovi šire u realnom vremenu. Tako je ideja o savršenom izgledu, iako postoji koliko i čovekova samosvest, postala ideal koji se sada nameće na svakom koraku. Forsiranje idealnog izgleda još je izraženije zbog toga što sada poznate ličnosti to vrše direktnim uticajem na svoju publiku na čijoj su listi prijatelja. Do skora su mediji odnosno urednici, novinari, foto reporteri i paparaci bili ti koji su proglašavani za kreatore trenda o kojem su napisane brojne teorije i čitava literatura. Međutim, na Instagramu su to zvezde lično, bez posrednika, ali još uvek i bez naročitog naučnog pristupa tom fenomenu.

Popularizacijom društvenih mreža poznate ličnosti su, osim besplatnog marketinga, dobile i mogućnost besplatne obrade fotografija koje objavljuju, što je tokom poslednje decenije od idealnog izgleda načinilo imperativ. Zvezde vrše uticaj na svoju publiku indirektnim nametanjem načina života, stvarajući utisak da nas, ukoliko pratimo njihove korake, navike i životni stil, očekuju isti rezultati.



Fotografija 4: Instagram profil bugarskog fitness-modela i instruktora Lazara Angelova

Teorija o parasocijalnoj interakciji na ovom polju igra značajnu ulogu, jer je upravo osećaj bliskosti sa poznatim ličnostima, koji se neverovatnom brzinom razvija putem društvenih medija, taj koji nas i navodi na želju za poistovećivanjem sa idolima, te su česti slučajevi podvrgavanja plastičnim operacijama uzrokovani težnjom za što većom sličnošću. Često su tek neuspele intervencije materijalni dokaz da je Parasocijalna interakcija na polju idealizacije tuđeg tela uzela velikog maha.

“Englez Džordan Park ima samo 24 godine, a već je uspeo da potroši preko 150.000 dolara na plastične operacije kako bi izgledao kao Kim Kardašijan. Nekada je izgledao potpuno fino, a danas su ga zahvati unakazili, ali mu i ozbiljno narušili zdravlje. Ne samo što Park izgleda potpuno bizarno, posledica operacije je i vrlo opasna. Usne koje je napumpao da bi ličio na starletu počele su da se “cede”, a on se iz očaja pojavio u emisiji

“Bučed”, u kojoj estetski hirurzi pokušavaju da isprave operacije koje su pošle naopako. Džordana ne brine, čini se, što može sebi da upropasti organizam već to što strahuje da će mu se poništiti izgled usana i da neće više ličiti na Kim Kardašijan” (Dnevni list 24 sata).



Fotografija 5: Džordan Park i Kim Kardašijan

Džordan se danas suočava sa ozbiljnim medicinskim problemima zbog svoje želje da izgleda kao njegov idol. On je zabrinut, ali svoj problem ne želi da reši onako kako ga doktori savetuju, što podrazumeva eliminaciju silikonskih implantata, i kaže: “Ponekad silikon može da iscure sa strane. Zabrinut sam, jer ako nastave da cure, moje usne će ponovo biti male, a to neću biti ja. Moje usne su me promenile kao osobu i bez njih bih bio obična i dosadna persona” (*Telegraf*). Međutim, ostavivši medicinski aspekt po strani kao deo ličnog izbora, prvenstveno s obzirom na to da se veliki broj estetskih operacija u većini sveta danas može obaviti o trošku države, sve veća pojava ovakih slučajeva ekstremne idolatrije navodi na pitanje koliko daleko parasocijalna interakcija može da ode u današnje vreme izobilja mogućnosti. Interesantno je obratiti pažnju na momenat gde ovaj Britanac sebe pre operacija ili u slučaju da poništi njihov efekat, vidi kao “običnu i dosadnu osobu”. Park je danas neko čije ime u pretrazi na Guglu i Jutubu daje preko stotinu rezultata, on se svojevolski pojavljuje u medijima i govori o svom cilju i problemima sa kojima se na putu do njega suočava. Čini se da i na polju medijske pokrivenosti teži da podseća na Kim Kardašijan, a glad publike za bizarnostima i žuta štampa mu, u ovoj evidentnoj želji da bude neobičan i interesantan, nesumnjivo pomaže.

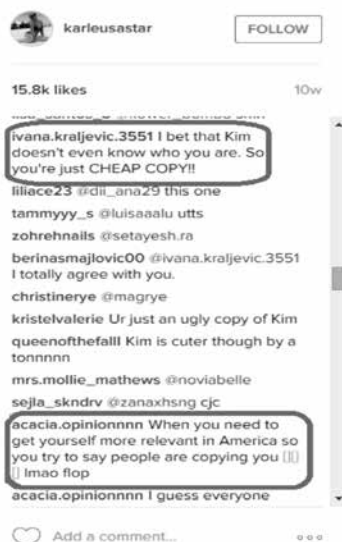
Kokoška ili jaje?

Nije redak slučaj poistovećivanja ni među samim poznatim ličnostima, što oni takođe koriste kao marketinško oruđe. Tvrdnje i međusobne optužbe ko je “ukrao” čiji imidž

i ko je čija kopija, neretko dovode do toga da se karijera pojedinih ličnosti na kraju svode isključivo na napise tabloida o njihovom izgledu ili upravo na tome i izgradi. Pojedine osobe, čini se, čak opsesivno optužuju druge za “krađu identiteta”, ali bez obzira što je često čak i očigledno da je proces kopiranja mogao ići samo u obrnutom smeru, izgleda ipak da se građenje imena na ovaj način pokazalo učinkovitim. Iz godine u godinu, od optužbi usmerenih ka svetski poznatim pevačicama kao što su Lejdi Gaga i Rijana, Jelena Karleuša je ove godine stigla i do američke starlete Kim Kardašijan, čime je dobila svoje mesto na stranicama ne samo domaćih već i američkih časopisa, čini se prateći holivudsku parolu koja kaže da “loš publicitet ne postoji”.



Fotografija 6: Instagram profil srpske pevačice Jelene Karleuše



Karleuša je, međutim, imala neku vrstu retrogradnog puta ka svetu zvezda. Svoju karijeru kao poznata ličnost izgradila je na temelju novokomponovane muzike, koja se od samog početka njenog medijskog pojavljivanja javno smatrala nekvalitetnom. Čitav njen muzički opus oduvek je većinom bio u drugom planu, dok se fokus pri spominjanju imena ove pevačice nekako oduvek odnosio na njen fizički izgled. U vremenima kada su estetske operacije na našim prostorima smatrane za luksuz i retkost, Jelena Karleuša je bila među prvima koja je uradila korekciju grudi, na kojoj se nije zaustavila. Celokupno dalje pojavljivanje ove estradne umetnice u medijima reklo bi se da je pratilo skoro sve drugo osim muzike. Ljubavne veze sa kriminalcima, biznismenima i političarima, verbalni napadi na državni vrh i društvo u celini, kao i izuzetna posvećenost LGBT aktivizmu, što je podrazumevalo brojne kontraverzne poteze, a rezultiralo proglašenjem za “gej ikonu” i njene izjave u medijima najčešće objavljivane kao “šokantne” i “skandalozne”, doprinele su tome da se njena muzička karijera sve vreme posmatra kao manje važna. Da fizički izgled igra izuzetnu ulogu u njenom medijskom pojavljivanju potvrđuje i činjenica da je sa svojom kolegicom Svetlanom Cecom Ražnatović u zavadi od kada je čula da je

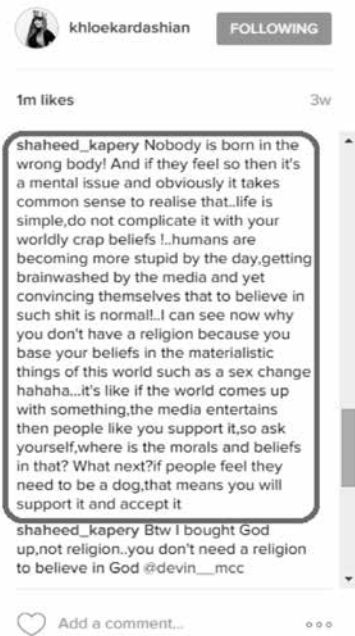
izjavila: “Jelena lepo peva, ali nikada neće biti zvezda, jer je jako ružna.” Pevačica koja se danas, čini se, najmanje bavi pevanjem popularnost je kroz celu karijeru sticala na osnovu karakteristične pojave zbog koje se neprestano raspravlja i to čak na globalnom planu. Zahvaljujući odličnim marketinškim postupcima, Karleuša je danas, u svojim kasnim tridesetim godinama, jedna od najpopularnijih zvezda na našim prostorima, naročito na društvenim mrežama, gde njeni profili imaju sve odlike profila starlete, a ne poštovanog imena iz sveta muzike.

Šta će, dođavola, obući?

Vođeno parolom “Tvoje telo, tvoj izbor”, koja je nesumnjivo obeležila 21. vek, društvo je naučeno da u potpunosti prihvata estetske promene i smatra ih neosporivim pravom pojedinca. Okruženost raznim, od najsitnijih do najekstremnijih intervencija plastične hirurgije, učinila je da se izgubi granica između medicinski nužnih intervencija i pukog hira, a čak i sama medicina kao nauka proširila je svoje vidike na tom polju. Promena pola danas je u mnogim državama zakonom uređena kao besplatna.

Svetski poznata nagrada za hrabrost “Artur Eš”, sportskog karaktera, dodeljena je 2015. godine Kejtlin Džener, nekada poznatijoj kao Brus Džener, koji je 1976. godine osvojio zlatnu medalju na Olimpijskim igrama i koji je takođe poznat po učešću u maratonskom rjaliti šou o životu porodice Kardašijan. Dobivši ovu nagradu kao priznanje za hrabrost koja je Brusu bila potrebna tokom transformacije u Kejtlin, Džener se našla na spisku njenih dobitnika zajedno sa Muhamedom Alijem i Nelsonom Mendelom. Ovaj događaj je Brusovu promenu pola načinio još kontraverznijom, a najzvučnije kritike pozivale su se na to da je mogla biti dodeljena Lorin Hil koja je igrala košarku na koledžu bez obzira na tumor na mozgu, kao i na Nou Geloveju koji je bio učesnik rata u Iraku i pretrpeo dve amputacije, a danas se bavi ekstremnim sportovima i koji je na proleće 2015. godine bio u finalu emisije *Ples sa zvezdama*. Reakcija Kejtlin Džener na saznanje u vezi sa dodelom ove prestižne nagrade bila je Tvit koji je glasio: “Dođavola, šta da obučem?” (Falzon, 2015). Transformacija Brusa Dženera u Kejtlin izazvala je burne reakcije javnosti i dok jedni smatraju da takav poredak, u kome se čini da više nema ograničenja, predstavlja ogroman društveni napredak, drugi vide problem jer su se granice “normalnog” izgubile u tabloidizaciji svega. Tuđe telo postalo je javna briga i tema za masovnu raspravu i razmišljanje..... granice “normalnog” izgubile u tabloidizaciji svega. Tuđe telo postalo je javna briga i tema za masovnu raspravu i razmišljanje.

U tom duhu potrebe za analizom ispravnosti tuđeg izbora i raspravama šta je “normalno”, a šta “izopačeno”, postavlja se, između ostalog, i pitanje da li određena promena i prekid sa nekadašnjim fizičkim obličjem označava samo pravo i želju za drukčijom vizualizacijom ili pak seže i u mentalne i duhovne sfere čovekovog postojanja. Drugim rečima, da li sada Brus Džener, muž i otac, uspešni sportista i pre svega muškarac po rođenju, koji je živio 66 godina u tim i mnogim drugim ulogama koje je sa sobom nosio taj deo njegovog života, više potpuno ne postoji? Da li, naročito ekstremne, promene fizičkog izgleda dovode do potpunog prekida sa jednim i početka nekog sasvim novog života i da li je želja za fizičkom promenom ustvari izazvana željom za promenom nekog



Fotografija 7: Instagram profil američke starlete Kloi Kardašijan

psihološkog aspekta same naše ličnosti? Ta i mnoga druga pitanja svakodnevno otvaraju rasprave od onih najbanalnijih, prijateljskih, do psihoanalize, međutim, čini se da na ovom polju čak i nauka ostaje prilično razoružana. Kriza identiteta, kao i određena opšta mesta u analizi ličnosti, nauci su poznati kao jedni od mogućih uzročnika želje za različitim vrstama promene, međutim, mnogi aspekti ovakve vrste odluke često se smatraju izrazito individualnim. Jedinu nedvosmisleni pobjedu kada je u pitanju razmatranje nečije želje da promeni sebe predstavlja profit, izazvan željom da se sve iznese u javnost, o čemu najbolje govore tiraži prodatih primeraka tabloida i kojima su takve i slične vesti ispisane velikim fontom na naslovnim stranama.

Demistifikacija tela u velikoj meri je, dakle, doprinela masovnosti senzacionalizma, što je u kombinaciji sa internetom, kao najbržim kanalom prenosa informacija, dovelo do potpune ekspanzije trenda “zavirivanja u tuđe dvorište”. Naročito su društvene mreže, a iznad svih Instagram, učinile da se intima još bolje “prodaje” širokoj publici i navikle pratice poznatih ličnosti da linija između života ispred i iza kamere više ne postoji. Glad za novim bizarnostima i što većim osećajem prisnosti i sličnosti sa zvezdama, od publike je načinila voajere u dvadesetčetvoročasovnoj pripravnosti, a među poznatima stvorila još veću trku za slavom, bez osećaja da treba da zadrže makar deo svoje privatnosti. “Za masovnu publiku svaka fotografija poznate ličnosti predstavlja značajan činilac u njihovom “kolekcionarstvu”, koja omogućava idealnu početnu tačku za novu priču i trač o svakodnevici poznatih, koja stvara pogodno tlo za razvijanje identifikacije, projekcije i fantazije” (Sandbye; Larsen, 2013: 161). Instagram koji po svojoj prirodi i nudi komuni-

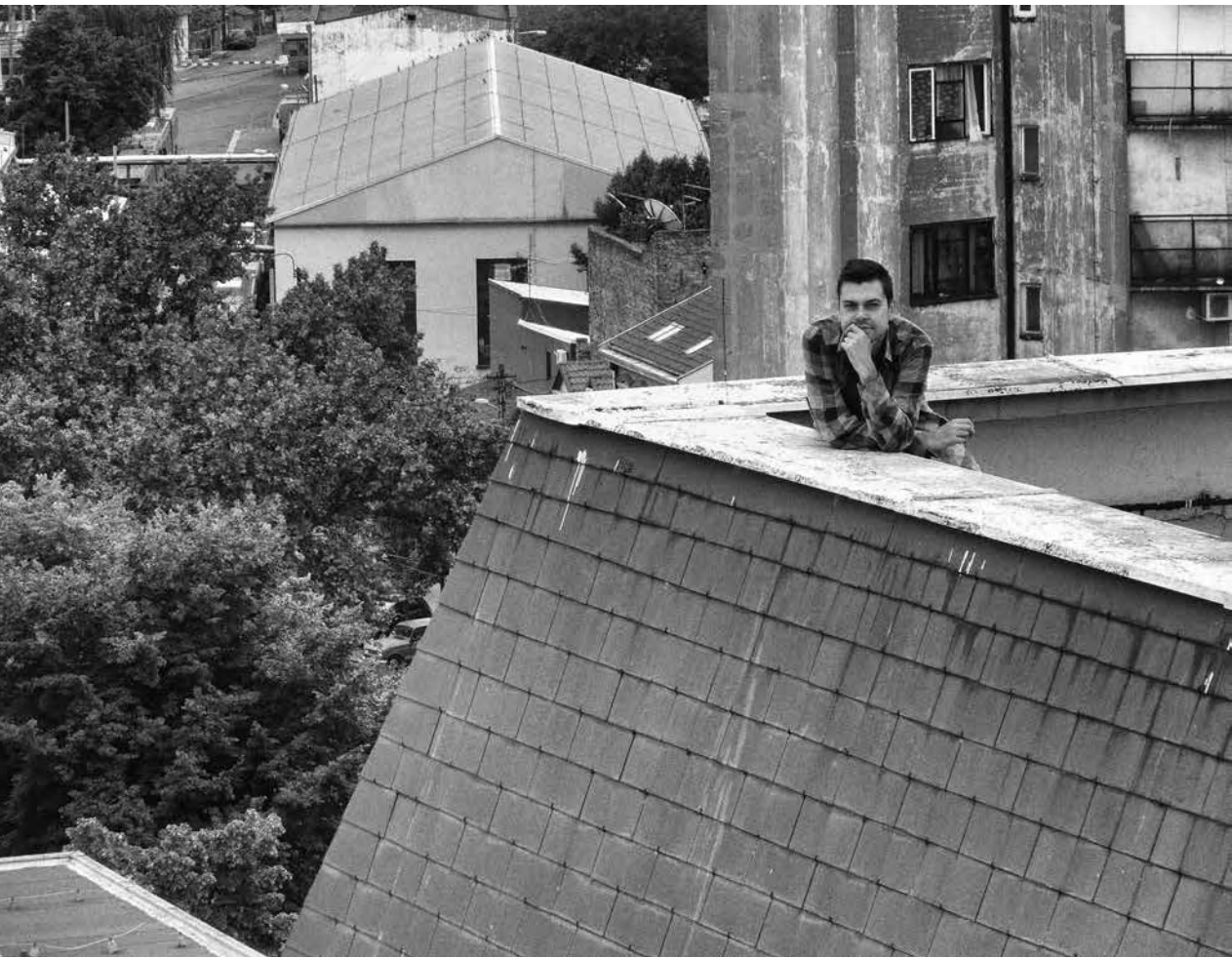
kaciju baziranu isključivo na fotografiji, zato i predstavlja najkraći put publike do poznate ličnosti, na kome se na najjednostavniji način razvija Parasocijalna interakcija uz pomoć svih njenih moći idealizacije, idolatrije, identifikacije i sličnih fenomena na putu ka sličnosti sa uzorima.

Izvori:

- Farrell, J. (2014). *project "Living History", Bound Feet Women of China*, Hong Kong <https://www.kickstarter.com/projects/livinghistory/living-history-bound-feet-women-of-china>
- Falzone, D. (2015). "Anger over Caitlyn Jenner being chosen over Lauren Hill for ESPY courage award". Fox News <http://www.foxnews.com/entertainment/2015/06/03/anger-over-caitlyn-jenner-being-chosen-over-lauren-hill-for-espys-courage-award/>
- Gleich, U. (1997). Parasocial Interaction with People on the Screen. *New Horizons in Media Psychology*, 1997, pp 35-55 (http://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-663-10899-3_3#page-1, posećeno 23. maja 2015.)
- Horton, Donald & R. Richard Wohl (1956). *Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance*. *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, Vol 19, 1956, 215-229 (http://www.participations.org/volume%203/issue%201/3_01_hortonwohl.htm, posećeno 20. maja 2015)
- Liodyce, B. (2010). *10 Technological Advances Marketers Can't Live Without* (<http://adage.com/article/cmo-strategy/bob-liodyce-10-tech-advances-marketers-live/144872/>, posećeno 20. maja 2015.)
- <http://www.24sata.rs/unakazio-se-hteo-je-da-izgleda-kao-kim-kardashian-sada-ne-lici-na-coveka/10965>
- <http://www.telegraf.rs/jetset/1567098-najveci-fan-kim-kardashian-upomoc-cure-mi-usne-neka-mi-neko-pomogne-video>
- Fotografija 1: <http://iesjardinmalaga.wikispaces.com/The+Composition> i <http://www.legon.demon.co.uk/canon.htm> (posećeno 05. 08. 2015)
- Fotografija 2: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2913285/How-shape-perfect-body-changed-100-years.html> (posećeno 05.08. 2015)
- Fotografija 3: www.loc.gov (posećeno 28. 07. 2015)
- Fotografija 4: https://instagram.com/lazar_angelov_official/ (posećeno 10. 08. 2015)
- Fotografija 5: <http://www.people.com/article/jordan-james-parke-surgery-kim-kardashian> (posećeno 10. 08. 2015)
- Fotografija 6: <https://instagram.com/karleusastar/> (posećeno 10. 08. 2015)
- Fotografija 7: <https://instagram.com/khloekardashian/> (posećeno 12. 08. 2015)

Literatura:

- Eko, U. (2004). *Istorija lepote*, Beograd: Plato.
- Lupton, D. (2015). *Digital Sociology*, New York.
- Sandbye, M., Larsen, J. (2014). *Digital Snaps: The New Face of Photography*, London: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Džajls, D. (2011). *Psihologija medija*, Beograd: Klio.



Tijelo u poeziji Bisere Alikadić

O. Uvod

Tijelo u pjesništvu Bisere Alikadić nije jednoobrazna niti jednoznačna tema. Značajne tijela i tjelesnosti varira od tijela kao toposa strasti, erotike, žudnje i seksualnosti, tijela kao spremnika uspomena i sidrišta (o)sjećanja, preko tijela kao prostora upisivanja ratne tragike i traume, tijela kao procesa (samo)spoznaje, pa do tijela i starenja, tijela i bolesti. Tijelo ćemo u ovome radu promatrati kao ključno mjesto artikulacije kulture i kulturnog identita, i to kroz nekoliko odnosa: *tijela i čulnosti, erotike, strasti, žudnje, seksualnosti; tijela i rata; tijela i starosti; tijela i bolesti, te tijela i svakodnevnice*. Korpus analize rada su Antologije¹ u kojima je autorica zastupljena, te njene samostalne zbirke pjesama: *Drhtaj vučice* (1981), *Raspeće* (1986), *Noć i čilibar* (1972), *Kapi i mahovina* (1975), *Pjesme, Larva* (2003), *Žirafa u plamenu* (2008), *Zviježđe tikava* (2013).

1. Tijelo kao topos čulnosti

Bisera Alikadić poznata je u bosanskohercegovačkom kulturalnom kontekstu kao pjesnikinja čula, erosa i tjelesnosti. Najveći broj pjesama ispjevanih oko tijela gledaju na tijelo, upravo, kao na topos čulnosti, erotike, strasti i seksualnosti. Ono što je pak zajedničko svim ovim pjesmama jeste "literarni modus koji se prema tekstu i prema procesu pisanja odnose čulno, organski, koji tekst doživljavaju kao tijelo" (Zlatar 2004:45). U zbirci pjesama *Drhtaj vučice* ideja tijela kao prostora žudnje, slasti i erotike realizirana je pjevanjem i slavljenjem prirode. U pjesmama *Pejzaži, Blagorodna noć, Krenuću, Raskošno poslijepodne, Čun, Suzana i starci, Čukova snaja, Pan u sumrak* jezik prirode jezik je tijela. U ekstazi čulnosti ostvaren je najintimniji dijalog prirode i tijela.

Zvoni jedno tajno zvonce
Telefon u žitu.
Rumen mak mi uz obraze.
Zlatno klasje oko mene.

¹ Tontić, Stevan *Novije pjesništvo Bosne i Hercegovine* (zastupljena pjesma *Nagi san*, str. 328); Jahić, Ervin *Zašto tone Venecija - bošnjačko pjesništvo od 1990 do naših dana* (Majku vam jebem, Oratori, Fudžijama, Naše snove ne čitajte u sanjaricama, Nježnost nad zgarištem, Žirafa u plamenu str. 37-40); Vešović, Marko *Da je barem 93. - decenija i po bosanskohercegovačkog pjesništva* (Majku vam jebem, Naše snove ne čitajte u sanjaricama, Žena s kandilom, Predvečerje, Nježnost nad zgarištem, Ruka, april, maj 1992. Kad se smiju žene 40-43.); Duraković, Enes *Muslimanska poezija XX vijeka (Čovjek-kojot i Vrt naslade 167-168.)*

Protežem se, protežem se...
Da pobjegnem iz tijela
Mene zove kepec-osa,
Trag mlaznjaka,
Sjene stijene, sa visoka.
Pada polen, sunce slazi.
Protežem se, protežem se eeee.

(*Raskošno poslijepodne*, Drhtaj vučice, 1981)

Pjesnikinja u ovim pjesmama tijelo vidi, prije svega, kao prostor ugode, topline, nježnosti. Ali u ovim pjesmama uroda nadrađa slavljenje puke biologije. Slaveći tijelo u ovim pjesmama Biserka Alikadić slavi život. U ovoj poeziji *vodi se ljubav sa svim stvarima* (*Krećuću*), zemlja je osuša *bosiokom i djevojačkim grudima* (*Blagorodna noć*), *njegovi brci tamni leptiri su na njevoj dojci* (*Pejzaži*), tijelo se *otisne niz potok kao otkačen čun* (Čun). U prirodi je autorica pronašla ponajboljeg saveznika za iskazivanje prirodnosti potrebe ljudskog tijela za sjedinjenjem, prožimanjem, blizinom. U ovim pjesmama tamo gdje jezik pod društvenom stigmom nije do kraja "razvezen" pobjegao je u prirodu ili tempus noći, kakav je slučaj, recimo, sa zbirkom *Noć i ćilibar*. U dijalogu s prirodom pjesnikinja, zapravo, pronalazi mogućnost inkorporiranja tijela u svome stvaralaštvu. Priroda je u mizoginoj, patrijarhalnoj kulturi jedan još od rijetkih načina ispovijedanja ženskog tijela. Ipak, u pjesmama iz ciklusa *Drhtaj vučice* autorica tijelo oslobađa svih društvenih i kulturoloških normativizacija, preoblika, imperativa, konstrukata, jer tijelo "koliko god pripadalo procesu socijalizacije, koliko god stolovalo pri rađanju intelektualne znatiželje, ono se ipak često pojavljuje na dalekom polu razdora između prirode i kulture, nad kojim kultura definitivno nema nikakvu kontrolu" (Brooks, 1993: 14). Kroz tijelo se u ovim pjesmama spoznaje priroda i životna ljepota. Pjesmama poput *Mjesečina*, *erotika*; *Legenda*; *Poljubac*; *Čipka iz Sevilje* autorica iskazuje "napor da se telo uvede u jezik, da se predstavi, tako da ono postane deo čovekovog semiotičkog i semantičkog projekta - telo obdareno značenjem" (Brooks, 1993:18).

1.2. Poetika dodira

Zbirke pjesama koje tematiziraju tijelo kao *vrt naslade* (*Kapi i mahovina*, *Žirafa u plamenu*, *Raspeća*) mogli bismo nazvati *poezijom životne topline*. Sve ih veže moto Živjeti toplo - osjećati toplinu kroz najtanjanije dijelove vlastitog tijela. Pjesme *Dodir*, *Nar*, *Intima*, *Most*, *Pjesma o nježnosti* možemo čitati preko *poetike dodira* koju uvodi Mikhail Epstein u knjizi *Filozofija tijela*. Teorija dodira se naziva haptika i bavi se dodiranjem "kao ljudskim osjetilnim < sredstvom > gledanja i slušanja" (Zlatar, 2010:18). Kako autorica *gleda i sluša* dodiranjem u navedenim pjesmama?

S jedne strane
Njegov tanjir
s druge Njen.
Stolnjakom mekim

Putuju riječi
I ruke,
Koje
dodiraju hljeb

(*Most*, Kapi i mahovina, 1975)

Haptika ili haptologija “bavi se dodirom i dodirivanjem, kožom kao organom opažanja, taktilnim oblicima ljudskog djelovanja i samoizražavanja” (Zlatar, 2010:20). U spomenutoj pjesmi komunicira se dodirom. Mjesto susreta Njenog tanjira i Njegovog, Njenog kraja stola i Njegovog je zajednički dodir hljeba. Ruke koje dodiraju hljeb komuniciraju intenzivnije i jače nego riječi koje su otputovale stolnjakom. Sada dodir, a ne riječi imaju, zapravo, puninu osjećaja. Dodir ruku je most ljubavi i nježnosti. Bisera Alikadić ovom pjesmom, ali i pjesmom *Dodir*

Čulo izmišljeno
pustilo krake
među oblake.
Maslačak u vasioni
Treperi
poruku čuda
Razaberi.

(*Dodir*, Kapi i mahovina, 1975)

pjeva o tijelu kao mreži različitih signala koji se spoznaju dodirom. Tijelo podstaknuto dodirom pušta krake po cijelom tijelu baš poput mrava u pjesmi *Intima*.

Na svakom tvom prstu
Jedno oko
Zagledano
U moju kožu.
Miluje je
Tako blizu.
Bezbroj tvojih trepavica
Šetaju,
Šetaju
Mojim predjelima.
Crni mravi
Kroz sipki
Mekani pijesak

(*Intima*, Kapi i mahovina, 1975)

Autorica dodirom pjesnički uobličava tijelo kao sidrište različitih osjećaja koji žele da se izraze u puninini svog postojanja. Tijelo koristi i najmanji kapacitet – dodir – da se označi, prevede, shvati, da se njime iskomunicira. Ovim pjesmama autorica ukazuje na ljudsko djelovanje koje je posredovano “kožom kao organom dodira” (Zlatar, 2010:19). Bisera Alikadić nas ovim pjesmama vraća osjećajima i tijelu. Uči nas da tijelo, zapravo, osjećamo a ne mislimo. Mikrokosmosima dodira postavlja pitanje zašto jedan kratak, ovlašan i sasvim površan dodir, poput nehotičnog poljupca može značiti više nego hiljade i hiljade jasno izgovorenih i odslušanih riječi? I zašto ono što ne vidimo može značiti više od onog što vidimo?

1.3. Erotizacija tijela, seksualnost žudnje

“Pjesma o nježnosti” *tako sam se uželjela nježnosti / tek, oktopoda bih nježnog / da me ljubi, / Miluje sa toliko kraka / Da mi umiri kožu* (Alikadić, 1972: 21); “Magnolije” *godina mi je toliko... / a s magnolijama bih da se mazim* (Alikadić, 2013: 9); “Mjesečina, erotika” *Umjesto mene / doziva te mjesec. / Ljubavnu strast, / sočivo utrobe / Trbuh svijeta / i gibak / izvija nebom. / I dojkju jednu / U njemu vidim / I lice spokojno / Koje očekuje da ga uokvire / dvije tople ruke* (Alikadić, 2008:56); “Ptica” *gospode smiluj se / tihoj gladi / smiluj se svakoj lijepoj / neutaživosti* (Alikadić, 1986:23) na tragu su teze Ottoa Weininger (1958:154) koji je među prvima širio mišljenje da je spolnost rasprostrta po cijelom tijelu i da se ne svodi tek na spolne organe. Pored toga, on smatra da je žena stalno u stanju seksualnog uzbuđenja. “Stanje polne nadraženosti znači za ženu samo najviše pojačavanje celog njenog bivstvovanja” (Vajniger, 1958:155). Spolnost se, prema njegovom mišljenju, rasprostire po cijelom ženskom tijelu. Za razliku od žene, muškarac je povremeno seksualan, “za muškarca nagon parenja je takoreći svrab s prekidima, a za ženu neprekidno golicanje” (Vajniger, 1958:157).

Kada francuska teoretičarka Luce Irigaray iznosi načelo “Žena ima polove svuda pomalo” (1990:12) ona se u osnovi slaže s Weiningerom, koliko god on bio omražen među feministkinjama. Luce Irigaray u svom članku *Taj pol koji nije jedan*, govoreći o razlici u autoerotizmu žene i muškarca, piše: “Ovaj drugi (muškarčev) ima potrebu za instrumentom dodirivanja: svojom rukom, polom žene, govorom (...) Žena se, međutim, dodiruje sama sobom i samu sebe bez potrebe za posredovanjem (...) Žena se dodiruje stalno i to joj se nikako ne može zabraniti, jer njen pol je sačinjen od dvije usnice koje se neprestano priljubljuju. Tako je ona po sebi već dvoje - nedjeljivih jedin(i)ca - koje se aficiraju uzajamno” (Irigaray, 1990:10).

Drugi aspekt ženske seksualnosti koji Bisera Alikadić predstavlja u ovim pjesmama jeste žudnja. Žudnja u spomenutim pjesmama žudnja je “prema kojoj se žena sve vrijeme predaje nečemu, bliskom a nepoznatom, što pripada njoj i čemu ona pripada, a što ona ne može posjedovati i što nju ne posjeduje” (Irigaray, 1990:12). “Važnije je biti željen nego zadovoljen - kaže Lakan. Htenje se ne menja, uvek je isto, ono je konzervativno, kaže Epštejn. I dalje, želja je revolucionarna, uvek traži novi predmet ili novi način da bude zadovoljena. Ali zadovoljenje i nije krajnji cilj želje. Njen cilj je da bude željena, i tako za- uvek i ukруг. Između seksualnosti i erotike nalazi se civilizacija. Ona je, obuzdavajući ih, nagone pretvorila u iskušenja, a od htenja napravila vrzino kolo želja. Želja je ta koja ište

još, nagon i htenje mogu da dobiju sve koje time prestaje da postoji” (Smiljanić-Rangelov, 2012:19). Ovakvo stajalište o žudnji upisano je u pjesmi *Nagi san*.

Zlatan i srebrn prah
Titra oko tvog splovila
Božji privid u prstima tvojim
Izaziva i kroti munje
Na mome tijelu
Poljupci mekani,
Bujanje bilja u tišini.
Postelja splav
Besmrtno more pripadanja.
Neću ti podariti hiljade sinova
Koliko ikre moje u stanju si
Da oplodiš ti.
Neću ti podariti ni hiljade kćeri,
Samo ćemo se milovati
Moja izmaštana zvijeri.

(*Nagi san*, Raspeće, 1986)

Inače, kada govorimo o erotskom tijelu u poeziji Bisere Alikadić erotsko koristimo da označim “telo koje je primarno shvaćeno i osmišljeno kao agens i predmet želje. (...) Svako od nas, kako kaže Žorž Bataj, sebe osjeća kao diskontinuirano biće, a erotizam - pokušaj da se spozna drugi posredstvom iskoračenja iz granica vlastitog tela - označava napor da se upozna, makar i na trenutak, jedna vrsta kontinuiteta sa drugima. Otuda je za Bataja erotizam potvrđivanje života čak i u smrti. (...) Odlučujuću ulogu ima, veli Bataj, obnaživanje, *lamise à nu*, pošto u ovom sučeljavanju u obnaženosti dva ljudska bića preuzimaju rizik izlaska iz zatvorenog, diskontinuiranog stanja u trenutnom predavanju drugome” (Brooks, 1993:23). Takav je i erotizam pjesme *Nagi san*, u traganju kontinuiteta potpunog sjedinjenja s drugim.

2. Tijelo i rat u poeziji Bisere Alikadić

Tema rata je česta u poeziji Bisere Alikadić. Neke njene antologijske pjesme (Žirafa u plamenu, Nježnost nad zgarištem, Naše snove ne čitajte u sanjaricama) ispjevane su upravo *iznad prizora uhodanog užasa*. U ovome dijelu rada posvetit ćemo se *pisanju krhotinama tijela* - sintagmi koju i Ervin Jahić koristi u imenovanju ratnog pjesništva u *Antologiji novijeg bošnjačkog pjesništva*. Ciklus pjesama *Knjiga vremena* posvećen je u potpunosti ratu i ratnom užasu. U pjesmama obrazovanim oko teme rata: *Strelica pero odiskona*, *Decembarski prometej novog svjetskog poretka*, *Pozni osjećaj*, *Nježnost nad zgarištem*, *Svjetski mjuzikl*, *Oduđenici*, *Marš anđela*, *Čudesna odmazda* (*Umjesto tužaljke*) *Krik*

i stišavanje analizirat ćemo upisivanje ratne traume u tijelo, te vidjeti kako je sve ratna tragika hiperbolizirana figurom tijela.

Smrt malog brata 1943.
Bila je moja djetinja jeza.
Poslije je postala pjesma.
Ta smrt je anđeoska stvar.
Moj brat je melek
Jer nikad progovorio nije.
Jer nikad odrastao nije.
Slijepa i ranjena djeca
Danas svjedoče.
Marširaju odredi
Sakatih anđela.
Šta će s njima biti
Kad porastu?
Kako će budući otac
Bez ruku, bez očiju,
Nedjeljom prijepodne
Svoje dijete uvis
Da zavrti?

(*Marš anđela*, Žirafa u plamenu, 2003)

U pjesmi *Marš anđela* slijepa i ranjena djeca nefunkcionalnim i neposobnim za svakodnevnicu tijelima svjedoci su apsurdnosti i strahote rata. Povezujući ratno iskustvo Prvog svjetskog rata, kada lirski subjekt gubi brata čija je smrt *djetinja jeza* s iskustvom posljednjeg rata tijelo u ovoj pjesmi Bisera Alikadić koristi kao sidrište boli i dokumentovane patnje. Imajući na umu da je tijelo uvijek “mjesto kulture, ali i prvo utočište identiteta osobe jer posredstvom tijela doživljavamo svijet koji nas okružuje, te primamo i procesuiramo informacije iz okoline” (Kiš-Bujan, 2008:113) autorica pjeva o *sakatim anđelima* – proizvodima ratnog užasa i strahote koji su sami sebi vječiti podsjetnici onoga što su doživjeli. *Moj brat je melek / Jer nikada progovorio nije. / Jer nikada odrastao nije. Slijepa i ranjena djeca / danas svjedoče* (Alikadić, 2003:78). Godina djetinje jeze, godina smrti malog brata 1943. upisana je u tijelo ispovijesti subjekta ove pjesme kao godina traume. Marširanje odreda sakatih anđela slika je jezivog prizora rata. *Šta će sa njima biti kada porastu? / Kako će budući otac / Bez ruku, bez očiju / Nedjeljom prijepodne / Svoje dijete uvis / Da zavrti?* – pita Bisera Alikadić sve koji se svakodnevno distanciraju i skandaliziraju, većina i s dozom gađenja od svakog tijela koje nije potpuno, cjelovito i zdravo - tijelo koje nije norma, nego u literaturi poznatije kao osakaćeno i(li) hendikepirano tijelo.

Rat u ovoj pjesmi nije na ratištu. Ispovijest je prenesena u privatni, intimni čin – odnos oca i djeteta. Na taj način, bez previše patetike pojačana je pogubnost rata na privatnom, ličnom planu. Marš sakatih anđela marš je hendikepiranih tijela. “Tijelo je

poput tabule rase, poput praznog lista papira, na koji društvo ispisuje svoja kulturalna značenja, dok iskustvo interpersonalnih značenja podrazumijeva razumijevanje tijela u okvirima njegovih socijalnih ili simboličkih značenja; osjet tijela kao pojavnosti upućuje na razlike (ili podudarnosti) između samoprocjene izgleda tijela naspram procjene okoline, dok osjet tijela kao izraza sebe uključuje situacije isticanja tijela kao nositelja identiteta (s obzirom na nečiji karakter, obrasce ponašanja, interakciju s okolinom...)” (Kiš-Bujan, 2008:119). Kako komunicira osakaćeno / ranjeno / povrijeđeno tijelo sa sredinom za koju se žrtvovalo i kakav niz epiteta mu sredina pripisuje? Ova pjesma pokazuje kako je tjelesni hendikep, zapravo, i društveni i intimni hendikep. Akcenat u ovoj pjesmi je, ipak, na privatnom hendikepu jer šta, uistinu, da kaže budući otac bez ruku, bez očiju svome djetetu kada ono nedjeljom prijepodne poželi da ga njegov otac zavrti visoko u zrak?

Autorica se u svom pjesničkom postupku oblikovanja pjesama s ratnom tematikom vidno suzdržava patosa. Poezija ne pati od viška emocija. Izraz je odmjeren, decentan, skroman, pa jezgrovitost stila doprinosi, zapravo, efektnosti emocija. Dok vuče teške lance tijela lirski subjekt Čudne odmazde (Umjesto tužaljke) se pita: *Bože, u dvadesetoj pogibe. / Tako lijep i velik. / Dotaće li žensko / Taknu li žensko njega? / Dva oka, dva neba, / Ispod zemlje, / ispod stope nečije. / Kao suza, na oči / Trebalo bi rađati odrasle sinove.* Smrću mladog tijela gradirana je tragika umiranja nevinih. Nad grobom poginulog mladića kao suze na oči naviru pitanja i misli o tome kako ubijeno mlado tijelo nije ništa od života iskusilo. Posljednjim stihovima istaknuta je roditeljska perspektiva gubitka djeteta. Trebalo bi rađati odrasle sinove, jer kao takvi bi makar nešto od života okusili, a i ispoštovali prirodnu smjenu poretka u kojem roditelji umiru prije djece. Tijelo kao sidrište ljudske egzistencije od tijela poginulog mladića načinilo je događaj koji se ne može racionalizirati, a tragika ljudskog stradanja postala je pozadinski autor upisane slike svijeta u lirskom subjektu ove pjesme.

I nebo i zemlja
Stuši se.
I čovječije oko,
Kada granata pljusne,
Taj strašni talas,
U ljude koji
Čekaju hljeb, vodu
Ili samo uzdišu čisti zrak. Blaguje sunce.
I nebo i zemlja stuši se
U taj čas,
Ali sutra
Kao da ništa nije bilo.
Ljudi na istim mjestima
ponavljaju
pokrete ubijenih.

(*Oduđenici*, Žirafa u plamenu, 2003)

U ovoj pjesmi lirski subjekt pjeva prizor iz ratnog života svakodnevnice. Čak se i priroda ježi nad neljudskim uvjetima opstojnosti. *I nebo i zemlja / Stušti se. / I čovječije oko, / Kada granata pljusne.* Pjevajući o mehanizaciji ratne svakodnevnice, o otupljivanju ljudi na gubitke i nedostatke lirski subjekt pjeva o avetima i duhovima s ratnog garišta kojima nikakav drugi obrazac ponašanja i življenja nije ostao do pukog imitiranja i ispraznog ponavljanja pokreta ubijenih. Iščekujući hljeb ili vodu, ili samo udišući svjež zrak pod tušanjem granata ljudi su samo mete na pokretnoj traci za ubijanje. Hrana za topove. Čekajući sve više usavršavaju pokrete ubijenih, onih koji su još prije tren bili ispred njih u redu za osnovne životne namirnice. Automatizam i rutina ubijanja u ovoj pjesmi imaju ton jeze. Tijelo je prisutno u odsustvu. Sada je samo narativni označitelj krika, grča, neiskazivosti riječima. Svjedok oduženosti rata, jer na tijelu su upisane sve fizičke posljedice rata: enormni gubitak kilograma, rane, prljavština, smrad, krv. U redu za vodu i hranu tijela su tijelima ogledala vlastitog užasa.

3. Tijelo i starost u poeziji Bisere Alikadić

Procese starenja tijela u poeziji Bisere Alikadić možemo pratiti preko pjesama *Niša, Neodložni sati, Ćukova snaja, Pan u sumrak, Igra na pupčanoj vrpci, Vrt naslada ili šta uraditi sa svojim starim tijelom.* Dominantan krug pjesama o starenju čine ljubavne pjesme dobnog antagonizma. Pjesme *Igra na pupčanoj vrpci, Ćukova snaja, Nedoločni sati* tematiziraju ljubavni odnos starije žene i mlađeg muškarca, kao i obratno.

Kada Edip oženi majku svoju
i s njom izrodi djecu
zašto da je ne milujem tebe
što sin mi možeš biti a nisi?
Uz tvoje usne izvori pršte
i dan se prelijeva od milošte.
Naš dodir je zvijezda zastala u padu,
zapitano oko, svjetlucavi nar.
Ti u podnevu svoje mlade moći,
Ja u godinama grešnim božurima,
ruku pod ruku, rupčićem radosti
Mašemo nebesima.

(*Igra na pupčanoj vrpci*, Žirafa u plamenu, 2003)

Kada Edip oženi majku svoju / i s njom izrodi djecu / zašto da je ne milujem tebe / što sin mi možeš biti a nisi? – pita se ženski lirski subjekt u ovoj pjesmi. Ljubav između starije žene i mlađeg muškarca u prezentima postjugoslovenskog društva najčešće je komentirana upravo ispjevanim stihom *možeš mi sin biti* (ali utvrđena negacija istog najčešće se prešućuje). Od starije žene često pod izgovorom godina traži se da svoje strasti zatomi, kontrolira i obuzda, jer takva ljubav (strast je rezervirana samo za mlada tijela) destabi-

lizira patrijarhalni poredak u kojem žena najčešće nema izbora, niti je u poziciji biranja. Mlađi muškarac za stariju ženu izvan je ponude patrijarhalne, muškocentrične slike svijeta. Odnos starije žene i mlađeg muškarca može biti samo rodbinski. Ova pjesma hoće da pokaže da nije uvijek i nužno tako. Ponekad se dešava i igra na pupčanoj vrpici. Tako ova pjesma vješto pokazuje kako je patrijarhalna kultura našla uporište i u godinama da legitimno previđa i limitira (ženske) želje i potrebe.

Uz tvoje usne izvori pršte / i dan se prelijeva od milošte. Naš dodir je zvijezda zastala u padu, / zapitano oko, svjetlucavi nar (Alikadić, 2003: 78). U konzumiranoj ljubavi lirski subjekt ove pjesme pokazuje da žena u starijim godinama “ne mora da se zadovolji sivim ulogama bake i penzionerke niti se mora ogrnuti plaštom socijalne nevidljivosti” (Zlatar, 2010:113). *Ti u podnevu svoje mlade moći, / Ja u godinama grešnim božurima, / ruku pod ruku, rupčićem radosti / Mašemo nebesima* (Alikadić, 2003:30). Ruku pod ruku rupčićem radosti mladić u punoj snazi i žena u kasni(ji)m godinama mašu mogućnostima izvan patrijarhalnog poretka koji “nemilice podcrtava ono što ne želi prihvatiti jer destabilizira postojeće” (Zlatar, 2010:113).

Vjetar piruje u djevojačkoj kosi.
Gine joj u haljini.
A, onda, opet nevidljivim rukama,
Njeno dojke-voće na pladnju nosi.
Za snom, ovim, starac tetura.
Lelujav jezik bi da bude,
Da se privije uz list noge,
Kuju očekuju svi putevi
I postelje uzjogunjene.
U prozorima i vratima, svezan ker,
Laje i trza promaja.
Zašto, tako, brzo,
Zamiče djevojka, ćukova snaja?

(*Ćukova snaja*, Žirafa u plamenu, 2003)

U ovoj pjesmi dominantno muške perspektive ispjevan je erotski pogled starijeg muškarca na tijelo mlade žene. Vješto je iskorištena metafora ptice ćuk. Žudnja i strast starijeg muškarca prema mlađoj djevojci predstavljen je pticom velikom od 19-21 cm s rasponom krila od 47-54 cm. Kako Vikipedija navodi, ćuk je sivkasto-smeđe boje, ima malu sivkastu glavu s velikim očima, ostrim kljunom pomoću kojega kida plijen na komadiće. Važan je, dakle, njegov predatorski pogled, osvajački dar i aktivnost isključiva preko noći. Ćuk plijen hvata nožnim kandžama, često u letu, te ga rijetko jede na samom mjestu hvatanja. Plijen odnosi na sigurno mjesto gdje ga u miru jede, pridržavajući ga kandžama na nogama dok otkida ostrim kljunom zalogaje, ukoliko se ne radi o manjem plijenu pa ga odmah guta u cjelosti. Silina erotskog naboja starijeg muškarca uspoređena je sada s pticom ćuk. Jačina erotske privlačnosti još više je pojačana nemogućnošću materijalizacije starčeve strasti. Zato pjesma i jeste ispjevana kroz irealnu perspektivu

sna ili mašte. *Za snom ovim starac tetura.* Moguće je, dakle, da starac sanja o djevojci s dojkama-voćem na pladnju, ili je jačina njegove želje iskazana surovom realnošću da o djevojci može samo maštati. Tako izjednačavanje starca s opisom ćuka ima funkciju ukazivanja na grotesknost starčevog tijela kojem je samo još preostalo da sanja ili mašta o tijelu mlade djevojke.

Starac bi lelujav jezik da bude / da se privije uz jezik noge. U prozorima i vratima, svezan ker / laje i trza promaja. Starčeva strast je kako vidimo, ipak, obuzdana i kontrolirana. Prostor doma preko motiva prozora i vrata nije prostor porodične idilične slike, već jaza godina starog i mladog tijela. Jedino što starcu preostaje jeste pogled. Tek jedan pogled na mlado žensko tijelo za kojim uzdiše i sa žalom se pita *Zašto, tako, brzo, / zamiče djevojka, ćukova snaja?* Glavna prepreka u realizaciji odnosa starijeg muškarca i mlađe žene jeste istrošenost vanjštine starčevog tijela i nesrazmjer između njegove vanjske reprezentacije i nutrine još uvijek u ekstazi tjelesne čulnosti i strasti. Kroz sintagmu ćukova snaja, iskazan je opet jedini društveno prihvatljiv odnos starijeg muškarca i mlađe žene, a to je odnos snahe i svekra. Obje analizirane pjesme prokazuju, zapravo, surovost društvenih mehanizama etiketiranja starijih ljudi kao neseksualnih bića, tijela ispražnjenih od strasti, ljubavi i želje za sjedinjenjem s drugim tijelom, te svođenja odnosa mlađeg i starijeg tijela samo na rodbinski.

Moje mi tijelo sve smješnije biva,
da nije tako nesnosno bi bilo.
stisnuću grudi što bliže srcu,
Toj staroj budilici, neka joj bude toplo.
Preko trokuta još uvijek skladno krojenog
Pustiću crni veo.
Trista Cigana nek zapjeva : Bila jednom...
U stražnjici, kao na Bošovoj slici,
Trebalo bi da stoji cvijeće.
Svi smo mi saksije, komadi zemlje.
Vrt naslada.
Izmiče tijelo, ja mu se smijem.
Želje su nebo neuhvatljivo, plavo.
Ne zavidim nikome.
Slikare, stari zdravo.

(*Vrt naslada ili šta uraditi sa svojim starim tijelom*, Žirafa u plamenu, 2003)

Pjesma započinje stihovima preobrazbe tijela pod pritiskom godina. *Moje mi tijelo sve smješnije biva, / da nije tako nesnosno bi bilo.* Proces starenja lirski subjekt doživljava kao neminovnost i smijehom umjesto očajem pruža otpor općoj histeriji nad procesima starenja koji nisu samo tabu-tema u zapadnoj kulturi. "Starost ne samo da je nepoželjna već se smatra nepristojnom, neukusnom, pa ju se zato protjeruje u svojevršno podzemlje: bolnica, staračkih domova, toplica... Starenje tijela i manifestacije bolesti stigmatizirani su i podvrgnuti stvarnoj i diskurzivnoj torturi u kulturi u kojoj su mladost, zdravlje, seks aksiomi postojanja, a wellnes-centri, liftinzi, teretane, tretmani podmlađivanja i sl. tre-

nuci za koje se živi” (Zlatar, 2010:123). Proces trošenja tijela predstavljen je autoironično, na oslobađajući način. Lirski subjekt se smije svome tijelu. Unatoč starenju vlastitog tijela koje kao takvo “pokazuje ponajprije gubitak funkcionalnosti: više se ne mogu obavljati ni svakodnevne radnje” (Zlatar, 2010:112) lirski subjekt *stišće grudi što bliže srcu, / Toj staroj budilici, neka joj bude toplo*. Tijelo i pod najezdom godina nije lišeno životne topline. Još uvijek je topos radosti življenja. *Preko trokuta još uvijek skladno krojenog / pustiću crni veo. / Trista cigana nek zapjeva: Bila jednom...* Lirski subjekt je svjestan da procesom starenja tijelo gubi određene funkcije, ali nikako ne želi da se pod takvim usudom prirode odrekne života. Tijelo i ostarjelo još uvijek je razlog životne radosti i sreće. Na taj način, prihvatanjem biološke činjenice lirski subjekt se trudi održati još uvijek kakvu-takvu kontrolu nad svojim tijelom, jer su “bolest i starost krajnji oblici koji pokazuju da nemamo vlast nad vlastitim tijelom, te da je njime moguće raspolagati i izvana (bilo da je riječ o drugim osobama ili nadosobnom faktoru)” (Zlatar, 2010:107).

Lirski subjekt svjestan je da nije moguće kontrolirati zakone prirode. Preko trokuta je crni veo, jer reproduktivni organi nisu više u mogućnosti generiranja novog života. Ali to nije razlog da se čovjek odrekne životne radosti i pozitivnosti. *U stražnjici, kao na Bošovoj slici, / Trebalo bi da stoji cvijeće. Svi smo mi saksije, komadi zemlje. / Vrt naslada*. Ova pjesma se miri s materijalnošću tijela, jer vjeruje da je materija prolazna. Tijelo je prolazno. Tijelo je zemlja. Svi smo mi samo komadi zemlje. Ali opet tijelo je i vrt naslada. Tijelo i trošno umije još uvijek biti vrt naslade. *Izmiče tijelo, ja mu se smijem. Želje su nebo neuhvatljivo, plavo. Ne zavidim nikome. Slikare, stari zdravo*. Tijelo prolazi, stari, mijenja se, ali mi ostajemo. “Svi tragovi na našem tijelu (ožiljci, bore, tamne mrlje, madeži, ispućane kapilare...) jedna su vrsta geografske karte na kojoj su zapisani tragovi naših osobnih povijesti” (Zlatar 2010:112).

Tijelo je trošna rabota i samo materija, ali duh čovjeka i želja za životom je neprolazna. Ostarjelo tijelo ne treba da nas ograniči ili uokviri. Zacementira. Slika starog tijela, naš odraz u ogledalu ne mora da boli, jer “iskustvo tjelesne boli pokazuje da bol ne uništava samo tijelo, već da razara cijelog čovjeka, jer neposredno zadire u njega, prekida kontinuitet odnosa čovjeka prema samome sebe, pa time, i prema drugima, odnosno svijetu” (Zlatar 2010: 111). Naše tijelo se mijenja, ali mijenjanjem tijela ne mora nužno da se mijenja i naš odnos prema samim nama, drugima i svijetu. Lirski subjekt ne zamjera nikome. Posljednji stihovi označavaju raskid s pogledom izvana na naše tijelo koji uveliko utiče i na sliku o namam samima. Trošenjem tijela ne mora da se istroši i život i uživanje u istom. U želji za življivim životom uvijek se mogu pronaći naslada života, pa i u procesu starenja.

Pjesmama o starenju Bisera Alikadić ukazuje na činjenicu da do promjene može doći “samo ako imenujemo svoje stanje i probleme” (Copper, 1985:56). Problem starenja tijela većina muškaraca i žena smatraju “previše osobnim da bi mogli biti i društveni, tj. politički” (Ott-Franolić, 2014:28). No, važno je “prekinuti zavjeru šutnje” i “progovoriti o sramotnoj tajni koju nije pristojno pominjati” (Beauvoir, 1996: 1,2). Starost je i biološka i kulturna činjenica koju treba promatrati ne samo “izvana” nego i “iznutra” – očima starijih osoba. Pogledom iznutra u analiziranim pjesmama staro tijelo je predstavljeno s toliko funkcionalnosti i volje za životom koja mu se pod izgovorom pristojnosti i godina često reducira.

4. Tijelo i bolest u poeziji Bisere Alikadić

Pjesmama *Pan u sumrak*, *Majka*, *Nehaj*, *Prva pjesma o Koviljki*, *Druga pjesma o Koviljki* Bisera Alikadić tijelo dovodi u vezu s bolešću i smrću kao konačnim ishodištem bolovanja. U ovim pjesmama ispjevana je dramatika suočavanje s bolesnim tijelom. “Dok se dobro zdravlje označava pluralitetom pozitivnih oznaka (dinamično, autonomno, odgovorno), bolest se određuje kao neuspjeh, nered, neodgovornost. Bolest zapravo ima “socijalni život” – ona živi kao konstrukcija koju stvara pojedinac u okviru svoje kulture, na temelju mnogobrojnih društvenih upotreba koje stvaraju bolesnici, liječnici ili političke snage. Bolest je kulturalna konstrukcija koja određuje socijalni život bolesnika” (Zlatar, 2010:131).

“Odakle jaglac
U bolnici?”

“Izrastao, Koviljka,
Da te na selo sjeti.”

“Mogu li ga ubrati?”

“Možeš, Koviljka,
Ali ga tu više neće biti.”

“Staviću ga pod jastuk,
Možda ću polje sanjati.”

“Uberi ga, Koviljka.”

(*Prva pjesma o Koviljki*, Žirafa u plamenu, 2003)

U pjesmama o Koviljki, bolesnoj seoskoj djevojci zatvorenoj u bolnici koja mašta *samo da ode odavdje*, ispjevan je udes bolesnog tijela. Paradoks bolesti tijela postignut je atribuiranjem djevojke kao seoske, gdje je selo metafora zdravijeg, mirnijeg, pitomnijeg života naspram gradske buke i urbaniteta mnogo podesnijeg za gubitak i(li) narušavanje zdravlja. Bolest nije ekskluzivna samo za određene pojedince i pojedinke. Jednako pogađa sve. U dijalogu s medicinskom sestrom koja Koviljku pita *odakle jaglac u bolnici* i Koviljka joj odgovara *izrastao da je na selo sjeti* nepodnošljivost bolnice kao mjesta medicinalizacije tijela ublažena je prisjećanjem mjesta na kojem je tijelo bilo zdravo, tj. funkcionalno. Također, Koviljkina želja da sanja polje ukazuje i na činjenicu koliko bolesno tijelo sputava i ograničava, veže za krevet i prostor bolnice.

U *Drugoj pjesmi o Koviljki* kada je bolničarka upita da li je poželjela nešto, a Koviljka odgovori: *Da, / da odem odavde. / To želim stalno. Na selo / Potok / Da pregazim* predstavljena je ljudska želja i napor da se bolest savlada, što je u ovom slučaju vidljivo pjesničkom slikom gaženja potoka. Tijelo je naš najbolji spremnik pamćenja, pouzdan

baš zato što ga ne možemo svjesno kontrolirati. Pjesme o bolesti pokazuju, zapravo, koliko nemamo kontrole nad vlastitim tijelom i kako ono u brojnim situacijama upravlja nama. “Mi zaboravljamo tijelo pamti. Mi potiskujemo tijelo se odupire. Mi donosimo odluke, tijelo ipak odlučuje. U sebi skuplja otiske, veže se uz prostore, pamti osjetilima” (Zlatar, 2010:17).

Gore dani, gore noći.
Gore knjige i kalendari.
Drhte plamčci svijeća.
Drhti ljudska misao.
Tijelo je zapostavljeno
Stomak se steže, srce se steže,
Na zaboravljene organe, tijelo,
Bolesti hinjski reže.
Smrt ih opipava, stišće,
Broji im dane.
Ljudi ne haju.
Organi ginu
Kao ruže u celofanu
Punom rosom, zarobljenih suza.
Ljudi umiru...
Umiru
I u miru.

(*Nehaj*, Žirafa u plamenu, 2003)

Pjesma *Nehaj* kritika je zapostavljenosti tijela u ljudskom životu. Nije trivijalna poezija savjeta šta sa tijelom, već je poezija opomene, skretanja pažnje, te podsjećanje da naše tijelo strada i u miru, svakodnevno. U utrci sa samim sobom i životom često previđamo potrebu i brigu tijela. Sve dok ono ne pošalje jasne signale disfunkcije. A tada obično, nažalost, bude kasno. Zato Bisera Alikadić *Organe* vidi kao ruže koje ginu u celofanu. Ljepota funkcionalnosti našeg tijela iskazana je poređenjem s ružama, koje, također, ako se ne njeguju, kao i naši organi propadaju.

Poezijom koja tematizira bolesno tijelo Bisera Alikadić prokazuje i cjelokupni stav savremenog zapadnog društva po kojem se može lako zaključiti “kako se socijalna briga za zdravlje pretvorila u nasilnu medikalizaciju tjelesnog, gdje je zdravo tijelo društvena ekonomska korist a ne svrha sama po sebi” (Zlatar, 2010:129). Autorica poezijom o bolesnom tijelu pokazuje svjesnost paradoksa zapadne civilizacije: “mi moramo biti zdravi zato da bismo bolje ispunjavali socijalne funkcije, a tako ćemo društvu pridonosti finansijski. U slučaju starosti i bolesti, mi smo društvu na teretu, koštamo ga” (Zlatar, 2010:129). Zbog toga tolika imperativnost zdravlja, snage i vitkosti, jer naše tijelo primarno je oruđe za ostvarivanje materijalnih dobara i obavljanje svakodnevnog posla.

5. Tijelo i svakodnevnic

Zanimljiv i ponajmanje analiziran pjesnički sloj Bisere Alikadić jesu pjesme ispjevane oko svakodnevnih životnih praksi ishrane, odijevanja, navika i rituala poput prijenosa utakmice, smijeha, odlaska ginekologu. Ove pjesme poezija su običnog i svakodnevnog čovjeka. Pišući o tijelu u svakodnevnic pjesnikinja ukazuje, zapravo, na banalnost sputanosti tijela u svakodnevnic, nepotrebnom ignoriranju i prešućivanju njegove polifunkcionalnosti. Pjesme *U holu*, *Prenos tekme*, *Nemrsna (Light)*, *To iza oblaka dolazi bludnik neprolazni*, *Kada se smiju obične žene atenske*, *Idem plažom* pokazuju da poezija može istovremeno biti uronjena duboko u svakodnevnicu i oslobođena prekomjerne didaktičnosti.

U holu ginekološke ambulante
Kao u predvorju čistilišta
Osjećam bila žena.
Osjećam svoje bilo.
Ritam ljubavi i ritam
Nedosegnute ljubavi.
Svakoj bubnja u krvi.
Čekaju žene, uzbuđene,
Kao djevojčice netaknute.
Tu one nisu samo u gaćama tijela.
Tu je smještena udesnost cijela
I drhat, drhat...
Od žene do žene na dohvat.

(*U holu*, *Žirafa u plamenu*, 2003)

Pjesma *U holu* poeziju iz, često običnim ljudima nedohvatljivog svijeta elitizma, prevodi u nelagodnu događajnost ženske svakodnevnic. Pjesma započinje stihovima koji hol ginekološke ambulante portretiraju kao predvorje čistilišta. Ako su neki od najvećih zazora u kulturi upisani, upravo, u tijelu i ako krv, znoj, slina, izmet izazivaju najekstremnije stupnje gađenja, onda ginekološka ambulanta može biti neka vrsta tjelesne higijene, medikalizacije ženskog tijela ili čak bezazlenog, rutinskog pregleda. Ako se pak prisjetimo teze Mary Douglas iz poglavlja *The two bodies* knjige *Natural symbols* da je "nečisto jednako sramoti" (Douglas, 1970) s pravom se onda možemo pitati da li je žensko tijelo nečisto samo po sebi, pa je zbog toga odlazak ginekologu za većinu žena tako sramotan? Da li samo menstruacija žensko tijelo čini nečistim ili ženu onečišćuje svaki pogled *izvana* na njenu *unutrašnjost*? Ako Mary Douglas u već spomenutoj knjizi tvrdi da nečistoća nije univerzalna stvar i "da postoji samo unutar pojedinog kulturnog sistema" (Douglas, 1970) o kakvom kulturnom sistemu govorimo ako je odlazak ginekologu jedna od najvećih nelagoda i trauma žena danas? Ako je nečisto jednako sramotnom u kojoj zamci se svakodnevno nalazi naše tijelo? Uostalom, zašto bi žensko tijelo bilo podložnije čišćenju? Zašto se i odlazak urologu ne smatra nekom vrstom čišćenja? Ko od našeg tijela traži

svakodnevno čišćenje? Sva ova pitanja s pravom možemo postaviti samo na osnovu prvih stihova ove pjesme.

U holu ginekološke ambulante / kao u predvorju čistilišta / osjećam bila žena / Osjećam svoje bilo. Ritam ljubavi i ritam / Nedosegnute ljubavi / Svakoj bubnja u krvi. Osim samoidentifikacije u ovim stihovima prisutna je i (samo)afirmacija ženskog tijela upravo kroz važnost pitanja ispjevane dramatike karakteristično ženskog iskustva. Poslije ovih stihova postaje jasnije zašto je predvorje ginekološke ambulante predstavljeno kao čistilište. Žensko tijelo je dovodeno u vezu s abortusom. Bilo koje bubnja u krvi žena (koje čekaju u predvorju ginekološke ambulante) bilo je njihovih fetusa. Fetus koje žene čekaju da abortiraju predmet je njihove ljubavi, ali nedosegnute, odnosno nematerijalizirane ljubavi. Samo pulsiranje zametka novog života u ženskom tijelu čin ljubavi je sam po sebi, ali činjenica da se čeka na uklanjanje ploda označava da ta ljubav nikada neće biti ostvarena do kraja. Zametak ljubavi se iz lične želje, zdravstvenih razloga ili čina silovanja neće nikada materijalizirati u novog čovjeka.

Čekaju žene, uzbuđene, / kao djevojčice netaknute. Jasnim, upečatljivim, odsječnim slikama autorica pjeva o simultanom osjećaju uzbuđenosti pred onim što treba da se desi i osjećaju neizvjesnosti i straha od posljedica. Pjesma je očišćena od svake dileme i nejasnoće pred onim što se izvršava. Netaknutost žena kao djevojčica govori o neprekidnom mehanizmu stigmatizacije ženskog tijela u patrijarhalnoj kulturi, gdje je svaki odlazak ginekologu jednako neugodan i traumatičan kao i prvi. Povezujući žene i djevojčice autorica pjeva i o kolektivnom iskustvu žena u prezentu i budućnosti ženske sudbine u ginekološkim ordinacijama. Ako smo rekli da je centar ove pjesme žensko tijelo i abortus onda se u tom kontekstu o tijelu može govoriti kao o stalnom podsjetniku za izvršeni zločin u ili nad ženskim tijelom. Netaknutost žena kao djevojčica može upućivati da je izvršenje abortusa svjesna želja žene. Čin nastanka ploda nije bio čin prisile ili nasilja. Ali, abortus u kojem god scenariju označava inicijaciju ženskog tijela i upisivanje cjeloživotne traume. Tijelo koje abortira žigosani je i obilježeni topos traume, te neprestani podsjetnik na život koji se u njemu ubio. Na prvi pogled naivnom i bezazlenom pjesmom autorica je iznijela cijelu dramatiku ženskog iskustva, te specifičnim iskustvom tijela krenula u osvajanje prostora za žene, žensko pitanja i prava na vlastito tijelo.

Tu one nisu samo u gaćama tijela. / Tu je smještena udesnost cijela. Upravo kod ginekologa slika ogoljene, "otvorene" žene slika je i njenog udesa i afirmacije. Stihom *Tu one nisu samo u gaćama tijela* autorica promovira žensku biologiju superiornosti, jer vagina je ipak organ od vitalnog nacionalnog interesa i generiranja novog života, te se sada traumatično iskustvo odlaska ginekologu i(li) iskustvo izvršenog abortusa koristi za samo-osvještavanje žena, njihovu emancipaciju, i osnaživanje. Loše iskustvo ne mora nužno biti iskorišteno protiv žene. Ginekološka ambulanta je iskorištena kao prostor suočavanja žene s vaginom i njenim tijelom, tj. sa samom sobom. Autorica, također, jasno poručuje ženama u toposu isključivo ženskom da ih ženama ne čini samo vagina. Žene nisu samo u gaćama tijela i ne mora nužno do kraja života da ih određuje i definira samo jedno iskustvo, iskustvo odlaska ginekologu ili iskustvo abortusa.

U ovoj pjesmi progovara se i o udesnosti ženskog tijela, prije svega o imperativima rađanja i bivanja majkom. Upravo pod imperativom i osudom patrijarhalne kulture žene koja ne rađa, ne može ili, na kraju krajeva, ne želi da rađa lirski subjekt je progovorio

o usudu ženskog tijela koje ne rađa kao manje vrijednom i bitnom tijelu. Tijelu koje treba da se medikalizira, čisti, sređuje, popravlja kako bi ispunilo nacionalne, kulturne i ideološke norme zajednice kojoj pripada. Tijelo koje ne rađa ili svjesno abortira manje je vrijedno tijelo u kulturi koja počiva na nacionalnim, kolektivističkim idealima opstojnosti, čojstva i junaštva u kojem je žena često svedena samo na maternicu i pretvorena u rađaonicu djece. Autorica ovom pjesmom poziva na likvidaciju gađenje i osjećaj sramote vlastitog tijela, te poimanja istog kao manje vrijednog.

I drhat, drhat... Od žene do žene na dohvat. Pišući o ženskom drhatu autorica piše o ženskoj tragediji i dramatici svakodnevnice vezanoj za abortus, o ženskoj nelagodi i tijelu izloženom konstantnim mehanizmima čišćenja i prepravljavanja kako bi bilo tijelo koje generira nove živote. Autorica slavi bitnost ženske reprodukcije, ali i ističe da žene nisu samo u gaćama tijela i da ih ženama ne čini samo vagina iz koje proizilazi čitav niz aktivnosti koje je patrijarhalna kultura nametnula s obzirom na spol. Žensko tijelo u ovoj pjesmi subjekt je govorenja iskustva a ne objekt i to je možda i najveći iskorak ove pjesme. Žena sada bez stida govori o drami i tragediji vlastitog tijela. Subjekt je, a ne objekt ispovijesti.

Čuvaj se sunca, čuvaj se hrane
Čuvaj se seksa sa strane.
Čuvaj se ama baš svega,
Ostade željan i nje i njega.

(*Nemrsna (Light)*, Žirafa u plamenu, 2003)

U pjesmi *Nemrsna (Light)* autorica pjeva o svakodnevnim mehanizmima kontrole tijela, izrabljivanja i zarade. U eliptičnoj pjesmi, himni oslobođenom tijelu pjesnikinja subvertira svakodnevnim sistemima nadzora i kažnjavanja svih onih tijela koja se ne uklapaju u ideale prezenta ljepote. Stihovi Čuvaj se sunca, čuvaj se hrane subvertirajući su spram mehanizama kontrole našeg tijela preko koncepata zdrave ishrane, dijeta i imperativa *u zdravom tijelu zdrav duh*. Pri tome, koncept *u zdravom tijelu zdrav duh* jedna je od najvećih (samo)obmana savremenog konzumerističkog društva kojem ponajmanje treba zdravo tijelo. Živimo u eri lijepog tijela. Fizički lijepo je u potpunosti zamijenilo i potisnulo zdravo. Ova pjesma tako duboko uranja u svakodnevnicu fitness centara, tera-tana, spa tretmana, joga, aerobika koji preko društvenovrijednosnih institucija (medija, modne industrije, videospotova, selebriti kulture, filmova, publicistike i raznih drugih medijskih i umjetničkih izražavanja) običnog čovjeka dovode do hysterije i opsesije tijela, te (samo)predožbe koja uvijek ide "izvana". Svakodnevno se od nas očekuje i traži da svoje tijelo uredimo prema imperativima savremenog društva. Žene su preko raznih tretmana plastične hirurgije, kozmetički tretmana, fejs liftinga, botoksikacije, silikonizacije podložnije kontroli tijela. Budući da bitnu ulogu u reprezentaciji žene ima način na koji se pristupa prehrani, žene često bivaju zatomljene konceptom krivnje ako imaju povećan apetit.

"Hrana je iskonski simbol društvene vrijednosti. Koga društvo cijeni, toga dobro i hrani. Pun tanjur i najbolji komad mesa poručuju: mislim da vrijediš toliko plemenskih

resursa. Javna raspodjela hrane znači određivanje odnosa moći, a dijeljenje hrane znači učvršćivanje društvene jednakosti: kada muškarci zajedno lome kruh ili nazdravljaju kraljici ili kolju utvoljeno govedo, postaju jednaki saveznici. Ali, u sklopu, mita o ljepoti, danas kada je ženska prehrana javno pitanje, naši obroci pokazuju i osnažuju naš osjećaj manje vrijednosti. Dok god se od žena traži da zajedničkom stolu pristupaju sa osjećajem samoodricanja, taj stol nikada neće biti ravnopravan i muškarci i žene neće zajedno sjediti, nego će ostati tradicionalan hijerarhijski rasklopni stolić za žene u podnožju” (Woolf, 2008: 222-223).

Ova pjesma ne obraća se isključivo ženama, niti samo ženskom tijelu. Pogubnost pristajanja na svakodnevnu kontrolu tijela nije rezervirana samo za jedan spol. Svakodnevne prakse proizvodnje mačizma i maskuliniteta pogubni su i za brojne muškarce koji plitko vjeruju da će dominaciju, snagu i moć očitovati fizičkom reprezentacijom snažnog i mišićavog tijela. Tako su u prezentu sistema vrijednosti i brojni muškarci sve više pod svakodnevnom prismotrom i kontrolom tijela preko raznih dijeta, posjeta teretanama, fitness centrima – mehanizmima vježbanja njihovog tijela do ideala normirane ljepote, muškosti i snage.

Ovom pjesmom preko tijela i svakodnevnog čuvanja od svih duboko ljudskih potreba (hrane, seksa, *ama baš svega*) Bisera Alikadić želi da relaksira, zapravo, našu svakodnevnicu. U pjesmi je osjetan ironijsko-parodijski odnos prema samozabranjivanju i samoodricanju prisutnom u životu svih nas svakodnevnih. Čuvaj se seksa sa strane. Čuvaj se ama baš svega. Ostade željan i nje i njega. Pjesma pred čitatelja/icu postavlja pitanje zbog čega ostaje željan/na *ama baš svega*. Zbog ideala tijela i tjelesnosti, zbog kulta vitkosti, mršavosti i ljepote, te našeg svakodnevnog nastojanja da se uklopimo u performativne konstrukcije ženstvenosti i muževnosti, te budem privlačni drugim tijelima koja nas privlače.

Od najstarijih mitova o besmrtnosti do današnjeg kulta botoksa i liposukcije naše tijelo na meti je različitih discipliniranja i propagiranja životnih stilova kojima se moramo povinovati ako želimo naći posao, partnera/icu ili jednostavno zadovoljiti okolinu, tj. same sebe. Metode uljepšavanja, izgladnjivanja, obrezivanja i prilagođavanja zadanim rodnim, nacionalnim ili estetskim normama najjače uporište imaju upravo u svakodnevnicu našeg tijela. Ovom pjesmom autorica poručuje da čuvajući se *ama baš svega* ostajemo željni ponajviše samih sebe i naše prirode. Pristajući na razne mehanizme preoblake vlastitog tijela sve manje smo ljudska bića a sve više konstrukti kulture, robovi trendova i objekti mita o ljepoti. Mitovi o ljepoti, debljini, plastičnoj hirurgiji, praksi obrezivanja, umotavanja, *light varijante naših života* na koje je autorica suptilno i efektno ukazala u ovoj pjesmi mogu izgledati trivijalno, primitivno, bez reda i smisla, “ali to je samo izgled tako reprezentirano jer se iza njih krije čvrsta ideološka falogocentrična matrica” (Delić, 2014:34).

U pjesmi *Kad se smiju obične žene atenske* (1971:34) lirski subjekt pjeva trenutak olakšavanja svakodnevnicu žene zatomljene u nizu patrijarhalnih normi, kodeksa, imperativa i uloga. *Kad se smiju obične žene atenske smiju se kao da su zaboravile sve obaveze / sva zla. / Neobuzdano se smiju sebi, muškarcima, / Djeci, natopljenim pelenicama.* / Smijeh je u ovoj pjesmi iskorišten kao dobro poznato književnoumjetničko sredstvo humaniziranja i ogoljavanja čovjeka do njegove najdublje pore ljudskosti, običnosti i svakodnevnosti.

Smijehom se sada relaksira svakodnevnicu prepuna obaveza, rodnih uloga, imperativa, normi, položaja unutar patrijarhalnog diskursa moći. *Njihov smijeh je bujica, nalet slobode. Smijeh je potop sveopšte razdraganosti / poezija čula u bezbrižnoj opuštenosti / grudi im se razlivaju na sve strane.* Koristeći inventar tijela preko kojeg slikovito i upečatljivo slika oslobađanje žene lirski subjekt ističe da se ženama, običnim, svakodnevnim kad se smiju *oči pretvaraju u linije ravne, / jata zubi bljesnu, pa nestanu ko ptice. / Da pod Zemlju polugu stave.*

Žene se smiju široko, veselo, otvoreno, oslobođeno, bez prisile. Njihov smijeh je oslobođenje od grča svakodnevnicu i grča tijela izmorenog svakodnevnim ulogama majke, domaćice, supruge, sestre, serviserke, kućepaziteljke. Smijeh ovdje valja shvatiti kao snažno sredstvo otpora, jer se žene smiju, zapravo, svemu onome što ih sputava, a što prozilizazi iz patrijarhalnih privilegija muškarca i njihovog autoriteta. Ovim karnevaleskim postupkom unižavaju se dominantne patrijarhalne prakse ženske svakodnevnicu. *O sreće kad se smiju, / Kao da more navire, / Kao da se nebeski vidice šire. / Šta li nam to život / Kroz njihov zvonki smijeh poručuje?* – pita se lirski subjekt na kraju ove pjesme.

Šta nam, zapravo, poručuje smijeh svih žena, jer je ukupnost ženskog iskustva naglašena još u jakoj poziciji teksta, samom naslovu? Šta nam poručuje smijeh svih žena od antike do danas? Šta je uopće smijeh, a šta ženski smijeh? U kojim prilikama se žene mogu smijati? Kada nije lijepo za ženu da se smije? Kada se treba smijati malo tiše? Kada je više dosta tog ženskog smijuljanja i kikotaanja? Kada ženski smijeh prelazi iz bezopasnog čina svakodnevnicu u strategiju oslobađanja žene i svjesni politički čin? Bisera Alikadić smijeh upravo vidi kao sredstvo otpora, sredstvo neslaganja i urušavanja moći patrijarhalne, muškocentrične slike svijeta koji i ženski smijeh doživljava kao porugu i izmaknutost kontroli. Autorica pomoću tijela provodi politiku oslobađanja žena i zadobijanja jednakog statusa. Na kraju, s pravom se možemo zapitati šta nam poručuje kultura u kojoj ženi jedino ostaje još samo da se smije?

6. Zaključak

Tijelu smo u ovome radu pristupili semiotički, poput Ecove karakterizacije tijela kao komunikacijskoga stroja – tijelo nije jednostavno tu, poput prirodne činjenice, već je otjelovljeno u kulturi. Tijelo smo u poeziji Bisere Alikadić promatrali pak kao “ključno mjesto na kojemu su kultura i kulturalni identitet izraženi i artikulirani” (Edgar/Sedgwick, 2008, 29). Čitajući *tijelo stvoreno riječima* možemo zaključiti da analizirana poezija Bisere Alikadić hoće, prevashodno, da oslobodi tijelo društveno-ideoloških implikacija, socioloških preoblika i kulturološke stigme. Poezijom životne topline Bisera Alikadić tijelo predstavlja prvobitno kao biološki konstrukt koji u svom prirodnom okruženju treba da doživi ekstazu čulnosti, ugone i naslade. U tijelu treba prvenstveno da se uživa i osjeti punina i silina životne ljepote i radosti. Pored afirmacije prirodnosti ljudske tjelesnosti, čulnosti i seksualnosti tijelo je u poeziji Bisere Alikadić često snažno umjetničko sredstvo otpora patrijarhatu, starosti, bolesti, svakodnevnim mehanizmima kontrole. Ispoviješću tijela Bisera Alikadić u bosanskohercegovačku književnost uvodi teme abortusa, starenja, bolesti, seksualnosti, rata, ishrane, zdravlja, smijeha, ljubavi, majčinstva, braka, potvrđu-

jući tako svojom poezijom polifunkcionalnost tijela ne samo u svakodnevnom životu, već i u književnosti. Analizirana poezija Bisere Alikadić pokazuje da se tijelo u književnosti može javiti i kao svjedok (rata i traume, općenito), ali i kao ispovjedač sputanosti i limitiranosti u somatofobnoj kulturi kartezijanstva i monoteistički obrazovanog morala.

Izvori:

- Alikadić, B. (1972): *Noć i ćilibar*, Sarajevo: Svjetlost.
- Alikadić, B. (1975): *Kapi i mahovina*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Alikadić, B. (1981): *Drhtaj vučice*, Sarajevo: Svjetlost.
- Alikadić, B. (1986): *Raspeće*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Alikadić, B. (2003): *Pjesme, Larva*, Sarajevo: Preporod.
- Alikadić, B. (2008): *Žirafa u plamenu*, Sarajevo – Zagreb: Naklada ZORO.
- Alikadić, B. (2013): *Zvijezde tikava*, Sarajevo: Šahinpašić.
- Duraković, E. (1990): *Muslimanska poezija XX vijeka*, Sarajevo: Svjetlost.
- Jahić, E. (2012): *Zašto tone Venecija - bošnjačko pjesništvo od 1990 do naših dana*, Zagreb: KDBIH Preporod.
- Tontić, S. (1990): *Novije pjesništvo Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: Svjetlost.
- Vešović, M. (2010): *Da je barem 93. - decenija i po bosanskohercegovačkog pjesništva*, Sarajevo: Dobra knjiga.

Literatura:

- De Beauvoir, S. (1996): *The Coming of Age*, New York: W.W. Norton & Company.
- Biti, M. (2008): *Virtualnost i materijalnost – sprega ili dihotomija? Od svijesti prema savjesti kroz prizmu odnosa 'subjekt-objekt-medij' u: Filozofska istraživanja*, god. 28, sv. 2, 2008.
- Brooks, P. (1993): "Narrative and the Body", *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1-28.
- Galović, M. (2010): "Tijelo od otjelovljenja do rastjelovljenja" u: *Doba estetike. Estetika lijepog. Problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom "digitalnog privida"*, Zagreb: Antibarbarus, Biblioteka Tvrđa.
- Giddens, A. (1991): *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press.
- Irigaray, L. (1990): *Taj pol koji nije jedan*, prijevod Aleksandar Zistakis, Beograd: Gledišta 1–2.
- Kiš-Marot, D. i Bujan (2008): I. *Tijelo, identitet i diskurz ideologije*, FLUMINENSIA: časopis za filološka istraživanja god. 20, br. 2.
- Ott-Franolić, M. (2014): *Bolest, starost i smrt u dnevniku Divne Zečević*, Centar za ženske studije, Treća br. 1-2, vol. XVI.
- Smiljanić-Rangelov, V. (2012) *Volim žene, ali samo mog tipa*. *Libertes*. 2012. http://libartes.com/2012/mart/knjizevnost/vesna_smiljanic_rangelov.php (datum pristupa 1. 2. 2015)
- Vajninger, O. (1986): *Pol i karakter*, Beograd: Književne novine.
- Zlatar, A. (2004): *Tekst, tijelo, trauma – ogledi o savremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o.
- Zlatar, A. (2010): *Rječnik tijela*, Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o.



Goli život književnog jugoslovenstva

Ko tu o pobedama govori?

DOLE SA STADIONA JE ODJEKIVALO: VIT-GEN-ŠTAJN, VIT-GEN-ŠTAJN.

Izdržati – sav podvig je u tome.

Slavko Matković, vizuelni roman *Morris (Francuski park)*, 1985-1990.

R. M. Rilke, *Rekvijem za grofa Volfa fon Kalkroja*

Umetnost i permanentno stanje krize

Prvi broj jednog od najslavnijih časopisa jugoslovenskog avangardizma, *Rok*, iz 1969. godine, doneo je odeljak posvećen češkoslovačkom studentu filozofije, Janu Palahu, koji se u januaru te iste godine zapalio na praškim Vaclavskim Namjestima, i to u ime neke beskonačne i u samu sebe zatvorene, besmislene operacije sabiranja onovremenih težnji i snova, poput “slobode”, “demokratije”, “suverenosti”, “nezavisnosti”, “slobode”, “demokratije”, “suverenosti”, “nezavisnosti”, “slobode”, “demokratije”, “suverenosti”, “nezavisnosti”, “slobode”... Dakle,

“Jan Palah, student filozofije (21), zapaljeni, samozapaljeni predmet na Vaclavskim Namjestima, konstrukcija načinjena od čoveka (još živog) i vatre (izazvane prolivenim benzinom, kao i varničanjem glave šibice). Zapaljeni pokretan predmet (pri pokušaju da ga ugase, potrčao vičući: “Pustite me, ja moram da izgorim!”). Sledeća četiri dana: ljudska mixed-tvorevina koja umire, misli i govori. Legura gareži (85%) i kože (15%). Melanž, naprava, kolaž od elemenata “egzistencijalnih”, fizioloških, bioloških i onih drugih, moralno-filozofskih. Do trenutka smrti (19. januar) neka vrsta konkretne skulpture, za razliku od Segalovih, crne. Potom, kao i uostalom pre toga, istorijin znak, monument, spomenik”¹

Ovaj naizgled “hladnokrvni” odeljak – koji će ponovo biti pozvan u “iseckanom odabiru” zrenjaninskog avangardiste, Vujice Rešina Tucića, za poslednji broj *Roka* (br. 4a/1970) – grubo, ali i više nego jasno, ukazuje na radikalno “pomeranje” estetskih i estetičkih nazora koje je “stupilo na snagu” sa novim naletom avangardizma tokom šezdesetih i sedamdesetih godina: da je živo *ljudsko telo* za tzv. “novu umetničku praksu”²

¹ “Dodatak za zbivanja u ČSSR (16-25. januar 1969. godine)” u *Rok* 1/1: 76; preštampano u Ćosić 1970: 31.

² Ovu oznaku avangardističkog talasa s kraja šezdesetih godina, koju je predložila francuska teoretičarka, Katrin Mije (Mile 1972: 8-12), prihvatili su neki od ovdašnjih kritičara vizuelnih umetnosti, Jerko Denegri i Marin Susovski.

postalo *apsolutni* umetnički materijal: objekat prakse, subjekat, podloga, skulptura, prostor, površina, mesto, označitelj, označeno, itd. Čak konkretnije i unekoliko selektivnije i “humanije” od rečenog: Telo je u obzor “nove umetničke prakse” ušlo ne samo kao “neodređeni”, “kontigentni” ili “bilo-koji-život”, već i kao “određeno”, “konkretno” telo, koje je već bilo artifizijalizovano i postvareno unutar polja umetničke proizvodnje; kao *Fetiš-Telo Umetnika/Umetnice*, kao fascinacija samim/samom sobom, svojstvena avangardizmu; kao umetnikovo/umetnicino pretpostavljanje sebe sebi, u formi svojevrsnog *Ja redimejda*. Kao revolucionarno “ništa-novo”.

Ne možemo a da se na ovom mestu ne podsetimo jednog davnog Denegrijevog teksta napisanog upravo povodom “nove umetničke prakse” u SFRJ, u kojem je autor uzmakao na jedan neočekivani i ne toliko popularni epistemološki teren, tvrdeći – poput Roberta Pođolija, ali i Leonida Šejke³ – da je ključna razlikovna komponenta novog “isticanja individualnosti umetnika” u poslednjoj generaciji umetnika bila isključivo *psihološke prirode*, a simptom te “nove” psihologije u umetnosti predstavljao je “govor u prvom licu jednine”: “Pre je reč o nekoj psihološkoj potrebi najčešće tada mladih umetnika da pred različitim unutarnjim ili spoljnim izazovima reaguju na način otvorenog iskazivanja, a ne retko i potenciranja vlastitog *ega*.”⁴ Svakako, u jednom fiktivnom susretu dve discipline, naratolog/naratološkinja bi na pomenuto određenje znamenitog teoretičara vizuelnih umetnosti uvek mogao/la da natovari filistinski balast svoje discipline. To, međutim, neće značiti da je Denegri svojevremeno pogrešio u oceni: sve i da je ušao u minsko polje naratologije (uostalom, šta “sve” znači *ja* u književnoj umetnosti?!), bio je bar u pravu tvrdeći da je “nova umetnička praksa” donela još jednu, novu (ne i poslednju) instancu mistifikacije umetničkog sopstva.

No, obećani i očekivani govor o umetničkoj narcisoidnosti nemoćan je da bez isto tako zagarantovane rasplinutosti i zamršenosti pribavi čvrste argumente koji bi mogli da nas sasvim uvere u to zašto je *Telo umetnika/umetnice* (i njegovo/njeno “sopstvo”) imalo da postane *fetiš* savremene umetnosti. Verujemo da bi nešto širi ugao gledanja na pomenuti događaj trebalo da nastupi sa podmetanjem već nagoveštene “biopolitike umetnosti” u ovu raspravu: one biopolitike koja je u osvit modernizma Telo umetnika/umetnice, njegov/njen “goli život” podredila i investirala u projekat zasnivanja Autonomije umetničkog polja.⁵ Unekoliko, reč je o pokušaju inkorporiranja zaključaka Đorđa Agambena, iznetih u knjizi *Homo Sacer*, a koji se odnose na ispitivanje biopolitičkog odnosa na koji je davno pažnju skrenuo Valter Benjamin: odnosa Suverenosti i “golog života”; sa polazištem da “goli” ili “sveti život” – koji se sme oduzeti, ali ne i žrtvovati – predstavlja sam temelj (Umetničke) Suverenosti (Agamben 2013: 167; Benjamin 1974: 54-78).

Procvetali tokom šezdesetih godina na puritanskom Zapadu, “stilovi radikalne volje” (kako je svojevremeno voluntarističku snagu *baby-boom* generacije označila Susan Sontag) najpre su izložili Telo u ime tzv. “seksualne revolucije” i uspostavljanja novog,

³ Posmatrajući doduše Polokovo “slikarstvo situacije”, interesantno je da Šejka nije dao prvenstvo umetnosti sa njenim formalnim karakteristikama, već pre svega psihologiji koja je zaostala “nakon ovog rata” (Drugi svetski rat). Vidi “Slikarstvo situacije”, u Šejka 1982: 131-134.

⁴ Denegri 1983: 7-13. Sličan stav Denegri je izneo i u tekstu iz 1978. godine, “Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija” (Denegri 1978: 5-13).

⁵ O uspostavljanju Autonomije polja umetnosti vidi Бурдије 2003.

drugačijeg rodnog ugovora. Emancipacija tela i seksualnosti uzela je maha i u posleratnom jugoslovenskom društvu, čiji je “[n]eosporni napredak u odnosu na period tridesetih, na ratne godine i naročito na period oko 1945. godine, dao [...] povoda velikom entuzijazmu prema plodovima i simbolima modernizacije – paradigmi boljeg, lepšeg i udobnijeg života – novoizgrađenim stanovima, automobilima, putovanjima u inostranstvo, velikim međunarodnim izložbama, umetničkim časopisima, stipendijama, motoklima, pop-kulturi, visokoj elitnoj kulturi, novim muzejima, i statusnim simbolima zapadnjačke provenijencije koji će obeležiti konzumentski karakter novog vremena. Bio je to jugoslovenski *baby boom* period, kratkotrajni polet vedrog potrošačkog društva, koji će trajati do početka osamdesetih godina” (Merenik 2001: 136-137). Navešćemo neke od aktera koji su u našoj kulturi šezdesetih i sedamdesetih godina uzeli učešće (između ostalog) i u ovdašnjem podizanju svesti o Telo i seksualnosti, imena sasvim “[l]išeni[a] kompleksa *zašto smo se borili*, ali i bez nultog stepena emocija prema stvarnosti” koju je još uvek u velikoj meri odlikovala omladinu tog vremena (Тосић 1963: 231-252). Svakako, to su protagonisti filmskog “crnog talasa” poput Dušana Makavejeva, Želimira Žilnika, Lazara Stojanovića, Živojina Pavlovića, Jovana Jovanovića, itd; zatim, slovenačka grupa OHO, avangardni umetnici poput Tomislava Gotovca, Vujice Rešina Tucića, Bogdanke Poznanović, Ljudmile Stanojević Byford, Marine Abramović, Miroslava Mandića, Vojislava Despotova, Atila Černika, Katalin Ladik, itd. “Tada se još nije slutilo”, pisala je o tom istom vremenu i Judita Šalgo, “da je [...] samouništenje umetnosti religiozni čin koji daje samoj umetnosti nova, paradoksalna svojstva anti-umetnosti, pri čemu ova, zahvaljujući činu samouništenja, ipak ostaje umetnost, odnosno da je avangarda bila buran, ekscenčni povratak ranohrišćanskoj ideji da je telesna lepota đavolja” (Šalgo 1995: 121-122).

Iako emancipaciju tela ne možemo smatrati nevažnim aspektom posleratnog avangardizma, ne treba, međutim, propustiti priliku da se skrene pažnja na to kako su pomenuti artistički pokreti, u osnovi, još uvek računali na pomenuta dva ključna konstituenta Autonomije kao najvažnijeg, središnjeg događaja moderne umetnosti – i na Telo umetnika kao subjekt umetničke prakse i na imperativ održa(va)nja Autonomije polja. Uspostavljanje Autonomije umetničkog polja bila je – i još uvek to jeste – bitka koju (je) valja(lo) iznova i iznova dobijati. Jer, kako piše Pjer Burdije, “zahtev za autonomijom koji je upisan u samo polje proizvodnje kulture *mora računati na prepreke i sile koje se stalno obnavljaju*, bilo da se radi o *spoljašnjim silama* poput crkve ili države ili velikim ekonomskim preduzećima, ili *unutrašnjim silama*, naročito onim koje imaju kontrolu nad instrumentima proizvodnje i distribucije (štampa, izdavaštvo, radio, televizija)” (Бурдије 2003: 470; kurziv D.Đ.).

Drugim rečima, slično kapitalizmu (jer je i sâmo dete buržoaske revolucije, kao što je to Sartr naglašavao), polje umetničke proizvodnje zavisno je od “kriznih situacija”; pri čemu treba istaći da ta zavisnost nije deo gramatike društva zasnovanog na idealnom razlikovanju subjekta i objekta. Polja proizvodnje – kapitalističko kao i umetničko – usmerena su na stalnu proizvodnju vlastitih “kriznih situacija”, što već samo po sebi dovodi u pitanje pokazivanje prstom na “neprijatelje”, bilo da su oni označeni kao spoljašnji bilo kao unutrašnji. Jer, “[u]metnost uvek izbija uprkos nečemu”, kao što je mislio Tomas Man (Pođoli 1975: 249). Ali, kako smatra Burdije, ne samo *uprkos* spoljašnjim pritiscima

(Centar moći), već i *uprkos* unutrašnjim pritiscima (polje kulturne proizvodnje; art-sistem).

U okviru polja umetničke proizvodnje “krizna situacija” ima svoju oznaku koju smo već do sada imali priliku da upotrebimo, a to je “avangardizam”.⁶ Za autora ovog koncepta, Renata Pođolija, “avangardizam” je predstavljao “tipično hronično stanje savremene umetnosti” (Pođoli 1975: 248), koje je u svom (za Pođolija) poslednjem, odnosno, “četvrtom” naletu (dakle, u onom koji se, u istorijskom smislu, preklapa sa avangardizmom šezdesetih i sedamdesetih godina) postalo “druga priroda svekolike moderne umetnosti” (Ibid). Ili, artikulirano govorom koji smo već nagovestili – sa avangardizmom šezdesetih i sedamdesetih godina polje umetničke proizvodnje steklo je svest o nasušnosti krize, kao i svest da je za njegovu opstojnost idealno stanje ono liberalnokapitalističko: “stanje permanentne krize”, odnosno “serijska proizvodnja” kriza i trauma (Čekiћ 2015). Ne treba, dakle, sumnjati u to da stvarni temelji umetničke Suverenosti nisu ništa “bolji” – niti pak “humaniji”! – od temelja političke suverenosti. Jer, ako sravnimo do sada rečeno, uz pomoć “biopolitičkog ključa”, moglo bi se razumeti da je vanredno stanje u umetnosti onaj trenutak u kojem se suverenost umetnosti, odnosno Autonomija umetničkog polja proizvodnje, objavljuje u svom najdrastičnijem vidu. Taj trenutak određen je kao (trajno) “krizno vreme”,⁷ vreme koje zahteva demonstraciju moći i nasilja tog objavljenog suverena (umetnosti) nad “golim životom” svog posvećenog žitelja (umetnika/umetnice).

U ovoj tački treba, međutim, razumeti i ovo – da u hroničnim događanjima avangardizma Telo umetnika (njegov/njen “goli život”), kao temeljni biopolitički *prostor nasilja*, postaje ujedno i *prostor nasilja samoukidanja*, posebno u slučajevima radikalnog podređivanja života velikom projektu Umetnosti. Drugim rečima, Telo umetnika tada postaje istovremeno i subjekat i objekat umetničke prakse, kako je to već pravovremeno, 1972. godine u našoj kulturi objavio zbornik tekstova, *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, koji je pri novosadskoj Tribini mladih priređen od strane Ane Raković i Vladimira Kopicla.

I ako na kratko obratimo pažnju (Agambenovim okom), možemo da primetimo kako za Autonomiju umetničkog polja *konstitutivno nasilje* ne samo da mora nužno da bude *spoljašnje* (Centar moći), već *nomos* Autonomije umetničkog polja nalaže da i *unutar* Autonomije mora postojati *permanentno konstitutivno nasilje* – ono, dakle, nasilje koje uspostavlja (novo) pravo (umetnika), kao i nasilje koje ima zadatak da održava novostečeno pravo (na Autonomiju, Suverenost). Otuda bi, bez ustezanja, citirani Burdijeov

⁶ Pođoli 1975. Upotreba nekog drugog pojma (nova umetnička praksa, nova umetnost, novi mediji, avangarda, neoavangarda, post-avangarda, trans..., itd.) čini se neobavezujućom bar zbog toga što je jedna zanimljiva i iscrpna debata, povodom legitimisanja pojmova istorijske avangarde i neoavangarde, okončana na žalostan akademski način, a njega sasvim lepo dočarava danas nezaobilazni povratni glagol, koji se pojavljuje u najvećem broju epiloga humanističkih rasprava – dakle, “odomačiti se”. Tako se i termin “neoavangarda” “odomaćio” u potonjem kritičkom iskustvu, uprkos tolikim razmenjenim argumetnima i rečenicama. Ova već sada vremešna debata još uvek pokazuje znake života, s obzirom na to da se jedan od njenih najslavnijih protagonista, Peter Birger, poslednji put (koliko nam je poznato) oglasio 2010. godine, odgovarajući tada na recentne polemiske note anglosaksonskih kritičara umetnosti (vidi Bürger 2010).

⁷ Kritičar Hal Foster u (neo)avangardističkom gestu nastoji da prepozna “traumatičnost” kao njegovo razlikovno svojstvo (vidi Foster 2012).

spisak izvora nasilja i prepreka u okviru polja umetničke i kulturne proizvodnje trebalo dopuniti pomenutim aspektom nasilja koji bismo, štaviše, želeli da predstavimo i kao središnji za uspostavljanje i održavanje Autonomije umetničkog polja, a to su “vanredni”, “radikalni”, “ekstremni” projekti u kojima se vrši svesno umetnikovo nasilje nad vlastitim telom, nad sopstvenim “golim životom”, kao što su to doneli performansi pod različitim imenima: npr. izvođenja *akcionizma* (Ginter Brus, Oskar Kokoška, Rudolf Švarcckogler), *fluxusa* (Joko Ono, Jozef Bojs), ili pak *autodestruktivnog bodyarta* (Marina Abramović, Slavko Matković, Ivica Čuljak). Živeti za Autonomiju – to znači isto koliko i umirati za nju; to znači, dakle, sasvim izjednačiti život i umetnost, kao što je to vidljivo u osvrtu Nebojše Milenkovića na životnoartističku agoniju Slavka Matkovića, subotičkog avangardnog umetnika iz grupe Bosch+Bosch, koji je 1994. godine umro gušenjem. Jer Matković je svojim primerom, kako piše Milenković, *ubedljivo dokazao* “da ne postoji umetnost bez posledica, baš kao i to da ne postoje posledice koje se zarad umetnosti i vere u vlastitu misiju ne mogu prihvatiti. Trošeći život do kraja, vođen Bojsovim stavom koji, radikalizujući postavku *umetnost kao život = život kao umetnost*, iznosi tvrdnju da je umetnost ona aktivnost koja je neophodna da bi život uopšte bio moguć, Slavko Matković je u 90-im [bio] suočen s konstantnim narušavanjem nagonске potrebe za umetnošću” (Milenković 2005: 7–68). Za zrenjaninskog pisca, Vojislava Despotova, koji je među prvima iz svoje generacije, romanom *Jesen svakog drveta* (1997) dao omaž “književnom jugoslovenstvu”, i avangardizam kao i Matkovićeva sudbina (u Despotovljevom romanu jasno prizvana “Strindbergovim projektom” fotografisanja oblaka), predstavljali su izraz “mrtvog mišljenja” jugoslovenske kontrakulture; upravo, “hronično stanje krize” u koju je smrt (umetnika/umetnice) upisana kao “prva poznata”. “Avangarda umire mlada”, kako je to svojevremeno izrazio Borislav Mrkšić.

Konstitutivno nasilje, izvedeno u formi investiranja vlastitog “golog života”, trebalo bi ne samo da potvrdi suverenost tog istog života, već i da ga upiše, odnosno “ugradi” u projekat Autonomije. Ali taj se zahtev nezaustavljivo prenosi i na mogućnost da “goli životi” drugih umetnika budu založeni u ime istog cilja, kao što to ubedljivo može da ilustruje *art session* Ere Milivojevića iz 1971. godine, tokom kojeg je beogradski umetnik selotejpom oblepio Marinu Abramović, pretvarajući je u živu skulpturu (Milivojević 1971/2001: 16–18). Drugim rečima, oblici nasilja, bilo da su *spoljašnji* (Centar moći), bilo da su *unutrašnji* (monopol, distribucija, kritika; *ali* i svojevolumno padanje umetnika/umetnice u nemilost vlastite suverene moći ili suverene moći drugog umetnika/umetnice) – tek uzeti u ovom totalnom zbiru “patnje”, “trpeljenja” i “stradanja” sasvim upotpunjuju svečanost na kojoj se “goli život” umetnika/umetnice objavljuje (upotrebljava, koristi, poništava, investira, polaže, destruiše, tematizuje, romantizuje, itd.) kao “glavni referent suverenog nasilja” (Agamben 2013: 167). Bez (previše) suza.

U vizuelnim umetnostima opisanu “bioumetničku” praksu investiranja vlastitog i tuđeg “golog života” jednostavno je ilustrovati; ali i u književnoj umetnosti (uzmimo onu koja je nastajala u približno istom periodu), nju zaista nije teško detektovati, “zato što tela nema bez biografije i njenog kraja, [zato] što je konceptualizovano bio-biografsko telo koje izvodi/priča preostale priče o sebi još možda jedina vrsta tautologije, ili bar svesti o tautologiji, kroz koju se autor, ili fantom sećanja o autoru, ne odriče sopstvenog “materijala”, levitirajući u svom radu na onoj tankoj granici između tela-objekta i tela-subjekta

umetnosti koju su šezdesete godine načele, sedamdesete ejakulativno trošile, osamdesete iznova snažile, devedesete upisale u reč o nestajanju” (Kopić 2006: 144-145). Nekoliko značajnih i interesantnih pojava u ovdašnjoj kulturi i književnosti koja je ponela “konceptualistički” (avangardistički, izvođački...) predznak mogu da ilustruju praksu investiranja “golog života”: 1) “autografija” Bore Ćosića, njegov projekat izvođenja sopstvenog životopisa, mobilizacijom života savremenika, prijatelja i uzornih ličnosti, manje ili više “vidljivih”, poput Makavejeva, Olje Ivanjicki, Leonida Šejke, Raše Popova, Branka Vučićevića; zatim Krleže, Ristića, Muzila, Čehova, Crnjanskog, itd; zatim 2) “preživljavanje” ili prosto “život” vojvođanske avangarde u njihovoj potonjoj književnosti (Vujica Rešin Tucić, Judita Šalgo, Vojsilav Despotov, Slavko Matković, Slobodan Tišma, itd); 3) literarni (prevodilački, priređivački i spisateljski) koncept “produktivne recepcije” Žarka Radakovića, koji za svoje “junake” uzima umetnike: pre svih, Petera Handkea, Julija Knifera i Slobodana Eru Milivojevića.

U ovoj prilici daćemo kraći osvrt na “goli život” vojvođanskog avangardizma i njegovu bioliterarnost.

Da li postoji život vojvođanskog avangardizma?

Kada je reč o postupcima investiranja Tela umetnika u ime Suverenosti polja umetničke proizvodnje, umetnost je u slučaju vojvođanske kontra-kulture bila poistovećena sa određenim načinom života, zbog čega je i moguće tvrditi da su “[c]itati neoavangardista, [...] citati od krvi i mesa, ne zato jer liče na život, već zato što predstavljaju život sam” (Beleslijin 2010: 123-129). Ova rizična biopolitika avangardizma sasvim je u dosluhu sa ukidanjem principa “podražavanja” koje je nastupilo u savremenoj umetnosti a koje nalaže da umetnost više ne podražava život, već da postane život sâm, “čista aktivnost”. I utoliko pre, da umetnost postane – nevidljiva.

Baš zbog toga “vidljivost” projekata savremene umetnosti – koja je *mimesis* kao “režim sličnosti” (Ž. Ransijer) dovela do forme *tautologije*, u kojoj su umetnost (praksa) i život sasvim poistovećeni – u svakom smislu je postala zavisna od *priče* koja proizilazi iz tumačenja (kritičkoistraživačkog rada), ili je pak sadržana u vlastitim ili tuđim, foto, filmskim ili literarnim formama dokumentacije (memoarskog, biografskog, autobiografskog, autografskog tipa). Jer za umetnost koja konačno ostvaruje san “istorijske avangarde” (P. Birger) te postaje život sâm – dokumentacija se nameće kao jedina forma njene objave: neretko, nevidljivi umetnički projekti još jedino mogu da računaju na “umetničku dokumentaciju” koja “pričanjem” objavljuje jedan “nevidljivi projekat” (kao što se, recimo, u prethodno navedenom slučaju, u Ćosićevim knjigama gotovo redovno objavljivalo postojanje Branka Vučićevića, čoveka čije se “htijenje [...] sastojalo jedino u tome da ne bi htio ništa i da zapravo nije želio ništa”; Ćosić 1988: 295). Za Borisa Grojsa, teoretičara koji je takođe pokušao da inkorporira biopolitički kontekst u razumevanje praksi savremene umetnosti, “umjetnička dokumentacija ne pokušava učiniti neki prošli umjetnički događaj prezentnim, niti je obećanje umjetničkog djela, nego je jedini mogući oblik upućivanja na umjetničku aktivnost koja ne može biti predstavljena na neki drugi način” (Groys 2006).

Uzimajući u obzir rečeno, razumevanje umetničke prakse vojvođanskog avangardizma trebalo bi da za svoje polazište uzme i njegovu predodređenost literarnoj umetnosti; tačnije, eksperimentisanju sa klasičnim književnim vrstama, jednako kao i konsekvencama avangardističkog provociranja ideologije (socijalističkog Levijatana), koje su uticale na to da, uz nekoliko izuzetaka (V. R. Tucić, V. Kopicl, S. Matković, B. Andrić Andrla), najveći broj “knjiga” vojvođanskih konceptualista bude objavljen tek od kraja sedamdesetih godina i nadalje. Osnovna premissa za razumevanje predodređenosti literarnoj umetnosti vojvođanskih avangardista jeste i činjenica da je najveći broj ovih autora na ovaj ili onaj način bio u dodiru sa studijama književnosti u Novom Sadu ili Beogradu i da su pre “konceptualističke faze” već uzimali značajno učešće u pesničkom životu Pokrajine (Tišma, Šalgo, Tucić). Podstaknuta i ohrabrena delovanjem slovenačke avangarde (grupa OHO i komuna iz Šempasa), vojvođanska grupa konceptualista, mahom studenata književnosti, svoje prakse je ozvaničavala ponajviše u listu *Index, Uj Simposion* i *Poljima*, a novosadsku “Tribinu mladih” (koju je vodila Judita Šalgo) pretvorila u poligon “nove umetničke prakse”, jedan od najznačajnijih na nekadašnjem jugoslovenskom prostoru.

I onako kako se njihova sudbina kretala, kratki, dvogodišnji plamen njihovog avangardizma raspršio se iz razloga “burdijeovskih”: *spoljašnjih* (socijalistički aparat) i *unutrašnjih* – a to su otkazi, raspuštanje redakcija, nemogućnost zaposlenja i objavljivanja radova, marginalizacija unutar književnog i umetničkog polja, fizičke prisile, itd; zatim povlačenje iz javnog života, emigracija, razaranje grupe, okretanje ka individualnim, često “nevidljivim” projektima i performansima, zasnovanih najčešće na principima “siromašne umetnosti” (*arte povera*), itd. U tom svetlu posmatrano, književnost koju će ovi umetnici razvijati od osamdesetih godina i kasnije, i to pretežno kroz prozne oblike, trebalo bi da ponese oznaku svojevrsne “romantizovane umetničke dokumentacije”. Književnosti je, drugim rečima, za vojvođanske avangardiste ostala najpouzdanija forma reprezentacije njihove – iz ovih ili onih razloga – nevidljive umetnosti, poistovećene sa njihovim “golim životima”. U književnosti koju su razvijali, i koja je odveć lako dobijala oznake konvencionalnih književnih vrsta (roman, priča), u pričama koje su pričali, junaci su bivali oni sami, jedni za druge, koristeći svoje “gole živote” (a to jednovremeno znači: “koristeći svoju umetnost”) kao svojevrsni “redimejd sadržaj”, dakle kao osnovni “gotovi” materijal pripovedanja.

Evo kako se svojevremeno i Vujica Rešin Tucić (VRT) razračunao sa idejom da je postao književni junak, da mu je egzistencija, odnosno “goli život” investiran u rukopis Judite Šalgo, koji je konceptualno bio zamišljen kao “pisanje na zadate teme” (*Da li postoji život*, 1995):

“Čas junak sopstvenog života, čas junak nečije knjige, u kojoj stvarnosti čovek zaista prebiva? Gde smo mi, da smo uopšte u nečemu, osim u toj iluziji da jesmo? O tome je pisala Judita Šalgo. Ja sam, znači, pod pretpostavkom da sam živ kao junak priče, ostao kao telo u postojanju. U knjigu nisam ušao, nisam se sakrio niti spasao, pa iz pretpostavke da život postoji (rođene u jeziku) govorim o pretpostavkama života unutar jedne knjige” (Туцић 2004).

I mada je bio uverenja da “[p]riča našeg života nije naš život; samo je priča”, VRT je ispovedio i to da su se oni, tj. umetnici koji su stvarali u okviru Tribine mladih u Novom Sadu, stalno pitali “zašto svoj život traž[e] u pričama”. A Judita Šalgo je bila među prvima

koja je pričala njihove priče, i na taj način objavljivala njihovo postojanje. Ta novosadska “Šeherezada”, prvakinja u eksperimentisanju, “devojčica” i “kraljica postupaka” (Despotov 2005 d: 32) “dobro [ih je] poznavala, pa je polazeći naizgled od beznačajnih detalja proširivala, sužavala, prekidalala, zamenjivala činjenice [njihovih] života, igrala unutar vremena i prostora, unutar ‘stvarnog’ i ‘nestvarnog’ i njenim pričama kao da nije bilo kraja” (Тудић 2004). Opisujući Vujicu Rešina, Judita Šalgo je “kreativni nihilizam” ovog “igrača u svim pravcima” opisala kao signum jedne generacije avangardnih umetnika,⁸ čije je stvaranje i aktivnost “obeležilo život Novog Sada tokom nekoliko godina, ostavilo prepoznatljiv trag u umetnosti, a – *nesrećno okrznuvši politiku* [D. Đ.] – i u duši i sudbini nekolicine učesnika” (Šalgo 1995).

Za razliku od potonjeg talasa postmodernista, koji su se rado (i pomodno čak) koristili konceptualističkim sredstvima u ime provociranja onovremenog socijalističkog Levijatana i koji su namerno hteli da diraju (u) politiku, posebno nakon smrti Josipa Broza Tita (recimo, projekat beogradskog časopisa *Vidici*, pod imenom “Rečnik tehnologije”), “književno jugoslovenstvo”, kako je jugoslovenski avangardizam šezdesetih i sedamdesetih nazvao Vojislav Despotov, poput prethodećeg “crnog talasa” u filmskoj umetnosti, provociralo je svojom umetnošću ne samo politički sistem u čijoj su “senci” (i pod čijom su – treba priznati – “svetlošću”) stvarali, već su na jednom internacionalnom nivou provocirali i onovremene kanone umetnosti. Svakako, gestovi slobode nužno su, kako Judita Šalgo pominje, “okrznuvši politiku” – no bez ikakvih antidržavnih namera⁹ – i platili su svoju cenu: posebno umetnici Slavko Bogdanović i Miroslav Mandić. Za ostatak njihove grupe, tačnije rečeno – za ostatak njihovih grupa i frakcija (Kôd, Kôd, Januar, Februar, komuna Intima) koji je ostao na slobodi, usledile su godine izloženosti raznovrsnim represivnim i ignorantnim merama sistema, a koje su osetno uticale na njihovo dalje bavljenje umetnošću, na njihovo potonje uhlebljenje, egzistenciju, itd.

Za ovu generaciju “koja je fotografisala oblake” (V. Despotov), svezanost “golog života” i pisanja ostala je dominantni umetnički, odnosno izvođački izraz. Judita Šalgo je bila pesnikinja koja se u književnosti pojavila najpre sa jednim skromnim knjižuljkom pesama *Obalom* (1962). Međutim, sledećom knjigom tekstova, *67 minuta naglas* (1980), objavljenom prilično pozno, osamnaest godina nakon prve knjige i nekih desetak godina nakon što je preko umetnosti “dečaka i devojčica sa Dunava” nasilno pala zavesa, Judita Šalgo je hrabro promovisala jedinstvo, sinhronizaciju teksta i gesta terminom *tajmizam*. Već je sa tim moglo da se nasluti kako će dalje, u njenom literarnom životu, investicija života u pisani tekst biti odlučujuća. To je bila, dakle, odluka da se krene putem koji dovodi do toga da vlastiti “goli život” bude izložen “na stolu”, kako to stoji u naslovu njene knjige pesama iz 1988. godine. Ali i ne samo njen život, već i životi drugih, dragih i bliskih umetnika, čemu je posvećena pomenuta knjiga priča, *Da li postoji život*, izvedena prema temama koji su autorki dali njeni prijatelji: između ostalih, pomenuti VRT, Vojislav Despotov, Oto Tolnai i Miroslav Mandić. Poslednji navedeni umetnik, šta više, pokazao

⁸ Tucić je najradije koristio termin “avangarda (sedamdesetih)”, što potvrđuje i “priča” Judite Šalgo i monografija Nebojše Milenkovića (*Vujica Rešin Tucić: tradicija avangarde*, MSUV, Novi Sad 2011).

⁹ O tome govori i Slobodan Tišma u priči *Tito in jazz (Urvidek, 2005/2012)*, komentarišući kako ih sistem prosto nije zanimao i da nisu imali svest da preduzimaju ikakve krupne antidržavne poteze.

se i kao kudikamo značajniji za ovaj rukopis u odnosu na ostale pomenute: posebno zato što je – kako to i sama Judita Šalgo u završnoj napomeni knjige komentariše – on bio taj čiji se projekat, početkom osamdesetih godina, sastojao u tome da napiše pesme po naslovima koje bi mu dali njegovi prijatelji. Radni naziv buduće i nikada uobličene knjige pesama bio je “Pesme po ideji mojih prijatelja”, ali je Mandić projekat napustio početkom devedesetih, kada ideja hodanja u njegovom umetničkom izrazu bude dobila svoju središnju manifestaciju, u desetogodišnjem projektu *Ruža lutnja: 10 godina hodanja Evropom (1991-2001)*. Štaviše, pomenuti pesnički projekat bio je još osamdesetih godina dat, po Juditinom svedočenju, upravo njoj na čuvanje. Znatno kasnije, ona se i sama odlučila na ovaj eksperiment, igru, koja je, uostalom, bila više nego česta, svojstvena artistskom miljeu u kom je boravila.¹⁰

Možda je baš iz tih razloga najupečatljivija “priča” iz Juditine knjige *Da li postoji život* ona koja je pisana na temu Miroslava Mandića, *Irena ili O Marini ili o biografiji (Miroslav Mandić)*. Vođena inicijalnim pesničkim logaritmom Mandićeve umetnosti: *ja sam ti je on* – koji je i dan danas na delu u umetnikovom totalnom (pesničkom) projektu pod nazivom: MIROSLAV MANDIĆ – Judita Šalgo je dočarala Mandićevu umetničku biografiju, predstavljajući neke od njegovih značajnijih i istovremeno manje vidljivih projekata, kojima je umetnik pristupao “disciplinovano, s robovskom tačnošću – kao da se javlja na raport nekoj oštroj vlasti u sebi, jednoj zauvek datoj slici o sebi, koja upravlja proticanjem vremena i pojavom njegovih tragova na ljudskom licu” (Šalgo 1995: 46). Pominjući njegovo mesečno slikanje po staničnim foto-aparatima, Šalgo će niz Mandićevih snimaka protumačiti kao “produžetak, do u nedogled, do isteka doživotne kazne na život, one serije profil-anfas poluprofil fotografija, pohranjenih u zatvorskoj arhivi, kojom, nakon onog mladalačkog, amorfno, nemerljivog, počinje deo njegovog života podložan merenju, oceni i osudi” (Op. cit: 46). Uvidom da “[s]misao [Mandićevih] poduhvata, ‘projekata’, jeste u tome da se nepovratni prirodni procesi zamene neprirodnim, a starenje, patnja i smrt prenesu u domen umetnosti, proglaše umetnošću”, Judita Šalgo će sasvim razumeti nasilnu i samorazornu snagu Mandićeve “bioumetnosti”, posebno njegovih manje vidljivih projekata, potvrđujući visoku meru i visoki egzistencijalni rizik tautologije života i umetnosti, kako Mandićev “život postaje umetnički projekat življenja: njegovo siromaštvo – siromašna umetnost, glad – umetnost gladovanja, tako novac koji prima od prijatelja ili s prijateljima deli, postaje umetnički novac, prašina iz tepiha koje jedno vreme trese po kućama – umetnička prašina, krv koju daje u Zavodu za transfuziju – umetnička krv” (Op. cit: 46-47). Ne treba, svakako, propustiti priliku da ovom, danas već davnom pokušaju da se jedan “umetnik nevidljivog” označi “junakom priče”, dopišemo još i Tišmin “prilog” romantizaciji Miroslava Mandića, onaj iz romana *Quattro stagioni* (2009/2012 c), u kom je opisan Mandićev performans pravljenja “autoportreta

¹⁰ O tome piše i sam VRT, u pomenutom tekstu: “Zadavanje naslova za pesmu, priču ili esej stara je zabava u književnim krugovima, ali je među pripadnicima književne avangarde sedamdesetih godina bila omiljena (mi smo se bavljali još i mnogim drugim, neobičnim poslovima: pisanjem Tolstojevog *Rata i mira* na obimu poštanske dopisnice, prepravljanjem poznatih remek-dela i sličnim). Posebno je u tome bio preduzimljiv Vojslav Despotov (Program nove grupe novih istraživanja) a Balint Sombati, jednom prilikom, zadao je nekoliko naslova na mađarskom jeziku (Borben Vladović, iz Zagreba, napisao je tada pesmu o zabranjenom kartanju – Kartyazni tilos!)” (Тучић 2004).

od sperme, fekalija, krvi, kože i kose” (Tišma 2009/2012 c: 207; 25), u romanu pripisan “fiktivnom” umetniku pod imenom Petar Žerlinski.

Miroslav Mandić – umetnik hodanja, umetnik lepote i plavog; koji i dan-danas dosledno sledi Vitgenštajnov nalog o (ne)mogućnosti izricanja; nevidljiv i istovremeno sasvim “od ovoga sveta”, gradeći delo, takođe, “od ovoga sveta”, materijalom koji je “od ovoga sveta”, neshvatljivo uporan u poduhvatu da istisne i poslednju moguću i dozvoljenu reč koja bi bila u stanju da označi lepotu “ovoga sveta” – još uvek je u procesu stvaranja i naša nemogućnost da se u ovoj prilici i sami “do kraja” posvetimo isključivo njemu, njegovom radu, dopušta nam ipak da u njemu prepoznamo, u pravom smislu te reči, *junaka* vojvođanskog avangardizma i jednovremeno – *junaka* književnosti koja nastaje i koja se izvodi kao romantični dokument vojvođanske “nevidljive umetnosti”. Ostavljajući, dakle, tek *prividno* i *privremeno* po strani “siromašnu umetnost” stvarnog Miroslava Mandića, njegovu “intervenciju u prostoru” hodom i rečima, ne možemo a da ne uočimo kako uz tog stvarnog Miroslava Mandića, onog koji i dan-danas hoda oko Savskog jezera, u Beogradu, dovršavajući svaki svoj dan ispisivanjem “trideset i tri blaženstva”, postoji i jedan drugi, romantizovani Miroslav Mandić: onaj koji “živi” i “deluje” isključivo kao književni junak-umetnik; onaj koji je od kraja sedamdesetih godina stvaran po uzoru na istinitog Miroslava Mandića; konačno, onaj koji – i mada živi i interveniše hodom i rečima u literarno konstruisanim predelima – skladno upotpunjuje stvarni, grandiozni Mandićev projekat *podređivanja sveta sebi* hodanjem i pevanjem, i to lutajući po knjigama različitih beležnika i svedoka njegove “nevidljive umetnosti”: počev od pesme “Petokraka” Vujice Rešina Tucića (*Prostak u noći*, 1979), preko knjiga *ća*, zatim romana *Jesen svakog drveta*, Vojislava Despotova (1997), sve do pomenutog Tišminog romana iz 2009. godine i romana *Pertle*, Božidara Mandića (2014).

Nagoveštenu bioliterarnu “politiku” vojvođanskog kruga moguće je ilustrovati sa znatno više primera. Za Draganu V. Todosreskov, koja je u disertaciji *Tragom kočenja: prisvajanje, preodevanje i raslojavanje stvarnosti u poetici Judite Šalgo* (2014) temeljno ispitala ulogu “faktocitata” u literarnoj praksi Judite Šalgo, ali i, delom, u literarnoj praksi drugih vojvođanskih “neoavangardnih” umetnika, “nigde se literatura i život nisu tako ultimativno spojili, tako simbolički vezali, nigde se nije toliko referiralo na biografsku stvarnost kao u tekstovima Judite Šalgo i Miroslava Mandića” (Todosreskov 2014: 171). Međutim, i u neobičnom slučaju Slobodana Tišme – čiji dnevnički zapisi, priče i romani značajni snop svoje narativne svetlosti usmeravaju na sudbinu vojvođanskog konceptualizma – distinktivni sadržaj njegovih prozno-dokumentarnih radova postao je mahom i njegov vlastiti “goli život” i višedecenijska praksa “nevidljive umetnosti”. Spojeni silom udaraca “čekića tautologije” (V. Despotov), i Tišmin život i Tišmina umetnost sasvim su neodvojivi i od vojvođanskog i avangardističkog avangardističkog konteksta u kome su se uobličavali.

Nesumnjivo da bi “interpoliranje faktocitata”, kao gest koji je svojstven umetnicima vojvođanskog avangardizma, mogao da bude objašnjen na sasvim različite načine, pominjane – burdijeovske, “unutrašnje” i “spoljašnje”; ili bar da je reč o eksperimentu, internoj igri. Ali, neko bi čak mogao da pomisli i to da je za naše konceptualiste književnost i knjiga – ona umetnost, dakle, koje se konceptualizam tako rado odricao, kao što je to demonstrirao davni performans Slavka Bogdanovića, pod imenom “Zakovana

knjiga” (1970) – postala zapravo njihovo poslednje прибежиште i poslednji preostali modus njihovog života.

Uz zaostavštinu Judite Šalgo i još uvek nedovršenu književnu dokumentaciju Miroslava Mandića (jer u tautologiji život=umetnost konačnu granicu predstavlja smrt: bilo kao biološki fenomen, bilo kao estetski), tipičan primer “romantizovane umetničke dokumentacije” predstavljaju upravo knjige Slobodana Tišme, koje će ovaj umetnik “nestvarnih stvari” objavljivati od 2000. godine i dalje, u različitim žanrovskim razgraničenjima poput “dnevnika nepoznatog”, “niskobudžetne proze”, “staromodernе travestirane ispovesti s onu stranu groba”. U književnoj zajednici one će biti prepoznate kao dela koja potvrđuju i pomažu konceptualizaciji konvencionalnog književnog sveta, o čemu “govore” i pristigle nagrade: “Stevan Sremac” za knjigu priča, *Urvidek* (2005), “Biljana Jovanović” za roman *Quattro stagioni* (2009), “Ninova nagrada” za *Bernardijevu sobu* (2012).¹¹ Ipak, u ovim raznovrsnim zapisima (objavljenim, istina, u formi knjige) nemoguće je ne prepoznati tendenciju da se nametnu kao “umetnička dokumentacija” autorove “nevidljive umetnosti”. U tom smislu, pomenute podnaslove Tišminih knjiga nikako ne treba prevideti. Reč je o “dnevniku” (*Blues Diary/Pitoma religiozna razmišljanja*), reč je o “staromodernoj [...] ispovesti”,¹² a u slučaju romana *Bernardijeva soba* reč je o “partituri”, budući da podnaslov glasi “za glas (kontratenor) i orkestar”. Odrednica “niskobudžetna proza”, koja je pripisana pričama iz knjige *Urvidek*, govori nam ne samo to da je književnost *per se* “siromašna umetnost” (“knjiga raste/kao hleb/Knjiga je za siromašne”, čitamo u pesmi “Knjiga svećnjak krov”, iz 1973. godine; Tišma 1997: 30), niti samo da književnost kao umetnost ne zahteva značajna materijalna ulaganja (sparam muzike, skulpture, slikarstva, recimo); više od toga, odrednica “niskobudžetna proza” sugeriše da je reč o zapisu koji u vrednosnom smislu treba da bude uzet u obzir kao svojevrsno “pismo nižeg reda”. Kao što se to, uostalom, može reći i za “staromoderno-ispovedni” karakter romana *Quattro stagioni plus*, koji sasvim jasno sugeriše da je ovaj roman (i ne samo on, već i preostatak Tišmine “proze”) zapravo “romantizovana umetnička dokumentacija”, s obzirom na meru u kojoj je autor posvećen dočaravanju “*Vremena kraja*, posle 69. godine”, kada “nevidljivi ljudi” Novog Sada, Slobodan Tišma i njegova “braća po mekanom oružju” (Tišma 2009/2012 c: 50) razvijaju “ideju *nevidljive umetnosti*, ideju nestajanja”: “Radili smo stvari koje je teško bilo primetiti, sve je bilo na granici vidljivog. Praktično, svaki životni čin je bio umetnički čin. Ali ko je to primećivao? Pa niko. Ali

¹¹ I dan/danas, namešten u nekakvoj kontradiktornoj pozi spram sebe i svog “prozog” dela, oglašavajući, dakle, prezir i prema (vlastitom) pisanju i prema nagradama, Tišma je, navodno, odbio nagradu za dnevničke zapise, *Blues Diary* (2001), nakon čega je zid principijelnosti pao, te su za umetnika usledile godine poniženja u ovenčavanju literarnim nagradama (Tišma 2014: 125).

¹² I u svom “dnevniku nepoznatog”, *Pitoma religiozna razmišljanja* (*Blues Diary*), Tišma zapisuje: “Ja sam staromodern/ Ja sam staromodern/ Mene interesuje ono iza svega/ Jedna Reč, poslednja/ Ili čak Ono iza reči, ustvari, ‘On’” (Tišma 2001/2012 a: 86-7). 2009. godine, Tišma će za *Novu misao* izjaviti sledeće: “Moj svet umetnosti je smešten na prelazu iz 19. u 20. vek (Tišma 2014: 129). Pomenuto bi moglo da bude pripisano Tišminoj posvećenosti sakralnom, slušanju “ozbiljne muzike” i simbolističkom pesničkom iskustvu, posebno Remboovom. Tako će Tatjana Rosić kod Tišme, između ostalog, prepoznati gestove navlačenja staromodne maske “dendija”, kao lica “najviš[e] moguć[e] autopoetičk[e] samosvest[i] stvaranja, otpor bilo kakvoj naturalizaciji identiteta, jasno naglašenu privrženost onoj kreativnoj gordosti, koja nije ustuknula pred idejom subjektiviteta kao kulturološkog i kreativnog konstrukta i koja prevazilazi zadatost svakog uslova” (Pocrn, 2014: 292).

to nam je i bio cilj” (Tišma 2009/2012 c: 16). “Nevidljiva umetnost” predstavlja “poslednji avangardni čin” (Tišma 2009/2012 c: 96) koji je hteo da svojom “oskudnošću” i “siromaštvom” zaobiđe sve zvanične strukture, političke koliko i umetničke, negirajući čak svođenje umetnosti na “artefakt”, na “delo”. Tišmin odgovor na “poslednje vreme” umetnosti bilo je, recimo, objavljivanje “ničega” u Rešinovom časopisu *Adresa*, zatim ispijanje koka-kole i ruskog kvasa ispred samoposluge na Limanu (sa Čedom Drčom) ili odlasci u Šumu (po uzoru na engleskog pesnika iz 17. veka, Endrua Marvela i na njegov alter-ego – Virbija, Kralja Šume).¹³

Visoka mera učešća “biografsko-umetničkog kapitala” u Tišminim proznim zapisima, neposredno utiče na neizbežnost čitalačkog suočavanja sa njim i naknadnog involviranja u performans “nevidljivog”, čemu posebno doprinosi “pojednostavljenje” u pogledu “narativnog sadržaja”. To je uvek manje-više jedna ista, oskudna priča, s tim da za Tišmu, kao pisca koji insistira, kao što ćemo već i pokazati, na “razlici”, to “manje-više” upravo predstavlja prelomnu tačku u kojoj se uspostavlja njegovo osobeno “pismo sa greškom”, i to svođenjem priče – kao dokumenta jednog (nevidljivog) života i umetnosti – mahom na “beleškarenje”, “piskaranje” kome upravo zato tautološki ekvivalent i ne može da predstavlja “život” koliko – “životarenje”:

“No, to samo po sebi i ne bi bio neki problem, mislim, to piskaranje, da ja nisam neki stvor koji, jednostavno, nema istoriju, nema priču, u životu mi se malo šta događalo, nisam nikoga poznavao zaista, nikud nisam mrdnuo iz Đurvideka, tj. Provalija, eventualno do Begričenstana. O čemu da pišem? O *Ničemu*” (Tišma 2009/2012 c: 8-9)

Na jednoj strani, dakle, ostaje “proza” kao jedna sasvim skromna istorija nevidljivih umetnikovih gestova, travestirana autobiografska naracija koja za svoj sadržaj uzima *ništa* jednog života izjednačenog sa umetnošću, tačnije – *ništa* jednog “životarenja” izjednačenog sa “umetničarenjem” (“Radnja ove pripovesti /ispovesti s onu stranu groba/ događa se u Ujedinjenom Kraljevstvu, tj. u mojoj krunisanoj glavi, pošto sam ja samokrunisani Kralj šume, umetnik tzv. nevidljive umetnosti, bolje reći prodavac magle”; Tišma 2009/2012 c: 201). Na drugoj, pak, strani od “životarenja” i “umetničarenja”, u nedostatku ikakvog većeg, obimnijeg sadržaja, ostaje nam autorovo “auto(psiho)grafsko pismo” i njegovo neprekidno, nepresušno gibanje vlastitog životno-umetničkog *ničega* od “manje” ka “više”, dakle, u granicama “razlike” koju donosi pomenuta i navodno “tek-tako” upotrebljena fraza: “manje-više”.¹⁴ To upravo sugerise da bi Tišminu prozu

¹³ “Za razliku od velike Šume, na obodu južnog dela grada Đurvideka, nalazi se Šumica, na samoj obali Duna, u koju redovno odlazim. Tamo igram svakodnevnu predstavu “Kralj šume” koja spada u domen tzv. “nevidljive umetnosti” (nema gledalaca), kao i dugogodišnja akcija ispijanja koka-kole i ruskog kvasa, koju izvodim sa svojim sabratom Čerevickim” (Tišma 2009/2012 c: 204; o “Virbiju”, Kralju Šume, vidi takođe Tišma 2001/2012 a: 32 i Tišma 2009/2012 c: 43).

¹⁴ Evo kako pojam “autografije” H. P. Abota (H. P. Abbott), kao “specifičan medij svedočenja” objašnjava Predrag Brebanović: “Ako je autobiograf zaokupljen pričom i istorijom, “realnošću” i “istinom” proteklog života, pisac autografije (raz)otkriva sadržaj vlastite svesti *u samom trenutku* pisanja. Vreme autografije stoga je sadašnje, nedovršeno i u pravom smislu reči egzistencijalno, što samim tim znači da takav tekstualni modus nije unapred zadat nikakvom narativnom formom, nego intenzitetom bivstvovanja koji izbija iz samog teksta. Autografija se otuda svodi na autografski čin, to jest piščevo delovanje pisanjem. Iako, po prirodi stvari, obiluje autobiografskim materijalom, ona nije toliko istorija nastanka konkretnog ličnog identiteta, koliko njegova *objava*, koju autor upućuje svojim čitaocima, ali i sebi samom” (Brebanović 2006: 446-447; sic).

trebalo čitati i *podozrivo* i *razroko* – kao “umetničku dokumentaciju” koja istovremeno osvetljava “stvarnu istoriju” neproverljivim i nepouzdanim faktima, i duševni (i utoliko pre – “nevidljivi”) aspekt umetnikovog “golog života” i njegove umetnosti: nevidljivu dramu investicije “golog života” u projekte “nevidljive umetnosti”. Za Tišmino “auto-bio-psiho-grafsko” pismo, dakle, važi isto ono što je i Predrag Brebanović svojevremeno pripisao autografskom pismu Bore Ćosića: “Narativna maska koju je navukao ne bi smela da nas zbuni, jer autografski tekst treba tretirati kao oblik životnog i umetničkog ponašanja” (Brebanović 2006: 448).

Šta nam daje za pravo da pristupimo nezahvalnom poslu kopanja po autorovoj duši; “čitanju autora”? Pre svega, to što je nemoguće da zažmurimo pred očiglednošću da Tišmino pismo jednako očitava trajne posledice i “spoljašnjih” koliko i “unutrašnjih” oblika nasilja nad “golim životom” umetnika: posledice i društvenopolitičke stigmatizacije umetnika koliko i intimno-poetičke konsekvence odluke da se *nevidljivo* živi (“umetničari”); pa čak i posledice njegove *nemoći* da *drugačije* (bolje, vidljivije, uspešnije) živi i da se *drugačije* (bolje, vidljivije, uspešnije) bavi umetnošću. Tišmino autografsko “pismo” upravo dokumentuje jedan dugotrajni i teško raščlanjivi proces (samo)ukidanja, čiju unutarnju dramatiku – čak bolje od bilo kakve “referentne literature” – ilustruje Rilke-ova rekvijumska opomena jednom samoubici (grofu Volfu fon Kalkrojtju), primerena i u tolikim drugim slučajevima radikalnog investiranja “golog” umetničkog života u ime Autonomije. Jer, u naporima, pokušajima i žrtvama da se sasvim izjednači život sa umetnošću, *na kraju krajeva*, “[k]o tu o poredama [može uopšte da] govori?/ Izdržati – sav podvig je u tome”.

Literatura:

- Agamben, Đ. (2013): *Homo sacer – suverenost i goli život*, prev. Milana Babić, Loznica: Karpos.
- Beleslijin, D. (2010): *Muško, žensko, embrion, knjiga – quattro corpi in cerca d'autore*, *Polja*, LV/464, st. 123-129.
- Benjamin, W. (1974): “Prilog kritici sile u Eseji”, prev. Milan Tabaković, Beograd: Nolit.
- Bürger, P. (2010): “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde”, *New Literary History* vol. 41, st. 695–715.
- Brebanović, P. (2006): *Podrumi marcipana: čitanje Bore Ćosića*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Бурдије, П. (2003): *Правила Уметности – генеза и структура поља књижевности*, prev. Владимир Капор, Зорка Глушица, Јована Навалушић, Соња Гобец, Михајло Летајев, Нови Сад: Светови.
- Чекић, Ј. (2015): “Перманентна криза”, *Култура – часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 147, ст. 33-51.
- Ćosić, B. (1970): *Mixed Media*, nezavisno autorsko izdanje, oprema – Branko Vučićević, Beograd.
- Ćosić, B. (1988): *Doktor Krleža*, Nolit.
- Ćosić, B. (1998): *Projekat Kaspar*, B92.
- Delez, Ž./Gatari F. (1990): *Anti-Edip: kapitalizam i shizoreniја*, prev. Ana Moralić, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Denegri, J. (1983): “Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija” u *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)*, ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, st. 5-13
- Denegri, J. (1983): “Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-ih godina”, u *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980: pojedinci, grupe, pojave*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, st. 7-13.
- Despotov, V. (1997): *Jesen svakog drveta*, Beograd: Stubovi kulture.
- Despotov, V. (2005 d): *Čekić tautologije*, Izabrana dela Vojislava Despotova, Zrenjanin.
- Foster, H. (2012): *Povratak realnog*, prev. Margita Petrović, Orion Art.

- Groys, B. (2006): "Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela ka umjetničkoj dokumentaciji" u *Učiniti stvari vidljivima – strategije suvremene umjetnosti*, prev. Nada Beroš, MSU, Zagreb, st. 7-28.
- Kopicl, V. (2006): *Prizori iz nevidljivog*, Beograd: Narodna knjiga.
- Lukić, K. (2012): "Veštačka nestašica i umetnost"/"Artificial Scarcity and Art" u katalogu, *Primeri nevidljive umetnosti - digitalizacija zbirke konceptualne umetnosti MSUV*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, st. 44-65.
- Mandić, M. (1994): *Ruža lutanja 2.*, Beograd.
- Merenik, L. (2001): *IDEOLOŠKI MODELI (slikarstvo od 1945-68)*, Beograd: BEOPOLIS/Remont.
- Mile, K. (1972): "Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti", *Polja*, Novi Sad, 156, st. 8-12
- Milenković, N. (2005): "Filozofija umetnosti ili umetnost kao filozofija" u *Ich bin Künstler Slavko Matković*, ured. Nebojša Milenković; MSLU, Novi Sad, st. 7-68.
- Milenković, N. (2012): "Nevidljiva umetnost - priča o jednoj (mogućoj) umetničkoj sceni, jednom Muzeju, umetničkoj zbirci"/"Invisible Art – a Story about a (Possible) Art Scene, a Museum, an Art Collection", u katalogu, *Primeri nevidljive umetnosti - digitalizacija zbirke konceptualne umetnosti MSUV*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, , st. 6-43.
- Milivojević, E. (1971/2001): "Oblepljivanje umetnika selotejpom" (Beograd, SKC), *Art Sessions*, Geopoetika, st. 16-18.
- Podoli, R. (1975): *Teorija avangardne umetnosti*, prev. Jasna Janićijević, Beograd: Nolit.
- Росић, Т. (2014): (Анти)утопије тела : репрезентација маскулинитета у савременој српској прози, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Smith, J. (1986): "Zov pisma: tekstualni identitet Handkeovog 'Kratkog pisma za dugo rastajanje'", prev. Novica Milić, u *Književna kritika – časopis za estetiku književnosti*, XVII/1, Beograd, st. 52-61.
- Šalgo, J. (1995): *Da li postoji život*, Beograd: Vreme knjige.
- Šejka, L. (1982): *Grad – Đubrište – Zamak*, prired. Branko Kukić, Beograd: NIRO Književne novine.
- *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti* (okt. 1972): ured. Vladimir Kopicl i Ana Raković, Likovni salona Tribine mladih Novi Sad.
- Tišma, S. (1995): *Marinizmi*, Ruža lutanja.
- Tišma, S. (1997): *Vrt kao to*, Ruža lutanja.
- Tišma, S. (2001/2012 a): *Pitoma religiozna razmišljanja (Blues Diary)*, Kulturni centar Novog Sada.
- Tišma, S. (2005/2012 b): *Urvidek – niskobudžetna proza*, Kulturni centar Novog Sada.
- Tišma, S. (2009/2012 c): *Quattro stagioni plus – travestirana staromoderna ispovest s onu stranu groba*, Kulturni centar Novog Sada.
- Tišma, S. (2011/2012 d): *Bernardijeva soba – za glas (kontratenor) i orkestar*, Kulturni centar Novog Sada.
- Tišma, S. (2014): *Velike misli malog Tišme (intervjui 1994-2014)*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka "Žarko Zrenjanin".
- Tucić, V. R. (1979): *Prostak u noći*, Književna zajednica Novog Sada.
- Туцић, В. Р. (2004): "Јудита Шалго, девојчица поступака: о књижи прича писаних по туђим насловима", Књижевни магазин, 40/IV, ст 5-7.



Bernarda Katušić

Govor tijela u Stankovićevu romanu *Nečista krv*

*Jezik je koža: trljam svoj jezik o drugoga. Kao da imam riječi umjesto prstiju,
ili prste na kraju svojih riječi.*
(Barthes 2007: 74)

Tijelo i govor o tijelu

Tjelesno jedinstvo ljubećih kao krucijalna oznaka ljubavnog medija postoji koliko i samo promišljanje ljubavi. Tako već jedan od prvih spisa zapadnoeuropske civilizacije, Platonov *Simpozij ili o ljubavi*, kao ključnu karakteristiku ljubavnog diskursa navodi tjelesno sjedinjenje ljubećih. Kako je ljubav za bogove najveći prijatelj ljudima, pomaže im, liječi ljudsku narav, sve nevolje, donosi im sreću, sjedinjeni u jedno ljubavnici raspolažu beskrajnom moći. Stoga svatko čežne samo za jednim, sjединiti se i stopi s ljubljenim, od dvoje postati jedno. Razlog tomu je ljudska narav i promjene kroz koje

je prošla. Naime, naša negdašnja priroda nije bila ista kao sada, naš prvotni oblik bio je "cjelovit", a ne "rascijepljen" kao sada (Platon 1996: 66-72). Na počecima ljudskog postojanja ljudi pripadahu trima spolovima - muškom, ženskom i muškoženskom (hermafroditom ili androgynom) koji je i izgledom i imenom bio sastavljen i od muškog i od ženskog.

Nadalje, vanjštinja je svakog čovjeka bila sva zaobljena, leđa mu se ne razlikovahu od prsa, imao je četiri ruke i isto toliko nogu a lica koja su gledala u suprotnim smjerovima, uha četiri, spolovila dva i drugo sve kako bi se po tome dalo naslutiti. (Platon 1996: 67-68)

Stoga je u ljudskoj prirodi da je svatko od nas tek polovica medaljona, raspolovljen, poput ribe iverke u vječnoj potrazi za svojom drugom polovicom. Tek ponovno sjedinjeni možemo biti sretni. "Ljubav je dakle naziv za čežnju prema cjelovitosti i stremljenje ka njoj" (ibid, 76), apodiktikički stoji na kraju često citiranog mita o postanku i smislu ljudskog roda.

Koncepcija ljubavi utemeljena na tjelesnom sjedinjenju ponajprije u romantizmu još jednom zadobiva na aktualitetu. U jednoj od najutjecajnijih studija romantičnog ljubavnog diskursa – *Ljubav kao pasija* (1982) Niklasa Luhmanna – njemački teoretik kao jednu od bitnih komponenti semantike *amour passion* navodi "uključenje tijela" (Luhmann 1996: 143). Polazeći od toga da ljubav nije samo osjećaj nego ujedno i kulturološki proizvod, on romantični ljubavni diskurs poima kao svojevrsan društveni sistem, odnosno "simbolički generaliziran komunikacijski medij" (ibid. 17). Suprotno drugim društvenim sistemima koji su utemeljeni na određenim "garantima" za uspješnu komunikaciju – u pravnom ustroju to je moć, u znanosti istina, a u privredi novac – ljubav je simbolični ili neverbalni sistem koji počiva na nevjerovatnom, "koda srca" koji nemoću komunikaciju može učiniti mogućom, medij u kojem je moguće je doživljavanje smisla koje se ne da komunicirati.¹

Individualna sloboda,² samoreferencijalnost,³ ideal ekskluzivnosti i vječnosti te tjelesno sjedinjenje ključni su preduvjeti ili "regulative" koji, prema Luhmannu, omogućuju komunikaciju i realizaciju romantičnog ljubavnog koda. Kako je izbor ljubljenog doživljavan kao unikatan i sudbonosan, romantična ljubavna matrica nerjetko žudi trajnost koja nadživljuje i ovozemaljsko, traje i nakon smrti. Kao takva romantična ljubav nadilazi Sada i Ovdje, poimana je kao centralni element života koji pojedincu podaruje *smisao* njegove egzistencije. Dva individuumu *udvajaju* se u jendo tvoreći zasebni svijet: "samoudvajanje prihvaćanjem Drugoga u samoga sebe (staro dvije duše u jednim grudima)" (ibid, 173). Temelj i pokretač takve ljubavi koja strastveno žudi za apsolutnim sjedinjenjem s ljubljenom osobom je, kao što je istaknuto i naslovom, *passion*, nešto što čovjek trpi, što ne može ništa

¹ "Nemoguću komunikaciju učiniti mogućom znači: nikada ne odustati od pokušaja komunikacije čak ni onda kada je očito da je ona osuđena na neuspjeh." (ibid, 5)

² Romantičnim ljubavnim kodom prvi puta u povijesti dvije slobodne individue neovisno od vanjskih faktora stvaraju zaseban svijet, koji se formira i održava tek u međusobnoj usmjerenosti jedno na drugo.

³ U romantizmu brakovi prestaju biti sklapani zbog političkih, religioznih ili ekonomskih razloga i počinju se realizirati zbog sebe samih, odnosno zbog ljubavi. Po Luhmannu tek tada ljubav se zasniiva i funkcionira prema sistemu *samoreferencijalnosti*: "Ljubav radi ljubavi. Razlog ljubavi nije u *kvalitetama* drugoga, već u njegovoj *ljubavi*." (ibid, 131).

promijeniti i za što ne može odgovarati.⁴ Integracijom seksualnosti i ljubavi nastaje nova sinteza koja nadilazi stare razlike tjelesno/duhovno, ljubav/prijateljstvo, plaisir/amour.

Navedeni romantični ljubavni kod prema Luhmannu nije kruto antropološko univerzalno dobro, nego dinamičan socijalni proces, koji se kontinuirano mijenja kao i svi ostali socijalni procesi. Nastanak navedenog "koda srca" njemački teoretičar vezuje uz nastanak modernog društva (otprilike s 16. stoljećem). Suprotno tradicionalnom, odnosno "stratifikacijskom" društvenom uređenju, moderno društvo sve se očitije i snažnije "funkcionalno diferencira" u pojedinačne praktike. U takvom društvenom poretku individuum više nije ukorjenjen samo u jednom društvenom segmentu, nego istovremeno u čitav niz najrazličitijih područja. Tako, primjerice, moderni pojedinac nije samo član obitelji nego je istovremeno socijaliziran u okvirima svoje profesije, slobodnog vremena i najrazličitijih aktivnosti. Shodno tomu svaka pojedina osoba prisiljena je kako na stalno kretanje tamo-amo između različitih područja kojima pripada tako i na stalno mijenjanje uloga koje su joj dodjeljene. U navedenoj društvenoj konstalaciji modernom pojedincu postaje iznimno teško konstituirati vlastiti identitet. Osobna i intimna komunikacija ne samo da su otežane nego vremenom bivaju sve rjeđe. Luhmann polazi od toga da svaka pojedina osoba navedeni problem identiteta najadekvatnije može riješiti "udvajanjem u ljubavi", aktom potpunog obostranog prihvaćanje drugoga sa svim njegovim različitostima i posebnostima. Iako se Luhmann nerijetko gubi u apsurdima teorijskih apstrakcija (začuđuje prostorna i vremenska nediferenciranost pojedinih razdoblja), te nedovoljno precizira promjene koje nastaju gašenjem romantičarskih tendencija,⁵ njegova teorijska građevina nezaobilazni je ugaoni kamen svekolikih recentnih teorijskih promišljanja ljubavnog diskursa. Pomnim čitanjem recentnih promišljanja ljubavnih koncepcija daje se razabrati da su karakteristike kojima je Luhmann specificirao romantični ljubavni diskurs u narednim stoljećima tek vidljivo zaoštrene u intenzitetu (usp. između ostalog Beck 1990; Illouz 2003; Egen 2009).

Kako sa sve intenzivnijim i bržim procesima modernizacije i individualizacije, ponajprije svekolike društvene formacije, a time i konstituirane opcije izbora, vremenom postaju sve kompleksnije i nepreglednije, život pojedinca postaje sve je otvoreniji i podložnijim mogućnostima, ali i nužnostima vlastitog oblikovanja. Postmoderni individuum suočen je s gotovo nepreglednim, nerijetko potpuno međusobno suprotstavljenim koncepcijama i modelima ljubavi i osjećajnosti. Ljubav postaje "praznom formulom, koju ljubavnici sami moraju popuniti." (Beck 1990: 74) Ona se više ne živi, nego tek bira i prebire. Osnovati i održati zajedništvo postaje moguće isključivo (raz)govrom. Shodno tomu: današnji par više ne ljubi, on diskutira. Kao takva ljubav prestaje biti žudnja za sjedinjenjem, tijelom postajući primarno govorom o sjedinjenju i govorom o tijelu. Sve, pa tako i ljubav, postaje diskursom. U tom kontekstu tjelesno dobiva potpuno novi značaj i funkciju. Možda najdosljednije i najradikalnije navedeno

⁴ Navedena čežnja za Drugim kao nekontrolirana sila strasti, kako je poima Luhmann, vrlo je bliska antičkom erosu (Platon 1996: 90-130). Zanimljivo je da se nerijetko u recentnim teorijskim promišljanjima romantičkog diskursa istovremeno izriče jezikom religioznog slavljenja. Tako primjerice Illouz ističe: "Čežnja za utopijom, koja čini suštinu romantične ljubavi, upućuje na duboke afinitete za iskustvom religioznog." (Illouz 2003: 9-10)

⁵ Navedenu tvrdnju lako je potkrijepiti. Naime, od ukupno šesnaest poglavlja ljubavnom kodu koji dominira 19. i 20. stoljećem posvećena su tek tri poglavlja krajnje neizdiferencirana naspram prethodnih razdoblja što je vidljivo već iz sadržajno nedovoljno jasnih i krajnje neprecizno određenih naslova: "Ljubav i brak: o ideologiji reprodukcije", "Što sada? Problemi i alternative" i "Ljubav kao sistem interpretacije".

diskurziviranje tjelesnog izriče Foucault svojom teorijom seksualnosti. Već redukcijom pojma ljubav na pojam seks (ualnosti) (Foucault 2014: 7) francuski teoretik tradicionalni romantični kod bitno resemantizira. Ne poričući u potpunosti postojanje tjelesnih činova seksualnog odnosa, niti biološkog spola čovjeka i spolnih organa Foucault određuje seksualnost primarno kao skup različitih društvenih značenja, svojevrsni “dispozitiv znanja i moći” (ibid, 103). Seks (ualnost) je za njega, stoga, konstrukt različitih diskursivnih praktika, povezanih različitim društvenim praksama i institucijama, najrazličitijim vrstama govora o njemu: govorom liječnička, svećenika, romanopisaca, psihologa, moralista, socijalnih radnika i političara. Takvo “diskurziviranje seksa” (ibid, 26) iznjedruje nešto novo i posebno, jedno umjetno jedinstvo, koje se počinje doživljavati temeljem za identitet pojedinca. U dijakronom kontinuitetu motren estetski prikaz tijela i govor o njemu u srpskoj književnosti zadobivao je različita značenja i obličja. U svekolikim čitanjima i tumačenjima tjelesnosti u nacionalnoj literaturi Stankoviće-
vu romanu *Nečista krv* (1911) dodjeljivana su različita značenja.

“Ljubavna groznica”

U dosadašnjoj kritici Stankoviće-
vu djelu i posebice njegovu romanu *Nečista krv* bio je dodojeljivan iznimno visok dignitet.⁶ Već iz površne rašlambe dosadašnjih čitanja Stankoviće-
va djela postaje zornim da je Skerlićev kratak prikaz *Nečiste krvi* u njegovoj *Istoriji nove srpske književnosti* (1912), izišloj netom nakon objavljivanja romana, ugazio put svim daljnjim čitanjima autorova teksta ne gubeći ni do danas na aktualitetu. Pitanja istovremene pripadnosti realističkoj i modernističkoj književnoj koncepciji (Skerlić 1912: 269-271), te analiza “ljubavn[e] groznic[e]”, “ljubav[i] koja sažiže i uništava” (ibid, 270) čini se kao da su istim intenzitetom, sve do najrecentnijih radova, zaokupljala svekolika tumačenja Stankoviće-
va romana.

Tematika ljubavi u *Nečistoj krvi* u dosadašnjoj kritici tumačena je s najrazličitijih aspekata: kao jedna od temeljnih ljudskih emocija između muškarca i žene,⁷ u ključu “žen-
skog” i “muškog” pisma,⁸ te s aspekta tjelesnog i erotskog (usp. između ostalog Petković 1984; Jerotić 1984; Ellermeyer-Životić 2007; Kohanovska 2007; Ivković 2011; Maksimović 2011).⁹ Zanimljivo je da su u dosadašnjoj kritičkoj misli Stankoviće-
v pristup ljubavnoj

⁶ Primjerice, Stanković je označavan kao začetnik “novog pravca u srpskoj književnosti” (Skerlić 1912: 269); “najznačajniji pripovjedač [svog] razdoblja” (Deretić 1990: 235); “nesumnjivo jedan od najizvornijih i najboljih pisaca novije srpske književnosti” (Nedić 2010: 7), a njegov roman *Nečista krv* kao “prvi moderan srpski roman” (Petković 1990: 5), djelo koje je srpsku prozu uzdiglo do “dotada neviđenih visina” (Burkhart 1991: 890) etc.

⁷ Tako primjerice jedan od prvih tumača Stankoviće-
va stvaralaštva ističe: “On nije bogat motivima, jer osim ljubavi on nije poznao ni jednog drugog osećanja u ljudskoj duši.” (Dučić 1907: 31). Jovičić u tom kontekstu naglašava: “Borisav Stanković je zgrnuo celokupan čovekov život u jedan jedini motiv! – u neiscrpan i neprolazan motiv ljubavi muškarca i žene.” (Jovičić 1976: 143)

⁸ Čitajući Stankoviće-
vo stvaralaštvo Lazararević primjerice ističe: “Nitko nije opisao ženu tako u njoj strasti kao Stanković” (Lazarević 1937: 62 i 84). U tom kontekstu posebno zanimljivom nadaje se studija Bojana Čolaka *Roman patrijahalne kulture* u kojoj je Stankoviće-
v roman *Gazda Mladen* (1903) čitan iz “muške vizure”.

⁹ U tom kontekstu isticano je: “Gotovo da ne postoji neko njegovo [Stankoviće-
vo] delo koje nije prožeto istinskom, pomamnom žudnjom za Erosom (*manicos eros*)” (Jerotić 1984: 120); u Stankoviće-
vu djelu “nema likova koji bi ispovedali neku ideju, zastupali neko uverenje, sav je njihov unutrašnji život satkan od čulnog iskustva” (Petković 1984: 129); “erotska ljubav kao antropološka psiho-fizička konstanta i društveni fenomen centralna je tema opusa Bore Stankovića” (Ellermeyer-Životić 2007: 177).

tematici kao i njena estetska obrada nerijetko bili isticani kao ključni element moderniteta shodno čega mu je dodjeljivana “avangardistička pozicija u srpskoj književnosti” (Glatz 1983: 79).¹⁰ Polazeći od Luhmannovog poimanja ljubavi kao “simbolički generaliziranog komunikacijskog medija (Luhmann 1996: 5) u daljnjem ću kušati iščitati koliko se Stanković u prestavljanju tijela i međusobnoj komunikaciji likova koristi semantikom romantičnog ljubavnog koda.¹¹

Društvena scena

Ljubavni život svih protagonista Stankovićeve fiktivnog kozmosa izravni je odraz i produkt aktualnog društvenog poretka. U “stratifikacijskom” socijalnom sistemu, u kojem je sve unaprijed određeno i hijerarhiski posloženo, u kojem je pojedinac unaprijed ukalupljen, od rođenja do smrti, rodno, dobno, nacionalno, religiozno, socijalnim statusom, zanimanjem, mogućnost izbora individue rigorozno je ograničena. Potrebe i želje pojedinca podređene su potrebama i željama kolektiva, prostor u kojem bi eventualno bilo moguće izraziti i realizirati vlastite težnje, osjećaje i motive gotovo i ne postoji. Sva područja života, od kulture stanovanja, odjevanja, prehrane do svakodnevnog ritma regulirani su striktnim zakonima i zabranama. Tako, primjerice, arhitektura kuća, okućnica kao i javnog prostora ne počiva na namjenskom ili estetskom principu, nego je temeljena na strogom redu i hijerarhijskoj pozicioniranosti (Norris 1999: 113). Socijalni status pojedinca iščitljiv je već iz prostora koji posjeduje kao i iz prostora na kojem kada i koliko dugo mu je dozvoljeno prebivati. Tako su, primjerice, članovi Sofkine obitelji u “crkvi imali [...] svoj sto, a na groblju svoje groblje” (Stanković 1986: 5). Hadži-Trifun i efendi-Mita imaju točno određeno mjesto na kojem sjede dok objeduju,¹² kao i točno određen i samo za njih rezerviran prostor (“na višim katovima”)¹³ na kojem primaju i razgovaraju s drugim članovima obitelji i gostima (usp. *ibid.* 9,18,19). Kada Marko dolazi u Sofkinu kuću,

¹⁰ Hodelovo periodiziranje Stankovićeve romana *Nečista krv* glede navedenog estetiziranja tjelesnosti znatno prelazi granice srpske književnosti: “Sa početkom moderne ulazi erotika konačno na velika vrata u kano-niziranu beletristiku (Stankovićeve *Nečista krv* predstavlja u tom smislu jedan od inicirajućih tekstova u južnoslavenskom jezičkom području [...]) (Hodel 2007: 212).

¹¹ U dosadašnjoj literaturi, koliko je meni poznato, Stankovićeve roman *Nečista krv* još nije bio čitan sa spekta romantičnog ljubavnog koda. Dva članka: *Semantika i kodiranje ljubavi u delu Bore Stankovića* Olge Eller-meyer-Životić i *Ljubav u konfliktu između dva socijeteta* Robert Hodela referiraju na Luhmannovu teoriju primarno kako bi protumačili Stankovićeve tekst kao mijenu od patrijarhalnog ka modernom društvenim poretkom (usp. Eller-meyer-Životić 2007 i Hodela 2007).

¹² Tako primjerice efendi-Mita “nije ni jeo sa njima dole u prizemnoj sobi“, nego “gore, u gostinjskoj sobi, moralo da mu se postavlja” (*ibid.*, 18).

¹³ Relacijski prilozi gore i dolje upotrebljavaju se u vrijednosnom i hijerarhijskom značenju, na gornjim etažama su smješteni prostori “viših” članova obitelji (hadži-Trifunova i efendi-Mitina spavaća soba, blagavaona kao i gostinska soba), dok su u prizemlju smješteni članovi obitelji koji su “niži” na hijerarhijskoj obiteljskoj liniji (kuhinja, žene i poslugi). Prilozi gore i dolje su iznimno često metonimijski rabljeni u tekstu kao primjerice hadži-Trifun nerijetko je imenovan kao “onoj tamo gore” (*ibid.*, 9). Nadalje, trenuci u kojima članovi koji su inače smješteni u jednom prostoru prelaze u drugi redovito utječu na fabularni tijek i iznimno su značenjski nabijeni. Tako primjerice početak Sofkine svadbe, trenutak kada nastupa nekontrolirano slavlje kada se počne “osećati ona sloboda, koja je tako nužna za veselje i svadbu” izrečen je tako da efendi-Mita “poče odozgo da odlazi u kuhinu i tamo sa ženama da se razgovara” (*ibid.*, 126).

njegov niži društveni status, njegovo seljačko podrijetlo sugerirano je mjestom na koje sjeda, odnosno na koje se protivi sjesti: “nikako neće da sedne na jastuke, da ih ne bi uprljao, već traži stolicu” (ibid, 72).

Nadalje, djevojkama je dozvoljeno kretanje samo u zatvorenim prostorima kuće i okućnice. Kapije, upadno volumiozne, “jake kao grad” (ibid, 5) ne propisuju i simboliziraju samo granicu dozvoljenog prostora kretanja, nego nerijetko karakteriziraju likove i pokreću radnju. Tako primjerice kada su prinuđene kretati se u javnom prostoru, djevojke i neudate žene redovito idu ulicom samo uz zid ili pored plotu, a nikako sredinom ulice, sve dok ne steknu status odlučujućeg ili najstarijeg člana obitelji (usp. Ellermeyer-Životić 2007: 187). Kada se djevojke nalaze na javnom prostoru način njihova ponašanja ovisi tko je trenutačno na njemu prisutan: “I sve dok su prolazile čaršijom, prelazile onaj most, uvijene, pognute i krijući se jedna uz drugu, išle su mirno. Čim se izgubiše iz vida čaršiji, opet počеше da se pogurkuju i obaziru.” (Stanković 1986: 117) Kapija je često i prostor na kojem se susreću mladići i djevojke. To kako se tko od njih ponaša na kapiji upućuje na njihov status u društvu, viđenje sebe i drugih, te na njihova unutrašnja čuvstva. Tako od trenutka kada je Sofka postala djevojkom “kapija nije semla da ostaje po vazdan otvorena”, Sofka “sama ni na kapiju, ni kroz kapidžik u komšiluk, pa ni među same ženske, nije smela da ode, a da je mati ne pregleda, ne vidi kako je obučena” (ibid, 28). Sofka se osjećala iznad svih drugih djevojaka u čaršiji i stoga je “bila sobodna” izći na kapiju kada je god to htjela (ibid, 31). Kada je htjela samoću pozorno je pazila da je kapija čvrsto zatvorena kako bi se mogla prepustiti sebi samoj i “onom njenom” (ibid, 48-50). Kako tko ulazi i kuca na kapiju zna se tko je, tako primjerice po načinu otvaranja kapije Sofka zna dolazili kući otac ili majka. Sluškinja Magda, kada ju je posjetio njen sin u efendi-Mitinoj kući nije mu zbog njihova seoskog podrijetla dozvolila da sa svojim konjem prijeđe prag kapije – “nije dala da on takav i sa onim njegovim prostim konjićem uđe na kapiju” (54). I konačno, u jednom od semantički najnabijnijih trenutaka romana, kad Sofka i Marko na svadbi konačno sami odlaze u sobu, napetost kumulira nedoumicom hoće li se Markovo *jus primae noctis* i obistiniti, čitatelj abruptnim narativnim rezom, Markovim uzvikom: “Kapiju bre zatvarajte, kapiju, zamandaljajte, da niko, niko ... Ah! Ah!” (ibid, 150), saznaje da Sofka i Marko ne provode prvu bračnu noć zajedno.

Nadalje, što protagonisti objeđuju i način kako pripravljaју jela također je znak društvnog statusa i njihovih unutrašnjih želja i potreba. Primjerice kultura prehrane Sofkine obitelji koja odaje i njihov identitet kao i nutarnje potrebe i želje ovako je opisana:

Tako, u jelima koja kod njih nisu nikad smela, kao kod ostalih, biti jako zapržavana, masna, preljuta, već blaga, slatka, i pržena samo na maslu, nikako svinjskom mašču pošto je to teško za stomak; pa onda u načinu govora, jer usled jednakog druženja sa Grcima, Cincarima i Turcima, svi su, pokraj stranog mekog izgovora, završavali rečenice sa naročitim dodacima, kao džan'm ili “datim”. A po nošnji oblačenju, najviše su se poznavali. Niko od njih nije poneo duboke cipele ili čizme već uvek plitke, lakovane. Čakšire, istina, inine su bile široke, čohane, koje su im ostrag u borama teško padale, ali nogavice nikd nisu bile dugačke, još manje široke i ispunjene gajtanima, već uske, kratke, da bi im se što više videle bele čarape. Brojanice, koje su nosili, nisu bile kao ostale, čak ni kao hadžijske, sa

krstom, već sitne, crne, skupocene, da bi se, ma koliko bile dugačke, ipak mogle sve u šaku da skupe. I u brijanju i šišanju kose izdvajali su se. Kaogod što su svi imali isti izraz lica, većito uzak, suv, tako su isto svi bili i sa jednako kratkim, potkresivim brkovima, koji im nikad nisu prelazili iza krajeva usta ... (ibid, 12-13)

Vrsta odijela i način odjevanja aktera također su uređeni i određeni posebnim semantičkim sustavom. Tako primjerice ne samo dob, spol, status¹⁴ i situacija¹⁵ određuju što pojedinci odjevaju, način odjevanja nerijetko također signalizira stanja i kretanja likova.¹⁶ U tom kontekstu posebno je indikativan razgovor Sofke i oca, svakako jedna od ključnih scena romana, u kojem ona pristaje svoju sudbinu žrtvovati za njega i za obitelj. Jedan od odlučujućih motiva za donošenje takve odluke svakako je trenutak kada Sofka po njegovom odjelu saznaje i spoznaje u kakvom je on fizičkom i psihičkom stanju, njegovu "nesreć[u] i crn[u] sudbin[u]" (ibid, 84).

I u razgovoru pred njom mintane, koliju.

Sofka, zaprepašćujući se, vide kako su samo krajevi kolije i mintana njegovih i to uzani porubi, koji se pri hodu leluju i vide, kako su samo oni bili opšiveni novom, skupocenom postavom, dok ostala leđa iznutra, cela postava sva je bila stara, masna; pa čak negde i bez postave, sa poispadalim pamukom. (ibid, 85)

U Stankovićevu romanu i cjelokupni ljubavni život, upoznavanje ljubećih, vjenčanje, brak, nisu određeni željama i potrebama pojedinca, nego su podređeni ekonomski i staleškim interesima kolektiva i kao takvi regulirani čitavim nizom ustaljenih konvencija i zakonitosti. Iako je emotivni život junaka Stankovićeve fiktivnog kozmosa unaprijed određena i strogo nadzirana, njihov unutarnji svijet, ono što u modernim društvima pripada intimnom prostoru, detaljno je predočen i do u tančine opisano. Tako su čitatelju podastrijeti ljubavni rituali u svim fazam od trenutka kada se ljubavnici susreću, upoznavaju, način kako se obećaju jedan drugom, planiraju i pripremaju vjenčanje, svadba sama, pa sve do *jus primae noctis* i bračne svakodnevnice.

U jednom takvom svijetu, određenom unaprijed zadanom sudbinom i patrijahnim socijalnim strukturama, predstavljeni agensi su neslobodni i nesposobni voljeti,

¹⁴ Koliko način odjevanja upućuje i na socijalni i ekonomski status pojedine obitelji vidljivo je iz činjenice da su određene situacije, primjerice slava, određivale kako će biti odjenuti ne samo svi članovi obitelji (kad je slava Sofka je uvijek u "novim haljinama" (ibid, 26), nego nalagale i kako služinčad treba biti odjevena. "Čak bi se prepravljao odelo i slugama, naročito sluškinjama ... Njima bi se tada davale, ne stare haljine, već samo tek nekoliko puta nošene, koje su ili bojom ili krojem izišle iz nošnje." (ibid, 11) Nadalje, po odjelu je vidljivo da Marko nastoji kupnjom kuće i dovođenjem snahe u svoju kuću promijeniti stalež kojem pripada: "Naročito je pazio da, po običaju svom, ne veže i obesi o pojas onaj seljački nožić sa nekim starim zarđalim ključicama." (ibid, 96)

¹⁵ Jedan od rijetkih trenutaka sreće kada su Sofka i njeni roditelji bili zajedno naznačen je i činjenicom da je Sofka posebno bučena za tu priliku "ona bi bila tada okićena i obučena kao već velika devojka" (ibid, 22).

¹⁶ Tako je primjerice Sofka znala po odjelu kako joj je otac (ibid, 28); kada Marko i efendi-Mita prvi put zajedno dolaze na kapiju Sofka oca "po odelu poznađe" (ibid, 70). Posebnost Sofkinog zaručnika istaknuta je činjenicom da je bio "obučen u svilu i čoju" (ibid, 38). Način odjevanja nerijetko je mjera koja regulira ponašanje pojedinca. "Trebalo onda još i on, njen otac, slučajno da naiđe, zatekne je takvu, ili da čuje da je takva, ovlaš i kako ne treba obučena, pa kako bi onda semla na oči da mu izađe i kamoli da se usudi i da ga pogleda!" (ibid, 28).

izraziti vlastite emocije i realizirati razumne odnose. Sve to rezultira deprimirajućom samoćom i bezizlaznošću. Paradokсно, potisnuti osjećaji izlaze na vidjelo upravo u trenucima kada su rigorozne zakonitosti najснаžnije te nerijetko eskaliraju u krajnje egzaltiranim scenama nekontroliranih izričaja i izljevа ljubavnih osjećaja. Konfiguraciju i artikulaciju navedene ljubavne scenografije moguće je čitati kao semantiku prethodno iznešenog romantičnog ljubavnog koda. Navedenu semantiku moguće je iščitati u gotovo svim u romanu predstavljениm ljubavnim odnosima. Ukratko ću analizirati samo neke kojima je u tekstu posvećeno najviše prostora.

Tipična romantična semantika žudnje za apsolutnim duhovnim i tjelesnim sjedinjenjem voljenog vidljiva je posebice u Sofkinim osobnim *sanjalačkim fantazijama*. Zabrane i prisilan brak Sofku ne priječe imaginarno žudjeti čovjeka koji bi odgovarao njenim željama, sanjati ga s velikim očekivanjima.¹⁷ Ona, svog imaginarnog zaručnika, podlegla nekontroliranim strastima, obljublјena halicinacijskim zvukovima česme i narodne pjesme očekuje konkretno u svojoj sobi, u svom “bračnom krevetu”, žudeći i imaginirajući, “bračnu sreću”, “polјupc[e] lud[e], besn[e]: stiskanje, lomljene snage; beskrajno duboko, do dna duše upijanje jedno u drugo” (ibid, 38, usp. i 104-105).

U scenama koje je moguće označiti kao svojevrsan *kolektivni trans* također izlaze na vidjelo potisnute osobne potrebe i neostvarene žudnje. Tako primjerice na javnom kupanju u “amanu”, neposredno prije Sofkine svadbe, žene razodijenute, omamlјene toplinom i vodom, uz narodnu pjesmu lascivnim međusobnim dodirima kompenziraju nerealizirane, duboko žuđene strasti i ljubavne želje (usp. 107-117). Neobuzdane strasti još su otvorenije i zanesenije na Sofkinoj svadbi, koja traje tri dana i noći, gdje kako žene tako i muškarci, praćeni također glazbom i plesom, orgastiči izražavaju svoje potisnute osjećaje i seksualne požude, tjelesno dodirujući se s vlastitim partnerom ili s nekom drugom osobom.¹⁸

Semantika romantičnog ljubavnog koda nerijetko izbija i u brakovima skloplјenim zbog interesa zajednice. Tako primjerice paradokсно, iako za kratko vrijeme, između Sofke i Tomče, razvija se iskrena ljubav. Težnja za sjedinjenjem, međusobnim povjere-

¹⁷ Koliko je Sofkina žudnja jaka i izmiče njenoj kontroli vidljivo je u tome što se ona prepušta i “devijantim” oblicima utaženja žudnje općeci “sama sa sobom” ili s “mutavim Vankom”. “... dok, a to je odjednom, iznenada, svu je ne obuzme ono ,njeno’: snaga joj u času zatреpti i sva se ispuni milјem. Oseti kako počinje sva da se topi od neke slabosti. Čak joj i usta slatka. Svaki čas ih oblјuzuje. Od beskrajne čežnje za nečim oseća da bi jauknula. I tada već zna da je nastalo, uhvatiloje ono njeno ,dvogubo’, kada oseća; kako nije ona sama, jedna Sofka, već kao da je od dve Sofke. Jedna Sofka je sama ona, a druga Sofka je izvan nje, tu, oko nje. I onda ona druga počinje da je teši, tepa joj i miluje, da bi Sofka, kao neki krivac, jedva čekala kada će doći noć, kada će leći, i onda, osećajući se sasvim sama, u postelji, moći se sva predavati toj drugoj Sofki. Tada oseća kao je ova duboko, duboko ljubi u usta; rukama joj gladi kosu, unosi joj se u nedra, u skut, i znajući za Sofkine najtananiје, najslade i najluđe želje, čežnje, strasti, grli je tako silno, da Sofka kroza san oseća kako joj meso, ono sitno po kukovima i bedrima, čisto puca.” (ibid, 36-37) “Ali odjednom joj dođe luda misao od koje se sva oznoji. Što da ne? Pijan je – i neće znati; polunem je – neće umeti kazati! I što da ne jednom i to, o čemu se toliko misli, sanja? Što da ne vidi i ona jednom: kako i kada se oseti muška ruka na sebi.” (ibid, 39)

¹⁸ “Sofka se svemu tome nije ni čudila. Znala je da će one, kao na svim svadbama, veselјima, tako i sada biti takve. Kao da će ove noći biti sa drugima, a ne sa svojim muževima, tako će biti lude. Trista će čuda od bes i strasti činiti.” (ibid, 118-119)

njem i zadovoljavanjem intimnih potreba vidljiva je i kod Sofkine majke i oca, kao i između svekra i svekrve.

Govorna scena

Statičnost starog društvenog poretka nije data samo tematskim slojem i arhitektomikom prostora. Monolitnost i nepromjenjivost sugerirana je i svim drugim tekstovnim razinama: sižejnom strukturom, estetskom obradom vremena, načinom portretiranja likova, pripovjedačevim statusom i dodjeljnom mu ulogom kao i načinom kako likovi međusobno komuniciraju. Tako primjerice, upada u oči da je, usprkos priči koja u potpunosti plijeni čitateljevu pažnju, sižejna postavka naglašeno jednolinijski strukturirana. Gotovo paradoksn, radnju štiva koje se "čita u dah" pokreću ponavljanja uvijek istoga. Predstavljene psihičke devijacije čitatelj doživljava u stupnjevitom obliku blage eskalacije koja na karaju kumulira u emotivnoj destrukciji i bezizlaznoj apatičnosti (Nicolosi 2007: 164). Kao bazični narativni modus nameće se princip unaprijed slučenih i očekivanih događanja koji su signalizirani iznimno čestim ponavljanjima iskaza "znalo se" i "po običaju". Tako primjerice likovi većinom znaju unaprijed što će se s njima zbivati i kako će se konkretne situacije razvijati.¹⁹ U tom kontekstu posebno se ističe Sofka, kao lik kojem je posvećeno najviše pripovijednog prostora i iz čije vizure je i fokalizirano gotovo sve ispriopovijedano,²⁰ koja je uvijek unaprijed znala što će se s njom dogoditi, koja je svjesna svih budućih događaja, što eksplicite stoji u tekstu često variranim iskazom: "Sofka je oduvek, otkako pamti za sebe – znala sve".²¹ Navedeni iskaz ne samo tematski izravno artikulira Sofkino viđenje situacije, nego ujedno funkcionira kao svojevrsna narativna poveznica disparatnih pripovijednih segmenata. Naime, Sofkina tragedija počiva više na činjenici da ona nije znala što se s njom zbiva i što će je još snaći, nego na poniženju kojeg doživljava i žrtvi koju je prinuđena učiniti za svoju obitelj. Sižejna napetost stoga i ne počiva na brojnim i abruptnim promjenama nego na plastičnom opisu snažnih emocija i potresnih ljudskih sudbina te na lomovima strogo regulirane komunikacije i unaprijed određenih događanja.

¹⁹ Paradoksalno čak se znalo da se stanje koje je snašlo Sofkinu obitelj "nikad ne sme doznati" (ibid, 26)

²⁰ Prva varijanta romana bila je i napisana iz Sofkine vizure u prvom pripovjedačkom licu.

²¹ I dalje: "I kao što je, nikad nizašta ne pitajući, osećala i razumevala sve šta se oko nje događa, tako je isto znala i za sebe, šta će s njom biti. Još detetom je bila sigurna u kakvu će se lepotu razviti i kako će ta njena lepota s dana u dan sve više poražavati i zadivljavati svet. Jer zna se da sada samo ona, samo iz njene kuće, jedino još 'efendi-Mitina' kći što može biti tako lepa, a nijedna druga. (...) I ne prevari se. (...) Sve se tačno zbililo i ispunilo." (ibid, 29) Ali, Sofka nije samo unaprijed znala svoju sudbinu, nego i sadržaj razgovora kojima fizički nije mogla prisustvovati, kao primjerice, što su Magda i majka govorile u komšiluku, što je čak prenešeno u upravnom obliku u tekstu (usp. ibid, 46, 48), ili razgovor majke i oca kojem nije prisustvovala (usp. ibid, 28 i 85); što drugi likovi misle i osjećaju (primjerice što majka osjeća, predosjeća, misli, žudi, krije, njezin strah, trepet, usp. ibid, 47, 62, 72); "što zna svet" (ibid, 69); zašto otac ne dolazi (usp. ibid, 30); zašto je očevo glasnik ljut i što misli (usp. ibid, 42); zašto dolazi njenžnost i ljubav rodbine prema njoj (usp. ibid, 27) etc., Shodno tomu u narativnoj konfiguraciji Sofkin lik funkcionira, na osebujan način, istovremeno kao lik-protagonist i auktorijalni pripovjedač. Njeno znanje kao lika-protagonista i auktorijalnog pripovjedača ponekad ide tako daleko da paradoksalno ponekad prelazi kompetencije i sveznajuće pripovjedačke svijesti, što je, primjerice, vidljivo iz činjenice da Sofka "po glasu njegovu oseti kako Tone već unapred sve zna" čak i to da je Tone "bio uveren, da je sve obrnuto" (ibid, 44).

Nadalje, i karakterizacija likova, njihov izgled, osobine, razmišljanja i geste ostaju neizmjenjene i krajnje predvidive. Statika i ukočenost sugerirani su i opisima aktera, redundantnim ponavljanjima i pleonazmima najrazličitije vrste, konvencionalnim *epitima ornata*. Tako su primjerice Sofkine oči, kada god su spomenute u tekstu, “krupne”, njena usta “sveža”, “vlažna” i “vrela”, njeno tijelo “raskošno”, “puno” i “razvijeno” etc.

Navedena statičnost i skamenjenost posebice dolazi do izražaja u međuljudskoj komunikaciji. Generalno govoreći, među protagonistima prevladava šutnja.²² Kada i dođe do izravnih verbalnih kontakata, “govorna scena” uvijek je unaprijed reguliranim zakonitostima i formalitetima zbog čega su govornici osuđeni tek na “lažan” ili “prazan govor” (Lacan 1973).²³ “Istinit” ili “puni govor” u kojima bi se u kakvom duljem vremenskom periodu razgovor odvijao na “govornoj sceni” konfiguriranoj tako da se govornici izmjenjuju u svojim ulogama – slušatelj/govornik, govornik /slušatelj – i reagiraju jedan na drugog dopirući do “Drugog” “živom riječju” uopće ne postoje. Komunikacija među agensima odvija se u najrazličitijim “devijantnim” oblicima.

Okamenjeni oblik. Vrlo učestala je komunikacija da u jednom izričaju istovremeno kondenzirano više govornih subjekata ili pak jedan subjekt, ili čak više subjekata izgovara iste riječi u više situacija. Tako su primjerice, kao što je prethodno već navedeno, iznimno učestali izreke “znalo se”, “pričalo se”, “govorilo se” etc. Sofka bi uvijek kada je bila na kapiji i odmakla se čula isti razgovor, u tekstu iznesen čak u upravnom obliku, koji momci govore:

- Koja je ova bre, i čija? – Iznenađen, zaprepašćen njenom lepotom, a osobito takvim njenim drskim, slobodnim držanjem, pita onaj.
- Sofka, efendi Mitina! – čuo bi se odgovor. (ibid, 32)

²² Primjerice, Sofkina obitelj je ovako okarakterizirana: “I valjda zbog tog spoljnog, neblagodarnog sveta (...), – znalo se: da oni, oduvek, što god bi se desilo u njinoj rodbini sve brižljivo kriju i taje. Najveće svađe prilikom deobe imanja, najgore strasti i navike, kao i bolesti, u tajnosti su se čuvala. I znalo se kako bi tada svaki od njih, ne verujući samome sebi, kad baš mora da izlazi u čaršiju, pre izlaska prvo morao ići na ogledalo, da se ogleda i vidi da mu se slučajno po licu i očima što ne poznaje. A međutim, toliko je imalo da se čuje, vidi i priča!” (ibid, 13) Hadži-Trifun: “mnogo nije govorio nikada” (ibid, 7), sina je jako volio, ali “to nikada nije rekao” (ibid, 8); Efendi-Mita – “retko je silazio među njih [članove svoje obitelji], još ređe se sa njima razgovarao” (ibid, 19) etc. Sofkina majka najveću muku i bol svog života, propast kuće, Efendi-Mitano izbjivanje mjesecima, njegovu hladnoću nikada nije rekla. “A na njegovu tu večitu odvojenost, usamljenost od svih pa i od same nje, svoje žene, nikad ona čak ni izrazom lica, pokretom, a kamoli rečju, da štogod pokaza.” (ibid, 20) Jedini Todorini trenuci radosti bili su kada je njen suprug s njom htio razgovarati, iako nikada zbog nje same nego zbog Sofke i nikada s njom na samo nego uvijek u prisustvu drugih (usp. ibid, 21).

²³ Kako bi objasnio mehanizme funkcioniranja i razumijevanja “jezika žudnje” Lacan primarno u svom poznatom “rimskom govoru” iz 1953. “Funkcija i područje govora u psihoanalizi” razlikuje “prazni” i “puni” govor (*parole vide/ parole pleine*), odnosno istinit i lažni govor (Lacan 1973: 84, 92-93). U navedenom eseju u kojem detaljno razrađuje metodu psihijatrijskog liječenja razgovorom francuski teoretik ističe da je zadaća psihijatra prodrijeti u nesvesnu razinu jastva (*je*), koju Lacan diferencira od svjesne (*moi*) i potaći pacijenta da (pro)govori iz nje i o njoj. Praktična zadaća psihoanalize stoga bi bila staviti subjekt u svojrnsnu “scenu govora”, otkočiti, osloboditi, spoznati i priznati ga, iza maske praznog govora doći do punog govora (usp. 104). Da se u romanu *Nečista krv* radi o lažnoj komunikaciji eksplicite je signalizirano riječima “tobož”, “bajagi” i “lagati” koje strše iznimno redundantnim ponavljanjem (gotovo na svakoj drugoj stranici!). Jedan od glavnih problema Sofkine obitelji, možda još veći od tragedije koja ju je zatekla, je “da se sve to sakrije” (također iznimno učestalo u tekstu ponavljana izreka), da se ne iznese “pred svet” (ibid, 62,66), što ujedno funkcionira kao i jedna od fabularnih okosnica – čitatelj je, naime, stalno konfrontiran s činjenicom tko, kada i koliko zna, odnosno, koliko se unaprijed znana predviđana obistinjuju, koliko od toga tko i sazna.

Nadalje, žene, osobito udovice prijetile su svojim sinovima hadži-Trifunom, “batom svojim”. U tekstu je iznesen jedan govor koji se odnosi na više njih u različitim vremenskim intervalima. “Hajde, hajde, znaš ti, doći će on. Jučer sam bila tamo i reče mi: tek što se nije vratio s puta. I neću ja više da drhtim i da strepim pred njim zbog tebe; neću više da lažem i da te krijem. (...)” (ibid, 6).²⁴ Ili, primjerice, Sofkin otac, noseći je na rukama po sobi, izgovara iste riječi u više situacija: “Sofkice! ... Tatina Sofkice!” (ibid, 21).

Indirektni oblik. Primjerice, sudbinu kćeri, supruge i majke određuju i komuniciraju, neovisno o njoj, njeni nadređeni. Navedeni način verbalnog saobraćaja reguliran je strogim pravilima. Tako primjerice mladoženjin otac prosi mladu kod njenog oca (Marko Sofku kod Efendi Mite). Nadalje, i u svakodnevnom općenju govornik se vrlo često fizički obraća jednoj osobi, a poruka usmjerava prema drugoj. Tako primjerice Sofkin otac, nerijetko razgovarajući sa sluškinjom, implicira svoju suprugu Todoru ili Sofku.

Posle se ču kako odozgo viknu [efendi-Mita]: “Magdo!” Kao uvek, tako i sada nije zvao neposredno: “Ti Magdo, Todoro”, jer bi to bio za njega kao neki posao, poniženje, već tako uopšte samo ime spomene, pa onda neka drugi, koji čuju, zovu toga, koga on traži. (ibid, 123)

Nadalje, bračni drugovi razgovaraju vrlo rijetko, gotovo nikada. Kada međusobno pričaju, nikada nisu sami, na govornoj sceni uvijek su prisutni i drugi. Supruga može razgovarati s vlastitim suprugom samo kada joj on to dopusti. Princip “tajnog prislušivanja” kao jedan od vrlo čestih oblika prenošenja informacija u tradicionalnoj prozi u Stankovićevu tekstu nije samo tehnički rekvizit naracije, nego učestali oblik međusobnog komuniciranja. Tako primjerice jednu od ključnih epizoda svoga života – činjenica da je udaju, te da Marko nije kupac kuće, a niti njen budući suprug, nego njegov dvanaestogodišnji sin Tomča, koja je inicijator i uzrok njene tragedije, a ujedno i centralna narativna okosnica – Sofka saznaje tako što prisluškuje na vratima razgovore žena u susjednoj sobi (usp. ibid, 78-82).

Shodno tomu u romanu su izravni dijalozi iznimno rijetki. Ponajprije izravni govor suprotno narativnim dijelovima s obzirom na obujam pripovijedne građe ima sekundarno značenje i uz to je vrlo često krajnje fragmentarno iznesen. Rečenice su često prekinute u središtu izreka. Ponajprije upada u oči da oni nemaju nikakvu refleksivnu funkciju. Gotovo i nema scene u kojoj bi osoba u dijalogu govorila o unutarnjim osjećajima, u kojem bi otvoreno govorila o nečemu ili reflektirala što. Govori likova većinom funkcioniraju kao afirmativni iskazi onoga što je pripovjedač prethodno već izrekao. I kada se u tekstu podastrijeti likovi eksplicite iskazuju, oni su vrlo brzo prekinuti auktorijalnim govorom. Stoga u Stankovićevu tekstu više od verbalnim izričajima likovi komuniciraju onim što nalaže običaj, prostornom konstalacijom i osobnim pozicioniranjem u njoj, rječju, “govornom scenom”, gestom, mimikom, *govorom tijela*.

²⁴ Da se radi o više govornih subjekata koji iste iskaze iterativno izriču u nebrojenoj situaciji još je jednom u tekstu podcrtano načinom kako govor počinje (“zastrašivale i pretile im”) i završava (“završavale su”) (ibid. 6-7).

Govor tijela

U tom kontekstu strši odnos između Sofke i Marka u kojem je romantični ljubavni kôd evidentno najtransparentniji, paradoksn, upravo gotovo do apsurdna dovedenom kumulacijom patrijarhalnog poimanja ljubavi. Njihov odnos znakovit je za interpretaciju teksta i utoliko što ujedno funkcionira kao jedna od centralnih fabularnih okosnica. Stroga društvena hijerarhija dovodi ih jedno drugom. Među njima se, neočekivano, razvija romantična ljubav, ali do konačnog sjedinjenja nikada ne dolazi. Njihov odnos stalno balansira u "međuprostoru" statičnih patrijarhalnih uloga i eventualnih promjena. Razlog realizacije njihova odnosa, kao i napetost fabularne okosnice, počiva na stalnom balansiranju Markove uloge "svekra"/"oca"/ "ljubavnika". Njihova ljubav odigrava se istovremeno u semantici patrijarhalnog društvenog poretka i u romantičnom ljubavnom kodu. Moglo bi se reći da je od svih verbalnih komunikacija podastrijetih u tekstu jedino njihova realizirana, iako tek sporadično, u svojevrsnim "bljeskovima", Lacanovim "punim" ili "istinitim" govorom (Lacan 1973: 84). Tako, primjerice, iako Marko prosi Sofku za svog sina i iako se evidentno radi ne samo o prisilnom odnosu, nego i o kupo-prodajnom, Marku je iznimno važno da to Sofka želi, da ona pristaje svojom voljom, da mu ona kaže istinu i "od srca" prihvatiti Tomču i cijelu njegovu obitelj. Ta Markova želja izrečena je nekoliko puta eksplicite u tekstu, a Marko je izravno iskazuje i Sofki u njihovom razgovoru.

Sofke, znaš već šta je. Znaš šta će biti. Ali ja, tata, ako bude sudbina da ti to budem, imam pre svega nešto da te molim. Bogom da ti nije prosto, ako pristaneš, pre no što ti sama rešiš; Bogom da ti nije prosto, ako pođeš i dođeš u moju kuću, a da ti sama nećeš ... Glas mu je bio takav, da Sofka oseti kako joj kroz grlo, čak na dno srca prodiere. (...)

Ispod svojih tankih obrva jasno pusti pogled i, na iznenađenje oca, koji kao da se još nije mogao pribрати i smiriti od straha, ona kratko, toplo reče:

– Hoću!

Svekru kao da više ništa nije trebalo. Priđe joj. Poljubi je u čelo, oseti miris kose. Ona ga ponovo poljubi u ruku. (ibid, 92)25

Da je Markov i Sofkin odnos predstavljen u romantičnom ljubavnom kodu ponajprije je vidljivo iz činjenici da prije svadbe, evidentno gonjen nečim iracionalnim Marko gotovo svakodnevno posjećuje Sofku obasipajući je darovima. Njihova međusobna privrženost nerijetko je eksplicite izrečena u tekstu pripovjedačevim komentarom. Ilustrativno izdvajam neke primjere:

Dotrča Sofka do njega i poljubi ga u ruku. On kao da oseti kako Sofkin poljubac zapahuje na kupanje, i sav srećan, ostade držeći ruku na njenoj glavi, kosi. Sofka, osećajući vrelinu i težinu njegove ruke na svojoj kosi, poče da se ugiba (ibid, 130)

²⁵ Usp. također ibid, 150 i 148.

On, gledajući u nju kako ga sa pažnjom, milošću, na očigled sviju, vodi, drži za ruku, od sreće čisto se zanosi. Da li da je još daruje? I ponovo počinje rukom oko džepa, ali ona to ne da, već krišom, licem, očima daje znak da to ne čini. On zbog toga, zbog te njene intimnosti, još je srećniji. Ne zna što će. (ibid, 130)

I Marko, ne mogući više izdržati, a ne znajući što će od radosti i sreće (...). (ibid. 131)

I Sofki on dođe tako drag i mio, što poznade da ju je razumeo. (ibid. 138)

I sva srećna, jer zna koliko ga time iznenađuje, smešeći se, poče da mu se unosi u lice. (ibid,147)

I konačno, da je njihov odnos moguće protumačiti romantičnom semantikom vidljivo je iz njihova komuniciranja tijelom. Ukratko ću se osvrnuti na "govor očiju" i način pozdravljanja.

Već pri prvom susretu u Sofkinoj kući, kada je Marko došao u prosidbu, a Sofka misli da je on kupac kuće, oni međusobno izmjenjuju poglede koji odstupaju od ustaljene komunikacije tipične za patrijarhalni sistem. Primjerice: "Marko nije mogao skinuti pogleda s nje." (ibid, 72), "Marko ju je očima gutao:" (ibid, 141). Te "... vide kako gost ne može oka da skine od nje, osobito kad joj, zbog toga što se beše mnogo sagla, padoše pletenice niz vrat, te joj se sva snaga, onako presavijenoj, poče da ocrtava" (ibid, 72). Komunikacija očiju između Sofke i Marka je i u crkvi. Sofka osjeća da je Marko jedini u crkvi koji zna kako se ona osjeća u za nju gotovo neizdrživoj situaciji kada mora držati Tomču za ruke (usp. ibid, 137). I konačno kada su sami u sobi, napetost kulminira hoće li Sofka s Markom provesti prvu bračnu noć ili ne, kako će reagirati i jedno i drugo, u kojem smjeru vodi navedena semantika, patrijarhalnom kodu ili romantičnom?

I Sofka vide kako on, kad je oseti do sebe, i to ovako nasamo, u uglu sobe a još opkoljen onim poređanim i naslaganim darovima, osobito uvijenom uza zid bračnom posteljom, sa onim ne može oči od nje da odvoji. (ibid, 149)

Način pozdravljanja u patrijarhalnom svijetu u kojem agiraju likovi *Nečiste krvi* iznimno je striktno normiran i shodno tomu znakovit. Ravnopravni članovi društva se ljube u iste dijelove tijela. Tako primjerice, nakon Sofkina pristanka Marko i efendi-Mita "I počeše se između sebe ljubiti. Osobito je efendi-Mita čvrsto i jako grlio novog prijatelja, Marka" (ibid, 92). Osobe na nižoj društvenoj hijerarhijskog ljestvici osobe na višoj pozdravljaju ljubeći im niže dijelove tijela. Tako primjerice Marko svojoj supruzi Stani još s konja pruža ruku i evidentno zapovjednom intonacijom nalaže: "Celivaj!" (ibid, 95). Sofka pozdravlja poljupcem ruke tek kada je djevojka. Ona ljubi u ruku kako strane osobe koje su joj nadređene po soplu i dobi, primjerice starog svećenika Ristu (ibid, 60) tako i vlastite roditelje (ibid, 59). Da Marko istovremeno može funkcionirati u različitim "ulogama", i kao stranac (kupac kuće), i kao budući zaručnik /svekar/otac vidljivo je već iz prvog susreta i načina pozdravljanja. Sofka ne zna kako pozdraviti Marka, treba li mu

poljubiti ruku ili treba li se kleknuti preda nj da joj on poljubi čelo. Ona ga ljubi u ruku i to joj je znak i dokaz da ju motri kao kćer. Posebno indikativna u tom kontekstu je već spomenuta scena u sobi u kojoj bi Marko i Sofka trebali provesti prvu bračnu noć, koja je ujedno kulminacija njihova odnosa kao i jedna od najusujanijih točki u fabularnoj liniji.

– Ali jedno, samo, Sofke, Sofke. – I Sofka oseti neki njegov drugi glas, u kome nije bilo: ni „kćeri“, ni „čedo“, već samo: Sofke. I to tako strasno, ludo, da se Sofkin vrat, vratne žile od takvog njegovog glasa ukočiše i sva ona poče da trne. I zaista to bi, jer, on nadnoseći se nad nju, poče strašno da drhti i da muca:

– Sofke, Sofke, samo jedno. Istinu samo.

I da bi je bolje u oči gledao, i što jasnije iz njih video, da li će mu ona istinu kazati, uhvati je za ruke. Ruka mu vrela utonu u njeno meko i oblo rame. I gušeći se poče da je moli:

– Kaži, kaži ... Nije istina, nije istina da zaista, istinski, ti voliš sve nas.

I nju obuze neka vrsta ludila, lude razdraženosti, gledajući toliku njegovu ljubav. I ona, iz sažaljenja, da ga umiri, uteši, jasno, raskalašeno i kao predajući mu se poče ga umirivati:

– Volim, volim, tato. Sve vas volim.

– Ama baš sve?

– Sve, kuću, tebe, a najviše tebe. (...) Oseti (...) nikad dotad neosećano osećanje. (ibid, 150)

Izvorni govor

Motren u dijakronom kontekstu europskog romantičnog ljubavnog diskurza Stankovićeve roman, barem na prvi pogled, djeluje kao anakronizam. Ne samo Goetheove *Patnje mladog Werthera* (1774), kao jedan od inicijatora i najkonstitutivnijih segmenata romantičnog ljubavnog diskursa, Schlegelov roman *Lucinde* (1799) kojim je “romantični ljubavni kod definitivno kodificira” (usp. Egen 2009: 88), kao i “klasični” semantike romantičnog ljubavnog koda (Flaubertova *Madam Bovary* 1857, Tolstojeva *Ana Karenjina* 1873-1878), nego i djela koja romantični ljubavni medij izvrću izravnoj ironiji i parodiji (kao primjerice, između ostalih, Schnitzlerova *Mala komedija*, 1893) već su odavno bili objelodanjeni. U povijesnom slijedu romantičnog ljubavnog diskursa srpske književnosti Stankovićeve roman, iako, kao što je prethodno navedeno, nerijetko istican kao modernistički motor upravo na temelju estetski uobličene ljubavne koncepcije, također može biti okvalificiran kao zastarjeo. Naime, romantična ljubavna matrica do objavljivanja *Nečiste krvi* nije samo bila inkorporirana u srpsku književnost (između ostalog: u prozi Jakšićeva *Neverna Tijana*, 1862; u poeziji *Zmajevi Đulići*, 1864, i *Đulići uveoci* 1882; Jakšićeva *Mučenica*, 1875), nego i nadaleko parodirana (između ostalog, Zmajev *Takav je ovaj svet*; 1862, Ignjatovićeve roman *Trideset godina iz života Milana Narandžića*, 1860, 1863; Andrićeve *Slika moderne ljubavi*, 1869; Lazarevićeve *Verter*, 1881 etc).²⁶ Prodre li se dublje

²⁶ Posebice Ivanić u svom članku *Parodija i travestija ljubavne priče u srpskom realizmu* upućuje na vrlo skorou iscrpljenost romantičnog ljubavnog u srpskoj književnosti (usp. Ivanić 2007).

u tipove individua predstavljenih u Stankovićevom poetskom kozmosu postaje zornim primarno zbog njihove naglašene determiniranosti tjelom koje ih priječi izreći – sada je posrijedi tip ljubavnog diskursa koji semantiku romantičnog ljubavnog koda istovremeno afirmira i propituje, stvarajući valstitu inačicu. Kao takvo Stankovićevo fiktivno predstavljanje tjelesnog kao i njegov govor tijela i govor o tijelu u kontekstu zapodnoeuropske kulture nadaju se kao autentičan glas, osebujan diskurs u Fukoovom značenju. Zasigurno je to i razlog zašto je Stankovićev tekst od njegova objavljivanja do naših dana tako intenzivno zaukupljao književne tumače i mislitelje te još uvijek nije izgubio na aktualitetu.

Literatura

- Barthes, R. (2007): *Fragments ljubavnog diskursa*, Zagreb [1977].
- Beck, U.; Beck-Gernsheim E. (1990): *Das ganz normale Chaos der Liebe*, Frankfurt am Main.
- Burkhart, D. (1991): *Werkartikel "Nečista krv"*, u: Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 15: 888-890
- Čolak, B. (2009): *Roman patrijahalne kulture*, Beograd.
- Deretić, J. (1990): *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd .
- Dučić, J. (1907): *Borisav Stanković*, Beograd.
- Egen, C. (2009): *Zur Sozio- und Psychogenese der romantischen Liebesvorstellung in westeuropäischen Gesellschaften*, Göttingen.
- Ellermeyer-Životić, O. (2007): *Semantika i kodiranje ljubavi u delu Bore Stankovića*, u: *Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas*, ur. R. Hodel, Frankfurt am Main, str. 177-195
- Foucault, M. (2014): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt am Main [1976].
- Glatz, C. (1983): *Analyse der Personendarstellung Borisav Stankovića*, Frankfurt am Main, Bern, New York.
- Hodel, R. (2007): *Ljubav u konfliktu između dva socijeteta*, u: *Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas*, ur. R. Hodel, Frankfurt am Main, str. 212-229.
- Illouz, E. (2003): *Der Konsum der Romantik*, Frankfurt / New York [1997].
- Ivanić, D. (2007): *Parodija i travestija ljubavne priče u srpskom realizmu*, u: *Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas*, ur. R. Hodel, Frankfurt am Main, str. 121-133
- Ivković, N. (2011): *Telo u romanu "Nečista krv" Borisava Stankovića*, u: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, str. 73-98.
- Jerotić, V. (1984): *"Erotsko u delu Bore Stankovića"* u: *Darovi naših rodaka. Psihološki ogledi iz domaće književnosti*, Beograd, str. 120-128.
- Jovičić, V. (1976): *Umetnost Borisava Stankovića*, Beograd [1972].
- Kohanovska, A. (2007): *Erotizam, seksualnost i hysterija u romanima "Nečista krv" i "Nove"*, u: *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu, Zajednica književnika Pančeva*, str. 93-104.
- Lacan, J. (1973): *Schriften I*, ur. N. Haas, Olten / Freiburg.
- Lazarević, B. (1937): *Ogledi – Borisav Stanković*, Beograd.
- Luhmann, N. (1996): *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*, Zagreb [1982].
- Maksimović, G. (2011): *Erotsko u "Nečistoj krvi" Borisava Stankovića*, u: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, str. 59-71.
- Nedić, M. (2010): *Strukturalne dominante u književnom delu Borisava Stankovića*, u: *Borisav Stanković, Deset vekova srpske književnosti*, knjiga 51, Novi Sad, str. 7-21.
- Nicolosi, R. (2007): *Unreine Liebe. B. Stankovića "Nečista krv" als Degenerationsroman*, u: *Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas*, ur. R. Hodel, Frankfurt am Main, str. 159-177
- Norris, D. (1999): *In the Wake of the Balkan Myth. Questions of Identity and Modernity*, London.
- PETKOVIĆ 1984: *Petković, Novica: Dva srpska romana. Studije o "Nečistoj krvi" i "Seobama"*, Beograd.
- Petković, N. (1990): *Prvi moderni srpski roman*, u: *Stanković, B.: Nečista krv*, priredio Petković, N., Beograd.
- Platon (1996): *Eros i Filia. Simpozij i Lisis*, Zagreb [Plato, 428-348 pr. Kr.].
- Skerlić, J. (1912): *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd.
- Stanković, B. (1986): *Nečista krv*, Zagreb [1911].



MANUFATURA

Barbara Simoniti
Ljiljana Dirjan
Andrijana Kos-Lajtman
Petar Andonovski
Ahmed Burić
Branka Takahaši
Miklavž Komelj
Alma Ajanović Zornić
Mustafa Balje
Mima Simić
Evald Flisar
Nada Topić
Andrej Skubic
Darko Cvijetić
Martina Vidaić
Božidar Jakšić
Nebojša Lujanović





Foto: *Gregor Simoniti*

Barbara Simoniti

Pjesme iz knjige Obrat sonca ('Okret sunca')

sa slovenačkog preveo: *Josip Osti*

Pred putovanjem

Oko sebe
raspoređujem
kutijice
s rezervnim dijelovima:
nekoliko dugmadi,
kesicu čaja
i dobro ljepilo.
Bez toga
ne idem nikuda,
jer nikada ne znam,
kada će mi opet odletjeti
komad duše,
koju nisam znala
osigurati
omotom
površnosti.

Bez nogu

Imam hladne noge
skoro svaku večer,
kao da su samo dio mene
koji je ostao negdje napolju,
na hladnoći.
Nije čudno
što s takvim
prevoznim sredstvom
skoro nikada
ne dođem tamo
kamo bih htjela.

U garderobi

Iskala sam krilo
u ormaru:
sve puno kaputa
za različite uloge,
listam bluze, hlače, šalove,
jakna uvijek opet,
a sve bez suknje.
Obučem
prizemnu svakidašnjicu
i zatvorim
ormar.

U obratu

Obrni kuglu,
neka se zakotrlja
u nešto
drugo
po potpunoj
kružnici oboda,
sunčev obrat
lopte,
i več se skrajšava dan
i produžava noć
i ljeto jenjava
do novog
obrata.
Bolje bi bilo da si ostavio
loptu u kutu.

Rez

U zamahu
sablja
pada
kroz
zrak
i strah
i guta
gnjev
i bol,
a tik prije nego
pogodi,
izljušti
jezgro
ljubavi,
i padne
mimo.
I drugi put
ponovno.

Godišnja doba

Koliko je volje
u drvetu
da deblo
preko zime obamre
u starodrevnoj kori,
da u proljeće
uskipi
zelenim prstima,
procvjeta,
nahrani pčele,
primami leptirove,
izrodi sjeme
i s visine
poseže opet
duboko
do tla.
A potom
iznova.

Podglas

Kraj je
jednoglasja:
ispjevalo se
poput stakla
koje pukne
na nemilosrdnoj
studenj.
Stalno me
prati
basso continuo
prošlosti,
moje drugo ja,
neuslišani glas,
koji sam
ostavila
nekada negdje
pored puta.

Staklo

Usne postanu
jastuče za igle,
kada te pošaljem
kao paket.
Pazi, lomljivo,
jer ne mogu
znati,
u koliko komada ću te
sutra dobiti,
dobijem li te uopće,
s poljupcem
i cijelog
ili samo sasutu
kutiju probljesaka,
kaleidoskop
od neke dvojine.

Hlad

Sve mi izmiče
ispod ruku,
kao da sam
pustila otvorena
vrata hladnjaka:
iznutra hladnoća,
svud naokolo
mlakost,
otiče
bijela krv
ledenine
u slapu
mimo mene,
i ne mogu te
zadržati
u kuhinji
života.

Opeklina

Prevelika si
za moj
život,
žareća
meduzo ljubavi;
toliko mora
i toliko slobode
u slanoj izmjeni
plime i osjeke,
a uvijek me obilježi
tvoj poljubac
vruć.

Pozlata

S godinama sam si
prišutjela
već svu mudrost
o šutnji;
povijam se
pod zlatninom.
A ponovno si me
prešutio.
I opet me nema.
I opet mijenjam,
darežljivo,
zlato za kruh.

Osvit

Večer leži
u posteljini,
u krevetu za dvoje,
za netopirska
krila kože
i bokove
lučne.
A ti dolaziš
s jutrom.
Nema postelje,
nema platna za jedrenje,
nema pristaništa,
samo su dva tijela
slatkoznala
u brzacima
u preuskom jazu
u mlin.

Kruh

Sjedimo za stolom
i dijelimo
prošlost,
drobljivi kruh
tijela,
zalogaj
za zalogajem,
do zariječja
uspomena,
kako bi postali jedno.
Sredina i kora,
kada smo najviše
dvoje.

Breza, rumenilo, zvono

Tražim te
u brezovom lišću,
kada treperi
pod posljednjim
pogledom sunca,
tražim te
u odjeku
večernjeg zvona,
kada s susjedima
dodaje mrak
za avemariju
ili boginju noći
ili, čak, za mene,
kada olistam
u srebrninu breze
i vatru rumenila
i zvono neba.

Rukopis kiše

Kako da zadržim
vodu,
da ne isklizne
između prstiju
u presuho tlo,
u zelenu žeđ
trave i
biljki i
raspoložive zemlje?
Kako da zaustavim
pljusak obilja
u zelenini
svojih ruku?
Obrubnica

Po papiru

rastresenih
prepuno
slova blizine,
razaznajem ih
izbliza,
tragove strasne
kratkovidnosti,
kako bi još potrajalo
uhvaćeno vrijeme.
U ispruženim rukama
slova se izgube
u zapis
na obrubu bjeline
nečega većega.

Čarobni način

Koliko puta
da još prosanjam
iste snove,
da postanu
vapijuće
očigledna svakodnevice,
a kada vještim
pokretom čarobnjaka
preobrneš
svaki moj dan
u konačnu utvaru.
Sva moja kuhinja
puna je
bijelih kunića
crvenih očiju,
koji se neće
nikada probuditi.

Odgoj djevojaka

Šuti,
za vrijeme objeda govore
stariji
i muški
i drugi.
To nije obred blizine,
utoljavanje je gladi
u tračnici pogleda
proždrljivog boga,
koji prebiva u kruhu.
Šuti,
kada prodiru u tebe,
to nije obred dvojine,
utoljavanje je
njegove gladi
za promjenom.

Sveta Barbara

Usta su mi zarasla
u brazgotinu šutnje,
jalovu brazdu
uzduž lica.
Šta bih s ustima
u kuli
gluhog tamničara,
koji otvara
prozorčiče dana
i zastore noći.
Ne spasi me,
zatvoren je
sa mnom.

Tama

Svake večeri
zastrem zavjese
na prozorima,
da precrtaju
tminu
koja bulji u mene;
negdje u njoj su
oči mačaka
i krijesnica
i prošlosti,
i moje vjeđe zavjesa
posljednjim
atomom nade
preko njih zažmire.

Tučeni bakar

Svakoga dana s mukom
rađam uzdanje
da će sunce izaći,
da će biti cvijet zaliven,
jer pušta listove
iz rana,
da će blještavilo
bakra
zasjenčiti
zelena patina.

Putokaz

Bespuće čekanja,
kada ne znam
šta čekam
i zaklinjem se
da neću više
gubiti vrijeme,
a čekati su se naučile
žile i kosti
i drže me
kao putokaz
u zakutku,
koji poznaje kraj dana.

Ljiljana Dirjan

Pesme

prevod s makedonskog: *Nenad Vujadinović*

Melancholia eterna

Nisam to ja
već vrijeme moje
što se tebe sjeća

Koža

Čak se i sad
ovog jutra
tebe nekadašnje sjećam
iako nas dvije nikada nismo ni mogle biti razdvojene
na isti plot naslonjene isti osmjeh nosile smo
na tim davnim snimcima vidi se
kako smo zajedno prolazile kroz godišnja doba
i mirisale svaki prostor koji bismo dotakle
evo jutros
u nozdrve mi se vraća oštra para koju
brzonoga antilopa
ispušta dok galopom bježi
zarobljena u svom snu vlastitim strahom
lovac njen je to...
i potpisujem se usput ovim istim imenom
pod prve svoje pjesme
(i u snu vičem – nije me strah
i na javi vičem – strah me je)

kožo moja
čuvala si me tad svojim svilenim dahom
od muškaraca mekušaca
te ravnodušne menažerije
i nikad dosad nisam našla vremena da ti
zahvalim
jer sam stalno stajala ukočenog pogleda
pred tom od hladnoće usijanom
čeličnom rešetkom



iza koje On
taj riđi oker-zlatni tigar
šeta nervozno
zaustavlja se za tren i pogledom satire
bijeje čaplje
što su se u nebesa vinule
te već bivše primjerke slobode
tako tanke i duge tako bestežinske i
srebrne
krhke duše – sestre nebeske
...

Ležim u nepoznatoj sobi
među zamrznutim cvjetovima po prozorima
i vidim ga uočavam ga u ovoj tunguziji
kako slobodan
gleda prema meni i mekano šeta gore-dolje
pokrivam lice pohabanim ćebetom
ali ne više zbog straha već zbog stida
što odavno nisam (a ni ti, kožo moja)
toliko glatka
svježja i sočna
nasuprot
tom novom blještavom žutom pogledu
koji staklo topi osmijehom
šapatom savija moje rešetke
iza kojih ova duša
sve više nalikuje
klupku bijelog ućeбанog pamuka

(januar 1993)

Mačke – pjesme

Prenosila sam vas
s jednog mjesta na drugo
upravo rođene slijepe pjesme moje
kao mačka mačića
hvatala vas za vrat
dok ste cičale od bola
i tražila za vas jazbinu
ni hrane ni vode
nisam tražila

imala sam vas
i kao svaka druga mačka
zaboravila sam kako izgleda moja posljednja ljubav
vodila sam vas sa sobom
iz milog u nedrago
da vas ne pronađe ona ludača
koja po komšiluku skuplja slijepe mačiće i trpa ih
u najlon kese koje puni vodom
(«skraćujem im muke ovom brzom, mokrom smrću
ionako još ne znaju za sebe»)...

Hranila sam vas ja porodilja svojim prvim mlijekom
i otrovnim mlijekom od maslačka
lizala sam vas ovim hrapavim jezikom
sve do zlatnog tigrastog sjaja
koji bi dolazio niotkud
red zalaska sunca red crne trave iz sna
red bijelih rascvjetalih jabuka
vukla sam vas sa sobom po vozovima i drumovima
odavale ste me
čim bih usta otvorila
posvud ste ispadale ciceči
pojavljivale ste mi se u bjeonjačama
pa bi mi se dešavalo da usred noći zasijam
tim mačjim okom
dok sam jedne pjesme učila da hodaju
nove su se slijepe rađale
i tako stalno ispočetka
pokazivala sam vam kako se lovi
penje po drveću
kako se živi bez mene
preobražavale ste se
od malih krznenih lopti
u velike elegantne mačke
snažnih šapa i bijele čeljusti
vaša glad je za mene sad opasna
jer ste takve
puštene na slobodu
u divljinu
postale
beskrajno samostalne
divlje zvijeri

(januar 2003)

Pada snijeg

Jao, pada snijeg.

Imam 30 godina. Dugu crvenu kosu. Svi zubi su moji.

Javljam se XY i izlazim na snijeg.

Susrećemo se usred bjeline. Grudamo se i smijemo. Smijemo se kao ljudi.

Sjedamo, onako crvenih lica, u kavani "T'ga za jug" u Čaršiji i naručujemo vino "T'ga za jug". I pijemo, pijemo...

Prozor je zatrpan snijegom

Noć nema radno vrijeme.

Imam 57 godina. Javljam se jednom "svijetlom čovjeku"

(u mojoj zlatnoj rezervi svijetlih ljudi ostao je samo on)

i kažem mu: "Pada snijeg. Hajdemo na snijeg."

Stiže odmah SMS s odgovorom:

"Nažalost, sad sam na jednoj dosadnoj konferenciji, možemo li odložiti za ponedjeljak?"

"Snijeg nas neće čekati", kažem.

Odem do pijace. Šetam među prodavačima čija lica

prepoznajem. Kupujem malu teglu meda

(miriše na pčele i na ljeto u selu Rostuše) i...

kupujem crnu vunenu kapicu s pufom.

Za 250 denara.

Prodavač, ne bi li je prodao, kaže: "O, djevojko, kako ti lijepo stoji."

Budala, kao da ne znam u kom sam statusu (životnom).

Ali ogledam se u malom zrcalu s plavom plastičnom pozadinom,

ogledam se i mogu se prepoznati: ja, ona nekadašnja, i ja

ova sadašnja.

Pada snijeg. Još uvijek...

Vraćam se na posao.

U hodniku susrećem dvije kolegice i nudim ih Krašovim Ledenim kockama.

– Kojim povodom, da ti nije rođendan? – pita jedna.

– Meni nije, ali, recimo, rođendan je snijegu, ovom najčistijem, najnovijem...

Sjedam pred ekran na birou boje svijetle trešnje.

pogled mi klizi udesno, ka otvorenom prozoru, do kojeg su se

uzvisile grane javora. Polegle pod snijegom, trepere.

Jedna svraka kriješti. Stoji na žici dalekovoda,

kao da je jedna nota u notnoj svesci.

Radno vrijeme polako istječe... Petak je.

Popodne ću mljeti mak i praviti štrudlu.
Na sutrašnji dan, prije šest mjeseci, moja majka otišla je s ovoga svijeta. U onaj snijeg. Mama je voljela štrudlu. I snijeg.
Usred ove bjeline, moja topla crna štrudla,
za njenu svijetlu dušu,
od najfinijeg samljevenog maka. Zbog toga.

(28. januar 2011)

Pada kiša

pada nad bakarnom šljivom
po okruglom stočiću
po tim dvjema stolicama
(na jednoj je moja zelena tašna, na drugoj tvoj modri džemper)
pada i po nama dvoma
tebi je kosa pobijeljela-posrebrila se, moja je obojena u crvenkasto
(prizor nalik susretu punog mjeseca i zalaska sunca na moru, da, na istom nebu)
kaplje u tvoju šoljicu s espresom,
pa tren poslije i u moj tanjirčić:
onda u duetu
uštamani, zategnuti, mi smo nekadašnji par s dva srca, s dvije sonde
padamo ničice u prošlost koja nije ni postala, u nešto što bi se moglo zvati sasvim bivšim
tu su samo ljeto, jesen, zima, proljeće pomnoženi s trideset godina
(a na vrhovima naših olovaka bile su gumice za brisanje)
koliko smo samo vremena jutros ovdje dovukli
na ovaj stočić od sivkastog mramora, na ove dvije stolice
(u nekadašnjoj slastičarnici Vanila u ulici Maksima Gorkog broj 9)
koliko si putova ti, snova ja, riječi ti, rasturila ljubavi ja,
sve to danas je zasjelo ovdje s nama na gomilu
kao da otvaramo testament
kako da nešto nasljeđujemo
nitko neće biti zaboravljen, odbačen
ni prva kći susreta, ni drugi sin strasti
i čekanje, da, čekanje
bili smo tako zauzeti, raštamani
jesmo li mi to pozvali vrijeme ili ono nas
da nam nešto zaigra pod trepavicama, da zasija u tišini među riječima
da zasuzi, da sklizne, pa da se opet popne do listova šljive i počne padati
da nas oslobodi stega, tolikih neiskazanih riječi, izostavljenih, zapuštenih
svedenih na ogromno prešutkivanje, optužbe, brisanje dokaza
ne bi li se sve ispisalo, pa izbrisalo, da ne ostanu tragovi, zvučni zapisi, slike
u toliko odživljenih tomova od A do Ž

(a sve je počelo s onom prvom sveskom na uske i široke linije)
da se ispravi linija srca, da se vine prema nebu, da iskosi pogled
da ova strast-starica napokon legne u čistu postelju
da zaroni u jastuk, da nekako smjesti kičmu
da utiša nemir u koljenima, to vrpoljenje, reumu
što je bilo – bilo je, sve kad bismo i htjeli, više se isto odsvirati ne može
tu je sad samo ovo što nam nebo poklanja: to kapanje, o, da, i ta kap na tvojoj obrvi
na tvojoj lijevoj voljenoj obrvi (nekako smanjenoj, prorijeđenoj, srebrnastoj)
nad tvojim zelenim i vječno blještavim okom
o, da, mogla bih se tu zaustaviti i sve ponovno izbrisati

u odsustvu straha, u ovom novom ritualu preživljavanja
tako je trebalo biti, tako je i bilo, sa zakašnjenjem, doduše, a moglo je,
zar ne?
moglo je, kažeš, bilo bi drugačije, sve drugačije
hajde, dosta s tim: moglo je, nije moglo... ako, kako, zašto ovako
da se vratim svojem bivšem ja, tvojem bivšem ti, ne, nikako ne može
nego, što bi želio da ti dam prije nego što kreneš?
marmeladu od šipka, slatko od smokava, malo sira?
pazi da ne zaboraviš džemper, zahladnjelo je
evo i djevojke s računom – imali smo dva espresa, izvolite
zadržite kusur

tvoja olovna suza kotrlja se prema meni

(25. oktobar 2015)

Jedan u srcu One from the Heart

(Slušajući Toma Vejtsa)

Da bi se dogodio preokret
dobro je da se podsjetim
vulkanskih erupcija
vremena iz debitantskih dana
hrapavosti pjesničke kože
svog svijeta sa zumbulom
da mu se približim pri tom
zumirajući kako se ne bi izgubila oštrina
ni melodijski slapovi, miris
koji još uvijek jednako pljušti po slikama i metaforama

da u snažnom naletu odletim u vazduh
da se okrenem u krug
ljubičasta prema plavoj
da se raspadnem
i potom opet da se skupim.

Kakav nesporazum!
Koristim svoj izdisaj
da bih opisala kako sam udisala vazduh
čitav katalog suza, neba, otkucaja srca
bez glazura
sa sićušnim biserom – zrcem u porculanskoj posudi
usred ostataka od ostrigâ
bez fine melodije, lakih džez balada, sred sunčanog dana na moru, ne...
bez suhog martinija i masline na čačkalici
a ne upoznavši ni jednog pravog gangstera
ni (od) tad ni (do) sad...
da dozvolim mašti da se šeće unaokolo
da joj kažem: ne plaši se taloga
ni onih nitkova u sivim sakoima, ne plaši se ni te konfekcije
niskih muškaraca s malim stopalima i još manjim prstima, debelim, nabijenim
koji se rukuju jednom trećinom dlana
ni onih dresiranih koji niti što daju niti uzimaju
bez ostataka, mrvica, sve je pomiješano, kašasto, bezbojno, uz sluz
kolonije golih puževa bez kućice –
a tvoja intuicija je, eto, i sa 60 navršenih godina
(danas je 16. jun – sretan ti rođendan, mašto moja)
misao u divljem stanju.
O, srce moje, i tvoja imaginacija
prošlo vrijeme u koje, obećavam, ne zalazim više
tamo boli
bez pjesama, muzičkih sekvenci, kadrova iz filmova, valova.

Idi, putuj
putuj, srce moje, kroz noć
dok mi nad glavom bliješti mjesec
dok me opija ovaj slatkasti naboj anamske ruke
(Lonicera caprifolium)
kakva kalvarija, srce, slomljeno si, pa iznova zalijepljeno
poput malog porculanskog suda
sjeti se propuštenih vozova i onoga čovjeka
koji nikome ne maše s perona
ti i ja
koji ti i koja ja

svi pod "ti" i sve pod "ja"
što žongliramo životom
čas gore čas dolje
nikad u sredini, zlatnoj sredini.

Sredinu
istina ne zanima
ona nikada ne pjeva, ne pleše
ona nema iznevjerenih očekivanja
ona ne zna kako je, i kada
noć umorna zaspri sred sučanog dana,
ne zna kako je to izložiti se podsmijehu, apsurdu, paradoksu
kako je pokriti se teškom ćebadi
samozavaravanja, samosažaljenja
istinama i lažima
kako je kad izašavši iz čaure
gledaš svoj život kao performans.

Sve što je urađeno prema istinitom događaju
može proći samo kao loš i jeftin film, da,
spusti kapke
smiri more u očima

evo ti istinitog događaja
opet je nestao onaj blijedi lik, a samo što si ga ugledala
hej, čekaj, ne idi
molim te ostani još malo ovdje
u meni
ti si moj "mornar među zvijezdama"
usred ovog novog sredovječnog nikud

(22. maj – 16. jun 2013)



Andrijana Kos-Lajtman

Drugo lice smrti Tretman i uloga teme smrti u prozi Dževada Karahasana

U predodžbi prosječnog Europljanina današnjice smrt se najčešće spaja s konceptima boli, tuge, bolesti, nesreće, crnila. Tragičnosti, gubitka i rastanka. Uz to, nesumnjivo, ponekad svjedočimo i drugačijem licu smrti – onom koje je njezina alternativna, neočekivana slika – koje je iščekivana, bliska ili čak ‹lijepa› smrt, smrt koja nije nužno bolna ili tragična, ozbiljna, uzvišena, patetična ili konvencionalna. Nazvat ću ga ‹drugim licem smrti›, misleći prije svega na slike i riječi onih koji su upravo o takvom liku smrti (ili Smrti) pisali, slikali je ili pak glumački oživljavali vlastitim tijelom. Jer, nesumnjivo, riječ je o onom licu smrti koje mnogo češće zatječemo u vizualnim ili narativnim interpretacijama nego što ju čovjek koji odlazi iz (ovog) života može iskustveno spoznati. Osim, dakako,

iznimnih pojedinaca koji uspijevaju u smrti ne vidjeti nužno negativ, minus, tragediju, već pojam ispunjen potencijom – ako i ne onom pozitivnog predznaka, za što su obično potrebna metafizička ili religijska uporišta, a ono potencijom nule, praznine, odsustva.¹ Riječ je o smrti koja, govoreći poetskim jezikom, ali i jezikom različitih teoloških paradigmi poznatih čovječanstvu, uslijed osjećanja ‹prihvaćanja›, ‹bliskosti›, ‹pomirenosti›, istodobno kao da ima lice čovjeka i boga (pa makar i sasvim metaforičkog, simboličkog boga), tijela i predodžbe, te se može činiti kao da i nije prava smrt, nego zapravo neka polusmrt, čin/situacija/pojam u kojem se prije svega ogleda i titra život te onaj koji ga nosimo u sebi.

Muslimani vjeruju da nakon tjelesne smrti duša odlazi u *berzah* i tamo, mirujući, prebiva sve do Sudnjega dana (Imamović, 2014). Islamska kozmologija i inače počiva na osnovnom načelu *tevhida*, odnosno, na načelu jednog i jedinog izvora svega, iz kojeg proizlazi mnoštvo – sva postojeća bića podređena su upravljanju Allaha, Jedinoga, pri čemu je niži, materijalni svijet, podložan utjecaju nematerijalnog svijeta, preko melekutskih bića koja njime upravljaju (Imamović, 2014). *Berzah* je *mundus imaginális*, svijet prikaza ili čistih slika, eidolona ili duša (Karahasan, 2009: 292). U njemu ne obitavaju ideje, nego duše, pa to nije svijet vječnosti, no isto tako niti vremenit svijet materijalnih tijela – to je “svijet u kojem obitavaju bića na međustupnju između tijela i ideja, između materijalnog i inteligibilnog postojanja” (Karahasan, 2009: 293). *Berzah* je svojevrsan međusvijet (Beglerović, 2011), neka vrsta prijelaznog svijeta koji je povezan sa svijetom prirode, baš kao i sa samim fenomenom tjelesne smrti (usp. Beglerović, 2011, Imamović, 2014).

Takva, u suštini platonistička koncepcija svijeta, a osobito života i smrti, vidljiva je gotovo u svim Karahasanovim proznim (meta)fikcijama. Za ovu prigodu promotrit ćemo dvije, roman *Noćno vijeće* (2005) i zbirku priča *Kuća za umorne* (2014), s obzirom da je u njima tema smrti ključna, ostvarena na način koji dovodi u međusobnu vezu spomenute naslove, ukazujući na specifičan autorski pristup u okviru navedenih fikcionalnih svjetova, ali i širu, općekulturnu, filozofijsku i religijsku genezu tako prezentirane koncepcije smrti.

Koncepcija *berzaha*, prijelaznog svijeta koji se nalazi između materijalnog svijeta i svijeta ideja, najizrazitije je predočena u Karahasanovu romanu *Noćno vijeće*. U njemu, pred kraj romana, zatječemo duše samoubojica i onih nad kojima je izvršen zločin kako se u turbulentnim vremenima ranih 90-ih godina prošloga stoljeća iznenada uznemiruju i vraćaju na mjesto svojih patnji, trpeći ponovno ono što su već jednom, na ovom svijetu, otpjeli. Jedino što bi im moglo pomoći i vratiti ih u *berzah*, gdje u mirnim vremenima zajedno s drugim dušama miruju, jest da ih neki nevini čovjek ponovno ubije, odnosno, da kao duše umru istom smrću kojom su već jednom umrli na ovome svijetu. Suočen s izborom koji ne može prihvatiti – da u podzemnom svijetu pomogne dušama patnika na način da se sam pretvori u ubojicu, čime bi sve zaboravio i mogao se vratiti normalnom životu na ovome svijetu, ili pak da odbije to učiniti, no da ih zauvijek nosi u pamćenju,

¹ “Pitanje smrti često se krivo reducira na iskustvo smrti; tzv. “straha od smrti” kao straha od onoga što se tada proživljava. Ali, to je besmislen jezik, nesuvisao, zato što smrt - mrtvost - nije nešto što egzistira, stvarni entitet (ona je tek regulativni mentalni pojam). Ona je negativ pojma života, kao pozitivna, koji jedini tu jest stvarni entitet. Dakle, nisu posrijedi dvije činjenice suprotnog predznaka (+1 i -1), nego prisutnost i nepri-
sutnost činjenice (1 i 0).” (Cingel, 2015)

Simon bira svoj, treći put. On dobrovoljno silazi u podzemni svijet, živ među mrtve. Pri tome je važno istaknuti da Simon nije samoubojica, on ne odlazi u smrt nasiljem, već jednostavno svjesno i mirno prekoračuje granicu svjetova – silazi u predvorje smrti, nalazeći to jednim etički prihvatljivim izborom. Na taj način on odbacuje nasilje kao čin koji čovjeku oduzima čovječnost, a time i nedužnost, ali isto tako i zaborav koji čovjeku oduzima sposobnost da aktivno misli i djeluje, pretvarajući ga u objekt bez duha. Birajući vlastitu žrtvu kao jedino prihvatljivo rješenje, Simon pomalo biva nalik Isusu, baš kao što priča na fabularnoj razini pomalo oponaša, odražava u sebi, neke srednjovjekovne i renesansne književno-religijske interpretacije u kojima Isus silazi u pakao i iz njega izvodi grešnike.² Alegorijska razina romana koja upućuje na lik Isusa kao Simonov protomodel zamjetna je i u činjenici da Simonov proces iskušenja, njegov boravak u Foči, traje točno 40 dana – od 28. kolovoza do 6. listopada 1991. – baš koliko je trajao i Isusov boravak u pustinji, kao pokora za ljudske grijehе, za vrijeme kojeg ga je Sotona iskušavao čak tri puta. Žrtvujući se za druge, za nepoznate patnike, Simon ipak, neizbježno, izdaje ono do čega mu je stalo – ženu, sina, profesiju, vlastiti život kakav je vodio ranije. Time, ujedno, pomalo postaje i nalik Judi, motivu koji se lajtmotivski uvlači u razradu Simonova odnosa s prijateljem Enverom. Envera, naime, fascinira problematika Jude, pitanje zašto motiv Jude uopće postoji, i u religijskom i u narativnom smislu, s obzirom da njegovu ulogu smatra potpuno nepotrebnom/nesvrhovitom, kao i filozofsko pitanje Judine krivnje. Toj je problematici u Karahasanovu romanu pridano relativno malo prostora, nalazimo ga u obliku kraćeg ekskursa kojeg Simonu pripovijeda Enver, umoreni prijatelj koji ga posjećuje – pa ipak, pitanje Jude, po mojem je mišljenju, ključno mjesto ovoga romana, a možda i ključno pitanje čovjekove pozicije u svijetu uopće. Ukazujući na suvišnu poziciju Jude u priči o Isusu – kako u isključivo tehničkom smislu motivacije za fabularni rasplet tog svima poznatog narativa o izdaji i raspeću, tako i u mnogo dubljem, filozofskom

² U apokrifnom *Nikodemovom evanđelju* opisuje se Kristov silazak u pakao i oslobođenje svetih otaca iz limba. Kolumbić (1988) navodi da je taj nekanonski tekst ušao u hrvatsku književnost možda već u 10. st., a bio je posebno zanimljiv sastavljačima dramskih tekstova kod kojih su se s vremenom u obradi Isusova uskrsnuća ustalile tri teme: posjet grobu, Isusov silazak u pakao te odlazak Isusovih učenika u Emaus. Te su se teme obrađivale kao odvojene drame, ali još češće u okviru uskrsnog ciklusa (1988: 181). Prikazanje *Uskrsnuće Isukrstovo* glagoljskoga *Tknskog zbornika* iz kraja 15. ili početka 16. st. – iako je matična verzija vjerojatno nastala i ranije (Kolumbić, 1988: 182) – sastoji se tako od dva tematska dijela gdje prvi obrađuje Isusov silazak u pakao i oslobađanje svetih otaca iz limba (Kolumbić, 1988: 183). Kolumbić naovodi da je obrada ove teme prepoznata i u drugim književnostima, primjerice, taj je tekst podudaran “s engleskim yorkškim prikazanjem iz XIII. st., gdje na početku sveti oci očekuju Krista, zatim vijećaju vrazi, među kojima je i Belzebub, a Satana, kao i u hrvatskom tekstu, tvrdi kako Krista treba pustiti u pakao jer nema božanske moći” (1988: 183). Primjer navedene teme je i najranija francuska pasionska igra *La Passion du Palatinus* iz 15. st., pri čemu je hrvatskom prikazanju nesumnjivo bliži tekst talijanske dramske laude perudinskog laudarija u kojem se obrađuje oslobođenje otaca iz limba, a koji nosi naslov *Hec laus sabbati sancti* te podnaslov *Sancti, existentes in Limbo* (1988: 183). U hrvatskoj renesansnoj književnosti tema Isusova silaska u pakao obrađena je u Vetranovićevu prikazanju *Uskrsnutje Isukrstovo* “ali s drugačijom koncepcijom, s drugačijom scenom predodžbom i s drugačijim pristupom likovima, da ne govorimo o upotrebi sasvim drugog ritmičkog izraza, dvostruko rimovanog dvanaesterca” (1988: 185) – dakle, u formi kakvoj su bili skloni renesansni autori. Istu temu obrađuje i jedno anonimno hvarsko prikazanje iz 17. st. – *Kako Isus oslobodi svete oce iz limba* (1988: 188). Uspoređujući Vetranovićevu i hvarsko prikazanje, Kolumbić argumentira pretpostavku o postojanju “za nas danas izgubljenog, jednog prikazanja koje je prethodilo i na svoj način bilo predložak i Vetranovićevu i kasnijem hvarskom pučko-umjetničkom prikazanju” (1988: 192).

smislu – Enver na neki način ukazuje na dvoje: da je pitanje izdaje čovjeka od čovjeka (ali i preteškog tereta povjerenja koje se ponekad bespogovorno drugome stavlja na leđa) ključan, možda i najčešći problem ljudskoga postojanja (kako čovjeka kao povijesne osobe, tako i pojedinca), ali isto tako i na to da je lik Jude zapravo simbol aporije života kao takvog. I u islamu i u kršćanstvu lik Jude figurira kao izdajnik, i za tu su ga izdaju snašle muke i vječno prokletstvo. “Čemu i kome je bila potrebna njegova izdaja?”, očajno se pita Enver, ne uspijevajući doprijeti do razloga i nužnosti ovoga motiva u obje religijske interpretacije. Ne samo da ni jedan razlog nije uvjerljiv s gledišta tehničkog funkcioniranja zapleta, nego ni ono što je mnogo intrigantnije – semantika tako postavljenih religijskih iskaza – nije racionalno dokučiva. Naime, ako je u religijskom smislu sve predodređeno i unaprijed apsolutno određeno s gledišta Svevišnjeg i Sveznajućeg, kakvoga smisla ima Judina izdaja ako ionako nije mogla ništa spriječiti, ni ubrzati, ništa ni u čemu promijeniti? O tome se u romanu progovara kroz Enverov glas:

Pa ako je bila apsolutna nužnost da u tri sata i šesnaest minuta popodne iznad brda Golgota preleti čiopta a ne neka druga ptica, jasno je da se u centralnom događaju tog zbivanja, u centralnom događaju sveg postojanja, nije moglo mijenjati ili makar dovesti u pitanje bilo šta. Kako od Isusa otkloniti njegovu sudbinu, ako je ta sudbina temelj daljnjeg postojanja svijeta? Ali kakvog onda smisla ima da Juda svojom izdajom omogući ili bar pomogne da se dogodi ono što se dogoditi mora?! Zašto prisiljavati nekoga da gura niz brdo kamen koji već juri punom brzinom? (Karahasan, 2009: 246)

Dakle, religijska priča postavljena je tako da se sve unaprijed zna, svaki motiv funkcionalan je isključivo iz pozicije tog jednog jedinog, unaprijed poznatog i određenog cilja – Isusove sudbine da bude izdan od čovjeka i da vlastitom žrtvom/mukom otkupi ljudske grijeh. Kako onda govoriti o pojedinačnim akterima, pa tako i o Judi, ako njihova suradnja sa sudbinom ionako nije ni od kakve važnosti? Može li se u tom smislu uopće i govoriti o religiji kao narativu, kao tekstu koji funkcionira po srodnim zakonitostima kao i književnost, ili, u konačnici – kao život sam?

Čitava paradigma kršćanstva, islama, ali i drugih, ne nužno teoloških postavki (recimo, Kantova koncepcija tzv. kategoričkog imperativa) počiva na pretpostavci da se čovjek kao biće koje se zatječe u rascjepu materijalnog i duhovnog, svojim vlastitim nastojanjem uzdiže iz tjelesnog bića u duhovno – sudjelujući u <dobroti> božanskog, i to upravo svojom slobodom da može izabrati što će biti i činiti. No u poziciji čovjeka kako je vide i islam i kršćanstvo očituje se ujedno i paradoks koji je više nego igdje oličen u liku Jude – je li Bog mogao stvoriti slobodno biće, ako je njegova Svemogućnost i Sveznanje neograničeno, i ako sve unaprijed zna – na koji se način to dvoje odnosi jedno prema drugome, ima li smisla i ne potire li se međusobno? S druge strane, ako je točna pretpostavka da je čovjek stvoren kao slobodno biće, postavlja se pitanje je li nešto što je nekome unaprijed zadano, pa bila to i sloboda, doista sloboda, je li u tom slučaju čovjek doista slobodan; baš kao što vrijedi i obrnuto – ako sam slobodno biće, kako mogu biti slobodan od slobode, pa da ne odaberem slobodu? Juda je stoga oličenje paradoksa čovjekova bivanja u svijetu uopće – on je metafora za <zlo> kao paradigmatičko bivanje <neslobodnim>. U zadnjoj, poopćenoj konzekvenci – ako smo svi mi Jude, ne samo zato jer smo tako često obilježeni izdajom od strane drugoga, ili drugoga, nego i zato jer smo suštinski obilježeni neslobodom, kako da istovremeno budemo i bića koja se uzdižu iz svoje <neslobode> i odgovorno odabiru

ono što svako slobodno biće mora moći činiti – biti odgovoran za svoja (ne)djelovanja i riječi? Krije li se rješenje takve aporične pozicije samo u tome da čovjek ima slobodu ignorirati Boga, na način da ga ne prizna kao uvjet svoga života i svijeta? Je li to jedina istinska čovjekova sloboda? A ako je odgovor potvrđan, nije li takva konstelacija svijeta i čovjeka, s teološkog gledišta, samo još jedan paradoks?

Gnosticizam,³ “sinkretistička religija koja se temelji na ezoterijskoj tradiciji različitih pretkršćanskih i poganskih izvora” (Peh, 2006: 13), smatra da je sam materijalni život izdaja duha te da je bitno obilježen zlom (Peh, 2007: 54). Iz grčkih misterija kršćanski gnostici preuzeli su ideju da je svaki ljudski ego (malo svjetlo) dio jednog jedinog nebeskog bića (veliko svjetlo) koje je djelovanjem zlih sila raskomadano, lišeno sjećanja i prisiljeno da se inkarnira u tijelu (Peh, 2007: 15). Gnostici su primarno usmjereni ka gnozi, spoznaji, znanju (*gnosis*) kao onome što prodire u bit, smatrajući da se vjera više bavi izvanjskim i stoga pruža nižu razinu znanja (Peh, 2007: 52; Waldenfels, 1995: 485-487), pri čemu se gnoza dovodi u izravnu vezu s ljubavlju koja osigurava blizak odnos jedinstva između spoznajućeg i spoznatog (Waldenhels, 1995: 486-487). Prema gnosticima izuzetno su rijetki pojedinci “koji su nadvisili sve razine identifikacije sa svojom odvojenom osobnošću (*eidolonom*), ostvarili svoj pravi identitet gnozom te postali jedno s Kristom ili univerzalnom (božanskom) sviješću” (Peh, 2007: 53). Bogospoznaja je, prema tome, za gnostike ujedno i samospoznaja, prosvjetljenje kojemu teže (Peh, 2006), “jer dok poniremo u sebe, spoznajemo svoj pravi identitet i otkrivamo da mi jesmo upravo to za čim tragamo – Bog sam, ili bolje, otkrivamo Boga u sebi” (Peh, 2006: 14). Takvu samospoznaju, a time i spasenje, mogu postići samo rijetki, stoga je u gnostičkim doktrinama upravo pitanje soteriologije i eshatologije⁴ zauzimalo posebno mjesto. Iako na prvi pogled pesimistično, gnostičko viđenje svijeta čovjeku ostavlja mogućnost da se “vlastitim naporima, ostvarivši gnozu, oslobodi materijalnog svijeta, odnosno, da odbaci izjednačavanje s vlastitim egom (*eidolonom*) i postane jedno sa svojim univerzalnim (božanskim) bićem” (Peh, 2007: 55). Ostvarenje gnoze tako je ujedno i smrt eidolona (ljudskog ega) i njegovo uskrsnuće kroz sjedinjenje s božanskim (Peh, 2006: 15)

Simon je upravo takav, izniman pojedinac, on već i prije neočekivanog zapleta u Foči osjeća da se ljubavlju pobjeđuje “smrt, jeza i studen što ih nosimo u sebi od rođenja jer smo ih upoznali izlaskom u svijet” (Karahasan, 2009: 14), a kasnije, nakon patnji nevinih za koje saznaje, on više u tjelesnoj formi i životu kakav poznaje ne može iznaći način za podnošljiv opstanak. Nalazeći jedini etički izlaz iz aporične, paradoksalne pozicije u tome da sam postane sudionik patnji, tj. da postane nalik onima koje želi spoznati i pomoći (a ne može ih ubiti), Simon na prvi pogled uspijeva prevladati paradoksalnu poziciju Jude kojemu, s gledišta religijski utemeljene svjetotvorne ali i tekstualne konstelacije nije bila ostavljena mogućnost izbora. Pitanje o tome, međutim, je li Simon doista uspio iznaći relevantno rješenje jest relativno i osobno me intrigira još od kada sam prvi

³ Smatra se da je kolijevka gnosticizma Palestina u 1. st. pr. K., odakle se proširio u Aleksandriju kao njegovo glavno središte. U njoj se razvijao gnosticizam “kao eklektička ideja koja je sadržavala najbolje elemente preuzete iz različitih filozofskih, religijskih i mističkih sustava starog svijeta” (Peh, 2006: 13). Definicija gnosticizma temelji se na etimologiji riječi *gnosis* – znanje, a *gnostici* su, ‘oni koji znaju’ (Peh, 2006: 14).

⁴ Soteriologija – grana teologije koja se bavi doktrinom otkupljenja (prema grč: *soter* = spasitelj). Eshatologija – grana teologije koja se bavi doktrinama o kraju svijeta (prema grč: *eskhatos* = posljednji) (Peh, 2007: 54).

put pročitala roman. Je li se krug patnji uspio zatvoriti, može li se zatvoriti, odabere li se vlastita žrtva kao relevantan izlaz? Ako doista sve što je živo pamti – što je lajtmotiv na kojem počiva ovaj roman (zanimljiv je, gotovo bizaran primjer koji Simon navodi – da čak i ormar pamti da je jednom bio drvo) – te ako je “temeljno prokletstvo ljudskoga postojanja vezano za svjedoka” (Karahasan, 2009: 49), je li moguće da se lanac patnji i pamćenja prekinuo Simonovom žrtvom? Simon, u svom oprostajnom pismu sinu, doduše, od sina izričito zahtijeva da ga ne traži i da ne dolazi u Foču, no ponašaju li se naši bližnji doista uvijek onako kako bismo od njih očekivali? Može li se uopće prekinuti lanac patnje tako dugo dok čovjek posjeduje sposobnost pamćenja? Opredijelimo li se za takvu poziciju skepse i priča o Simonovu izboru nužno biva zahvaćena njome, upućujući na paradoksalnu poziciju čovjeka kao ljudskoga bića.

U situaciji naizgled nemogućeg izbora Simon, međutim, ipak nalazi put koji je etički prihvatljiv. U tom smislu on je nalik nekim drugim likovima Karahasanovih proza, prije svega, protagonistima u zbirci priča *Kuća za umorne*, koji se također nalaze u pozicijama emotivnog, idejnog, no prije svega etičkog konfrontiranja s okolinom koja ih okružuje. Njihova etička pozicija koja ih izdvaja od kolektivne dominante u tim je pričama nerijetko označena metaforom ‘teškog obraza’ po kojem su drugačiji, suprotni od bezrazložno olakšanog svijeta oko njih (Karahasan 2014: 48). Svojstvo težine koje nalazimo kod Juse Čobana, Karla Brzohodog i Reufa očituje se tako u svojstvo doslovne statičnosti u vlastitoj svakodnevnici u odnosu na svijet koji se velikom brzinom transformira pred njihovim očima, no još mnogo više od toga, i u svojstvu njihove moralne čvrstoće i samosvojnosti. Upravo vlastiti ‘težak obraz’ postaje temelj koji im osigurava opstanak u okružju svijeta koji im se čini iznenada nepotrebno olakšan, do granice neprepoznatljivosti i rasapa: “Razni drugi svjetovi stalno kruže oko tebe, a od njih se boriš jedino obrazom” (Karahasan 2014:41). Olakšan svijet u tim je prozama izjednačen sa svijetom maskara, a ovaj sa svijetom nove društvene stvarnosti koja se upravo događa. Takva je stvarnost Jusi i nekim drugim protagonistima *Kuće za umorne* daleka te joj se ne žele prikloniti. Od sve jačeg nadiranja vanjskog, kolektivnog, olakšanog svijeta u njihov unutarnji, težak, intimni svijet, u nekom se trenutku više ne mogu obraniti niti zaštititi. U pripovjedni iskaz prodiru tada elementi fantastičnog koji za likove predstavljaju egzistencijalno-ontološko, a za sam narativ poetičko razrješenje evidentne disharmonije, završavajući priče redovito situacijom smrti ili čekanja smrti. U tom smislu, postoji niz poveznica između Simona s jedne strane i Bege, Juse, Karla, Reufa i Tahira s druge, odnosno, između *Noćnoga vijeća* i *Kuće za umorne*. Navest ću samo one ključne.

1. Izmještenost – ne ‘stanovati u sebi’

Zajedničko svim glavnim likovima zbirke *Kuća za umorne* jest osjećaj razilaženja i nerazumijevanja sa svijetom, što je ujedno stanje u kojem zatječemo i Simona na početku romana *Noćno vijeće*, temeljni impuls koji ga je potakao na povratak u Foču. Likove Karahasanovih proza redovito pratimo u stanjima njihove unutarnje napetosti uzrokovane osjećajem rascijepljenosti između unutarnjeg i vanjskog svijeta – između onoga što osjećaju u sebi i onoga što od njih zahtijeva život, drugi ljudi. U trenutku kada priča počinje

ta je napetost već intenzivna, manifestira se kao osjećaj izgubljenosti, bespomoćnosti i suvišnosti, odnosno kao osjećaj razmimoilaženja sa svijetom (Karahasan, 2014: 40)⁵. Takva profilacija lika kroz narativ dalje gradira, ozbiljujući se u vidu osjećaja da *život i svijet više nemaju* “cjelinu, oblik i razlog” (Karahasan, 2014: 83), s čime paralelno ide i osjećanje vlastite dezintegracije i raspršenosti. Postepeno, većina tih likova proces dezintegracije svijeta i vlastite ličnosti dovode u kauzalnu vezu – u *Kući za umorne* riječ je o nekim apsurdnim kolektivnim pojavama novog društvenog poretka ranog socijalizma; u *Noćnom vijeću* riječ je nadirućem, agresivnom nacionalizmu s početka 90-ih koji je nužno inklinirao zvjerstvima i krvoproliću. Likovi Karahasanovih proza u okolnostima takvog, iznenađa poludjelog svijeta, pokušavaju zadržati svoju ‘težinu’, koncentraciju i razbor, no sve dalje, to im postaje sve teže jer se svijet pred njima ‘rasprskava’, kako, primjerice, osjeća Karlo Brzohod, glavni lik priče *Pobrajanje čuda* (Karahasan, 2014: 83). Njih u pravilu danima muči predosjećaj da će se nešto neočekivano dogoditi što će okončati takvo neprirodno i od razuma pomaknuto stanje – proporcionalno s osjećajem dezintegracije svijeta i vlastita ‘nestanovanja’ u sebi u njima sve više raste uvid da ‘stvarnost sve više odlazi iz svijeta’ (Karahasan, 2014: 142). Nije slučajno da je petnaesto poglavlje *Noćnoga vijeća* naslovljeno upravo tako – *Stanovati u sebi* – te da započinje ključnim Simonovim riječima kojima je ujedno završilo prethodno poglavlje. “Bez mene!” (Karahasan, 2009: 303). ‘Bez mene’ tako postaje ključna točka ovoga romana, ali i amblematsko i simptomatično mjesto Karahasanovih proza uopće – jedini odgovor koji pojedinac može dati mahnitom svijetu a da ostane svoj, moralno cijel. Nakon takvoga odgovora, unutarnji i vanjski svijet konačno su razdvojeni i u stvarnosti nastaje ‘rupa’ (koja je na početku bila tek pukotina) kroz koju istječu zakonitosti na razumu postavljenog svijeta. Ili, još točnije – to je redovito ‘rupa’ kroz koju fantastičan/onostran svijet prodire u svijet koji je *čovjeku iskustveno poznat*.

2. Dodir s onostranim

I u *Noćnome vijeću* i u *Kući za umorne* ontološka dvojnost – raspolučenost svijeta na ovaj, materijalni svijet i na onaj, nematerijalni, onostrani – javlja se kao reakcija na kaotična zbivanja u društvenoj stvarnosti, koja posljedično dovode do kaosa u unutrašnjem svijetu pojedinaca. Takva ontološka dvojnost kod Karahasana nema svrhu formalnog podražavanja generičke kategorizacije narativa, tj. s ciljem da se ostvari forma fantastičnog romana ili priče, već je ona dubinski produkt potresa koji se zbivaju na idejnoj razini prikazanog svijeta i njegovih aktanata. Drugim riječima, čini mi se da je Karahasanu manje važno da napiše fantastičan roman, ili roman bilo koje prepoznatljive žanrovske matrice,

⁵ Jusu Čobana, protagonista priče *Vatrin porod* u zbirci *Kuća za umorne*, u ivanjdanskom jutru pratimo kako mu je “puklo pred očima koliko je izgubljen, bespomoćan i suvišan, pa se sav okamenio i srozao kao nikad u životu. Odavno je njemu jasno da se negdje mimoišao sa svijetom i već nekoliko godina zapravo iščekuje poziv da krene tamo kao u spas, ali sada to prvi put osjeća, i to tako potpuno i pogubno da se hitno mora nekamo skloniti jer će inače sam sebe preseliti. A kamo da se skloni kad više nema njegovog mjesta?” (40). Ovaj ulomak simptomatičan je i za likove ostalih priča koje zatječemo u sličnim stanjima i s istim temeljnim osjećajem neshvaćenosti, suvišnosti i izmještenosti iz svijeta kakav su poznavali.

a fantastični elementi koje koristi u ovim, kao i nekim drugim svojim prozama, u funkciji su idejno-semantičkog postava narativa, točnije, u funkciji prezentiranja karakterističnih rubnih egzistencijalnih situacija, onih u kojima je život i svijet kakav pojedinac poznaje uzdrman do temelja. Bivajući izmješten iz vanjskog svijeta kakav je ranije poznao, ali i iz svog unutarnjeg svijeta, pojedinac gubi oba svoja težišta – vanjsko i unutarnje, kolektivno i osobno – koja bi mu omogućavala socijalnu i psihološku koherenciju. U takvoj situaciji jedino što je moguće – a upravo s ciljem prikazivanja etičke koherencije koju ti likovi redovito uspijevaju sačuvati – jest miješanje svijeta zbilje kakvu poznajemo (materijalnog, realnog svijeta) sa svijetom neke druge, transcendentalne stvarnosti. U prezentaciji takvih specifičnih dodira Karahasan se uvelike koristi religijskim (najviše islamskim i kršćanskim) konceptima, ali i onim filozofskima, baš kao i onima utemeljenima na predaji i mitologiji (*česte su, recimo, interpolacije elemenata legendi, bajki i slično*). Najčešći model za to jest uplitanje prikaza, fantazmagoričnih bića koja se javljaju glavnom liku ili on s njima na neki način dolazi u kontakt. Tako Juso Čoban iz priče *Vatrin porod* u periodu oko Ivanjdana vidi različita netjelesna bića, tj. bića iz sfere onkraj vidljivog i nama poznatog svijeta – najviše vile, ali i druge zemne duhove, “nakazice i stvorenja” (Karahasan, 2014: 40); Karlu se u priči *Pobrajanje čuda* javlja dječak Mali Mate kojeg ne vidi nitko drugi osim njega, u *Umjesto nje sada kadifice* Tahir dolazi u dodir s onostranim u Fahrijunu vrtu. Vrt u toj priči postaje mjesto susreta dvaju svjetova, dviju ontoloških sfera, što je sasvim u skladu s koncepcijom koju vrt kao književni i kulturni topos tradicionalno ima u mnogobrojnim umjetničkim interpretacijama, o čemu, između ostaloga, Karahasan govori i svojoj knjizi eseja *Knjiga vrtova* (2002) podcrtavajući upravo specifičnost vrta kao graničnog prostora, prostora dijaloga, susreta i interferencija. Uz to, s obzirom da se povezuje sa koncepcijom harema, zatvorenog prostora, u islamskoj kulturi vrt ujedno podrazumijeva i “granični prostor između *ovoga* i *onoga* svijeta, vidljivoga i tajne, materijalnog i apsolutnog, dio onoga svijeta kojim on zadire u *ovaj* ili dio *ovoga* svijeta kojim on zadire u *onaj* ili *one* svjetove” (Karahasan, 2002: 18). Upravo takvu ulogu vrt zadobiva u priči *Umjesto nje sada kadifice*, s obzirom da se upravo u vrtu Tahir suočava s neobičnim motivima i zbivanjima koja upućuju na dodir sa svijetom onostranosti. Podudarnu funkciju ima prostor podruma u Simonovoj kući u Foči, u romanu *Noćno vijeće*, a nije slučajno da je u obje priče korišten motiv oraha, kao drveta koje se tradicionalno u narodnoj slavenskoj predaji povezuje sa svijetom demona i podzemlja (usp. Vinšćak, 2002: 113). Štoviše, «vjeruje se da je on drvo zlih duhova i vještica te općenito nesretno drvo» (Vinšćak, 2002: 113). U Fahrijinu vrtu u kojem čuje njezin glas iako ne vidi i nju samu, Tahira najviše zbunjuje što je voda u zdencu prekrivena orahovim lišćem, iako orah stoji sasvim na drugom kraju vrta, a «u Duvnu rijetko pušu vjetrovi s istoka i zapada» (Karahasan, 2014: 164), koji bi ga mogli donijeti. Pripovjedač, dakle, sugerira upliv fantastičnih zbivanja koja upućuju na interferenciju sa svijetom onostranosti, što postaje do kraja jasno u zadnjoj dionici priče, u zbivanjima u Fahrijinoj kući, koja impliciraju Tahirovo zakoračivanje prema drugom, netjelesnom svijetu, onome gdje prebivaju oni koji su napustili ovaj svijet. Dok su u *Kući za umorne* fantastični elementi provedeni suptilno, obično na krajevima priča implicirajući mogućnost otvorenih završetaka, u *Noćnom vijeću* fantastična dimenzija romana, i to upravo ona koja referira na smrt i život poslije fizičke smrti (berzah) postaje ključna i sasvim evidentna okosnica romana oko koje se koncentriraju narativni rasplet.

Miris oraha koji Simon cijelo vrijeme osjeća u kući, a posebice kada se približi podrumu, tako nesumnjivo upućuje na blizinu onostranog, podzemnog svijeta, što se u konačnici i potvrđuje. Miris oraha u *Noćnom vijeću* koristi se kao lajtmotiv, upućujući svaki put na blizinu smrti i svijeta mrtvih – taj miris šire oni su već zakoračili u taj svijet, kao što je Simonov prijatelj Enver, ali i oni koje to uskoro čeka; primjerice, Feslija u krčmi, netom prije nego što su ga ubili, ili Musa prilikom zadnjeg susreta sa Simonom. Nije slučajno, dakako, da ga od živih osjeća jedino Simon, s obzirom da će se i on sam na kraju romana pridružiti onima koji su prekoračili granicu svjetova.

3. Smrt kao izbavljenje/smirenje/dovršenje

“Znam da je svako mjesto dobro za otići iz svijeta koji se pokvario” – kaže Nusreta, Simonova susjeda u Foči (Karahasan, 2009: 84), što je ujedno *spiritus movens* protagonista priča *Kuće za umorne*, baš kao i Simona u *Noćnom vijeću*. S obzirom da u ‘svijetu koji se pokvario’ više ne nalaze adekvatan modus opstanka, a još manje smisao, svima njima smrt koja ih dostiže, ili joj se prepuštaju, na neki način predstavlja izbavljenje iz svijeta koji osjećaju tuđim, i u kojem su čak i sami sebi tuđi. “Bože, kako je svijet žalosno mjesto!”, mislio je Simon nakon rastanka od starog i onemoćaloga Muse, a isto osjećaju i protagonisti *Kuće za umorne*. Iznimka od takve paradigme možda je jedino Bego u priči *Sindikata tajnih poštara*, koji umire neočekivano, na ratištu. Svi ostali – Juso, Karlo, Reuf, Tahir – smrt dočekuju pomireno te se sasvim smireno, gotovo s radošću, prepuštaju njezinu zagrljaju jer donosi “mira, mnogo lijepoga mira” (Karahasan, 2014: 125). Može se reći da u *Kući za umorne* smrt funkcionira gotovo antropomorfno – kao Smrt pisana velikim slovom, ona koja donosi izlaz, smirenje i utjehu. U *Noćnome vijeću* Simon također bira smrt, zakoračivši među duše patnika, jer izbor koji mu se nudio kao uvjet opstanka na ovome svijetu nije mogao podnijeti. Protagonisti *Kuće za umorne*, Simon u *Noćnome vijeću*, ali i likovi nekih drugih Karahasanovih proza, primjerice, nekih pripovijedaka iz zbirke *Izvjestaji iz tamnog vilajeta*, tako kao da slijede poziv neke sasvim jedinstvene smrti – one u kojoj se najbolje ogleda ono što su bili i što jesu – koja im donosi dovršenje, a time i izbavljenje od osjećaja vlastite izmještenosti. To su pojedinci koji, kao što za svog oca kaže Moritz Löwenfeld u pripovijetci *Pisma iz 1993. godine*, uvrštenoj u zbirku *Izvjestaji iz tamnog vilajeta*, kao da su sami sebi iznajmljeni, kao da su na tuđem mjestu ili djelomični (Karahasan, 2007: 74). Smrt u Karahasanovim prozama, vraćajući na mjesta «koja nas pamte» (Karahasan, 2007: 82), bivajući ogledalo čovjeka i njegova života, predstavlja čin dovršenja, mogućnost «stanovanja u sebi» koja je iz ovih ili onih razloga u nekom trenutku života postala nemoguća. U takvoj percepciji tjelesne smrti čijim se okončanjem dostiže dovršenje, izbavljenje pa i punina (ili barem dojam punine), moguće je također naći srodnost s gnostičkim viđenjima – kršćanski gnostici su nemanifestirani, arhetipski kozmos zvali i smatrali *puninom* (*pleroma*), nasuprot *praznini* (*kenomi*) koja je predstavljala manifestirani, materijalni kozmos (usp. Peh, 2007: 55). Za Karahasanove likove materijalni život, sam po sebi, nikako nije praznina – on je punina, no ona koje više nema. Izgubljena punina nakon koje se ni smrt više ne čini praznom.

4. Smrt kao sestra ljubavi

Za protagoniste *Kuće za umorne* smrt predstavlja dovršenje, alternativni i imaginarni nastavak onoga što nije bilo moguće adekvatno završiti/nastaviti na ovome svijetu, prije svega ljubavi koju su doživjeli u nekoj točki svojeg života, a koja u takvoj formi nije mogla preživjeti. I naslov zbirke, *Kuća za umorne*, i njezin podnaslov, *Pjesme o ljubavi u smrti*, ukazuju upravo na to – da postoje samo dva učinkovita utočišta za umorne – ljubav i smrt, ali i da ta dva koncepta nisu nužno odijeljena, s obzirom da prvi (ljubav) dopušta prijenos i preko granica drugoga (smrti), jer prebiva u pojedincu.

Simonova tjelesna smrt u *Noćnome vijeću*, baš kao i spomenutih likova *Kuće za umorne*, vezana je za ljubav – odlazeći u podzemlje, on sa sobom nosi, kao u amanet, veliku ljubav prema ženi i sinu, prema Foči i Bosni, a nije slučajno da upravo u 'vratima' koja vode u podzemlje, u predvorju smrti, doživljava intenzivan osjećaj bliskosti sa ženom Barbarom, osjećaj koji bi bilo moguće nazvati 'duhovnim orgazmom':

U vratima ga preplavio strahovit bol od kojeg se svaki mišić zgrčio, a svijest zatamnila i izgubila se onako kako se gubi u trenucima ekstaze. Valjda je zato, zbog te srodnosti s ekstazom, u ovom bolu bilo i naslade, one žestoke, duboke naslade koja bez bola i nije moguća, kakvu je on, Simon, ponekad znao naslutiti s Barbarom. Ali je ovo bilo jače, ovo je bilo tako bolno i duboko da bi bilo moguće jedino ako bi im se pomiješale kosti i još dublje od kostiju, a to u ovom svijetu ne bi išlo čak ni između njega i Barbare. Ovo je bilo tako duboko da za nečim takvim nisu mogli ni čeznuti, ne samo zato što za njega nisu znali. (Karahasan, 2009: 284)

Simonova smrt također je generirana ljubavlju – prema svim dušama patnika kojima nije mogao pomoći, a nije ih mogao ni ignorirati – ta se ljubav, baš kao i sve prave ljubavi, ujedno manifestira i žrtvom. Svojim činom samožrtve, kao što je već rečeno, on ujedno oponaša čin Krista koji vlastitim životom otkuplja ljudske grijeha. Njegov je čin, međutim, za razliku od likova *Kuće za umorne* koji smrt dočekuju pasivno, prepuštajući njoj samoj da odabere trenutak, aktivan čin u kojem sam kreira vlastiti silazak u podzemlje, birajući trenutak, ali i tehničke detalje za njegovu izvedbu.

5. Smrt kao čin kreacije/ljepote – parodija smrti

Smrt kao kreacija najbolje je izražena u liku Simona koji inscenira vlastiti odlazak s ovoga svijeta – u trenutku kada čuje glasove iz podzemlja kojima se ima potrebu približiti u patnji. Osim što je taj, treći put, bio jedini koji mu je u etičkom smislu bio prihvatljiv, taj put za Simona ujedno predstavlja i način da spozna sveprisutnu patnju i njezine razloge koji su mu kao fenomen nedokučivi i strani. Upravo u skladu s onim kako podrazumijevaju gnostici, da je spoznaja postati jedno s onim što se spoznaje, Simon, birajući za sebe sudbinu srodnu nesretnim dušama, dobiva mogućnost da upozna nedokučive razloge/zakovitosti patnje – tako da otiđe "među njih da trpi s njima, živ ali sposoban da osjeća i razumije" (Karahasan, 2009: 312). U svom činu kojim kreira vlastiti odlazak Simon na neki način kao da se odaziva na misao koju je ranije čuo od Muse: "Uvijek više volim umrijeti po svome, nego živjeti po tvome" (Karahasan, 2009:

118), te da “slobodnom čovjeku niko ne može ništa, a slobodan je, potpuno slobodan, onaj ko nema strahova i ko je zato uvijek spreman da krene” (Karahasan, 2009: 118). Ostavljajući strah iza sebe, Simon sasvim razborito uređuje detalje vlastita prolaska kroz podrumska vrata (priprema čekić, zaključava vrata, slama ključ itd.) koja vode nesretnim dušama onkraj ovostranog, a u samom prolasku, osim boli, osjeća i nevjerojatan užitak. Njegov odlazak time ujedno biva drugačija, alternativna verzija čovjekova odlaska s ovoga svijeta od one na koju smo navikli, ili kako je imamo predočenu u religijskim tekstovima. Simon ne čeka prirodnu smrt, niti čeka da ga netko od bližnjih izda i preda neprijatelju da bi mogao žrtvovati život, kao što je to bio slučaj s Isusom, nego sam kreira odlazak kao čin osobne volje. Njegov odlazak time je pomalo i parodija smrti kao žrtve kakvu zatječemo u kršćanstvu – drugim riječima, iako srodan i Isusu i Judi, on je ovim potezom bliži Judi koji, objesivši se, čin vlastite smrti uzima u svoje ruke, nego Isusu čija je tragična sudbina – ili barem sudbina kao priča – trebala nekoga da ga izda. Simon svojim činom kao da doslovno realizira riječi koje je u njihovim razgovorima izgovarao Enver: “Ja nisam ni Božji poslanik ni Božiji Sin, ja sam normalan čovjek, zato moje pitanje nije Isus nego Juda” (Karahasan, 2009: 248).

U svom eseju *O umjetnosti umiranja* (2011) Karahasan govori o Petronijevoj parodiji Sokratova umiranja, baš kao što u njegovu *Satirikonu* iščitava parodiju grčkog ljubavnog romana. Objašnjava da je Petronijevo umiranje “bilo organizirano, doslovno inscenirano, kao očigledna parodija Sokratovog umiranja” (Karahasan, 2011: 275), a obojica su, i Sokrat i Petronije, smrt izveli kao čin vlastite volje, ozbiljujući time, premda na sasvim različite načine, paradoks na koji ukazuje Karahasan – da “čovjek prirodno izbjegava smrt i samoubistvo mu nije dozvoljeno, a jedva da se može nazvati mudrim čovjek koji nije svakog časa spreman na smrt” (Karahasan, 2011: 276). I jedan i drugi insceniraju svoju smrt prema temeljnim uvjerenjima s kojima su živjeli cijeloga života, točnije, u činu smrti se, baš kao u nekom imaginarnom ogledalu, ogledaju oni sami, ono što su bili tijekom života. Mislim da na isti način možemo promatrati Simonovu inscenaciju vlastitog odlaska – kao čin volje u kojem je odnos prema drugome, osobito prema patnji (nije slučajno da je Simon liječnik), kakvog ga osjećao tijekom svog života, dobio svoju konkretiziranu sliku u dobrovoljnom silasku među patnike. U njegovu odlasku, kao što je već rečeno, ogledaju se i ostala ključna mjesta njegova života – ljubav prema ženi, sinu, roditeljskoj kući i zavičaju. Provevši ga u djelo, Simon dovršava boravak na ovome svijetu čime svome životu ne daje samo jedinstvenu formu nego i prihvatljiv smisao. Ono što je važno, a što ističe i Karahasan u spomenutom eseju, jest da parodija doslovno ne poništava predložak, prvotni smisao, već ga prije udvostručava, čak i multiplicira, bivajući “tekst koji teče duž nekog drugog teksta” (Karahasan, 2011: 277) pa prema tome znači alternativu onome što je parodirano, to jest, usporedbu s njim. Tako i Simonov odlazak znači parodiju Isusova otkupljenja ljudskih grijeha, ne potirući time žrtvovanje za drugoga, koje je oličeno upravo u tom religijskom liku. Simon time istodobno biva i žrtva i izdajnik, i kreator i objekt kreacije, Isus u Judi i Juda u Isusu.

Likovi *Kuće za umorne* ne kreiraju doslovno svoju smrt, no kada im se ona približi, dočekuju je kao što se dočekuje nešto blisko, lijepo, intrigantno i zavodljivo. Nešto što prije nalikuje umjetničkoj kreaciji, nego ozbiljnim konceptima života/smrti. Tako Jusi u priči *Vatrin porod* put prema smrti pokazuju vile, a u nju ga uvodi prikaza njegove žene Tidže “u haljinama od tamnoplave svile sa zlatnim listovima”, “lijepa, kao uvijek u tim

haljinama [...] topla i pripijena uz sve njegovo kao puzavica” (Karahasan, 2014: 81). Karla u predvorje smrti uvodi vizija iz djetinjstva, fantazmagorična lirska slika bakina sprovoda i bijele koze ukrašene “prelijepim bijelim cvjetovima koji su se u slapovima rasipali okolo” kao “grozdovi bijelih tačaka” (Karahasan, 2014: 125), a Reufa vizija pruge koja se diže u nebo, uz koju čuje zamišljeno pismo koje mu upućuje njegova nesuđena Hajrija, koja mu se uvijek povezivala s predodžbom pruge. Možda najizrazitiji primjer ulaska u smrt kao prostor uobličene, lijepe žudnje svakako je onaj u *Umjesto nje sada kadifice*. Probijajući se kroz Fahrijinu kuću, od verande do predsoblja, slično kao što Simon nanovo otkriva podrum u vlastitoj kući iz djetinjstva, Tahiru se javljaju sjećanja na djetinjstvo, na zimsku večer provedenu u Fahrijinoj zaštiti, na trenutke od kojih “nikada nije bio sretniji” (Karahasan, 2014: 171). Shvaćajući da se “upravo preseljava u neku drugu logiku” (Karahasan, 2014: 172), ono što se nalazi s druge strane života zamišlja slikom kuhinje sa sandukom drva, i Fahrijom u njoj. Ulazak u prostor onostranog za sve likove, dakle, jest iskustvo ljepote, a baš sve u taj prostor uvodi sjećanje na osobu koju su voljeli, koja ih je voljela.

“Et in Arcadia ego” – enigmatičan zagrljaj Čovjeka i Smrti

Na samom početku zbirke *Kuća za umorne*, prije prve priče, nalazi se rečenica “Et in Arcadia ego” ispod koje je navedeno ime renesansnog slikara Bartolommea Schedonia te godine njegova rođenja i smrti (1580-1615). Tako napisana, nesumnjivo, rečenica upućuje na to da ju je potrebno shvatiti kao svojevrsni moto cijele zbirke, što ona svakako i jest, no prema mojem mišljenju, ona je i mnogo više od toga. Navedena rečenica, osim što divno povezuje svih pet priča u semantičko-ugodajnu cjelinu, sintetizira u sebi cijeli jedan svijet stoljetnih *čovjekovih pitanja o odnosu života i smrti, o smislu jednoga i drugoga, kao i o karakteru njihove veze, oličenih u brojnim filozofskim, religijskim i umjetničkim pokušajima da se na ta pitanja ponude odgovori*. I Karahasanova zbirka, baš kao i neke druge njegove proze, pokušaj je iznalaženja takvog odgovora, u književnoj varijanti.

Povijest umjetnosti je sve do 1911. godine, kada je takvu pretpostavku pobio Voss, smatrala da je autor slike naslovljene *Et in Arcadia ego* spomenuti Bartolommeo Schedoni. Riječ je o slici koja prikazuje dvojicu pastira u noćnom okruženju koji promatraju ljudsku lubanju što se nalazi na kamenoj grobnoj ploči, u desnom kutu slike. Rečenica “Et in Arcadia ego”, po kojoj je slika i naslovljena, ugravirana je u kamenu grob koji nalikuje postolju, neposredno ispod lubanje. Danas se smatra da je slika djelo talijanskog baroknog autora Guercina (1591-1666) (Kellermann),⁶ a zanimljivo je da slike s temom Arkadije i referencijom na navedeni iskaz “Et in Arcadia ego”, nalazimo i kod najčuvenijeg francuskog slikara 17. stoljeća, Nicolasa Poussina, koji je naslikao čak dvije slike na istu temu.⁷

⁶ Na: <http://arjelle.altervista.org/Arcadia/guercinoarcadia.htm>

⁷ Slike su naslovljene *Pastiri Arkadije* – starija, iz 1627. (prema nekima 1629-30), izravnije je vezana uz Guercinijevu sliku, dok druga, slavija, datira u razdoblje 1637-1638, prema nekim izvorima u razdoblje 1645.-1650. (Usp. http://arjelle.altervista.org/Arcadia/poussin_secondo.htm; http://www.et-in-barbaria-ego.de/arcadia/arcadia_k.html; <http://artandcritique.com/nicolas-poussin-et-in-arcadia-ego-arcadian-shepherds/>)

Tumačenja rečenice “Et in Arcadia ego” do danas su brojna i načelno idu u dva smjera – u ranijem, tradicionalnom tumačenju rečenica se pripisivala samoj Smrti kao onoj koja je izgovara, u smislu poručivanja čovjeku: “I u Arkadiji sam!”, tj. u smislu upozorenja da njoj, Smrti, nitko i nigdje ne može umaknuti, čak ni oni koji uživaju idilu Arkadije. Rečenica kasnije dobiva i drugačije interpretacije, osobito od strane likovnih umjetnika – na to je ciljano upozorio Erwin Panofsky, ponudivši interpretaciju zagonetne rečenice u drugom, optimističnijem smislu, gdje se na samu smrt gleda kao na nešto čovjeku blisko: “I u smrti je Arkadija” (Panofsky 1936). Jasno je, dakako, da su takva dva pogleda ne samo u mnogome suprotna nego da podrazumijevaju i sasvim drugačija shvaćanja – kako smrti, tako, ako ne i više, i samog života i čovjekove pozicije u njemu. Konkretna motiv “Et in Arcadia ego” ima genezu u Vergilijevim *Bukolikama* ili *Eklogama*,⁸ točnije, u Petoj eklogi (stihovi 40-44) u kojoj se spominje Dafnisov grob u Arkadiji te se tu, po prvi put, idila Arkadije dovodi u izravnu vezu s motivom smrti (Kellermann).⁹

Kuća za umorne cijelom svojom poetikom, konceptom, ugođajem, prikazanim svijetom, predočava interpretaciju enigmatične rečenice “Et in Arcadia ego” na način kako je to učinio Panofsky, potpuno zaokrenuvši ključ interpretacije u odnosu na ono kako su misao tumačili ranije. Njegovo tumačenje funkcionira kao zrcalna slika prijašnjih interpretacija, on intrigantnu rečenicu stavlja u usta Čovjeku, a ne više metafizičkoj figuri Smrti – a da bi stvar bila bolja, taj čovjek progovara zadovoljnim, neočekivanim, smirenim glasom: “Sada sam u Arkadiji”, “U smrti je Arkadija”. Shvatimo li parodiju kao paralelan tok, kao ono što teče ispod ili iznad neke misli/teksta/ideje, a na način da teče sinkronicitetno s njim, onda su ovakva dva doživljaja smrti zapravo dva lica iste medalje – prvo je ono koje upozorava na to da je život bolan, krhak i prolazan, dok je drugo ono koje i u smrti traži nešto ljudsko, čovjeku blisko, pa i ugodno. Prvo lice progovara glasom koji pripada Smrti, a koja se čovjeku i njegovoj ovozemaljskoj sreći, simbolički utjelovljenoj u mitskoj Arkadiji, obraća glasom prijatnje iz metafizičke vječnosti: “Mogu te sustići svuda, čak i u Arkadiji!”, “Nema te zemlje, kutka, vremena, u kojem bismo se mogli mimoići!” Drugo lice progovara glasom Čovjeka, smireno, gotovo radosno: “Sve što je bilo, više nije bitno, jer postoji Arkadija/ugoda koja je izvan materijalnog života... ljepota i red koje nadrastaju bol, čak i ako ne predstavljaju drugo do li odsustvo boli”. Dvije interpretacije, dakako, dodiruju se u točki čovjeka i njegove pozicije u kontekstu. Ono što je objema interpretacijama zajedničko jest perspektiva da je čovjek podložan, inferioran okolini/kontekstu, zavisi od nje: u prvoj okolini Života, u drugoj Smrti. Zbog toga je potpuno pomirenje dviju interpretacija nemoguće, baš kao što je nemoguće biti istovremeno na ovom i na onom svijetu. Granica između tih svjetova je neupitna i ontološka, iako čovjek – zahvaljujući osjetima i osjećajima – ponekad, indirektno, prebiva u oba svijeta – onda kada je živ, a iznutra mrtav, kao i onda kada je tjelesno mrtav, a iznutra živ. Prvi primjer jesu glavni likovi Karahasanovih proza, nedovršeni, iz sebe izmješteni pojedinci, u trenucima kada osjećaju disproporciju sa svijetom. Drugi primjer nalazimo

⁸ Poveznicu s Vergilijevim *Bukolikama*, ali i cijelom književnom tradicijom pastorale, Karahasan je nesumnjivo imao na umu i time što je, u prvoj verziji, zbirku podnaslovio *Pastoralni prizori*.

⁹ Na: <http://arjelle.altervista.org/Arcadia/etinarcadiaego3.htm>; http://www.et-in-barbaria-ego.de/arcadia/arcadia_k.html.

u *Noćnome vijeću*, u dušama nevinih patnika – oni, iako lišeni tijela, nisu lišeni osjećanja, što i omogućuje njihovu patnju. Kada bi im se to oduzelo (što bi se postiglo ponavljanjem istog zločina nad njima), ostalo bi im sjećanje, ali ne i osjeti i osjećaji (bol), čime bi napokon bili lišeni patnje. Iz takve konstelacije moguće je zaključiti da su upravo osjećanje ono što u čovjeku dodiruje ono ljudsko, mnogo više nego sjećanje. Jer, kao što kaže Karahasanov pripovjedač, i drvo pamti. Snažna i vitalna osjećanja, kao što su, recimo, ljubav, uzbuđenost, ponos ili strah – osjećamo u sebi, i na sebi, mnogo više nego što ih znamo, spoznajemo. Možda je to razlog zašto su osjećajna stanja, osobito ljubav, ona koja olakšavaju prelazak intrigantne granice među svjetovima, te nevidljive opne između Života i Smrti, što je odlično oličeno upravo u likovima Karahasanovih proza. Pri tome, zapravo, i nema suštinske razlike u tome shvaćamo li smrt kao prekid, prestanak, privremenost, ili naša predodžba smrti (u tom slučaju religijski utemeljena) počiva na konceptu Smrti kao druge forme života, kao vječnosti, kao neprolaznosti. I u jednom i u drugom slučaju, nema prepreka da smrt predstavlja ono što izriču Karahasanovi narativi i sudbine njihovih likova – izbavljenje, dovršenje, ljepotu, kreaciju. Arkadiju. Lijepu smrt. Onu koja parodira maćehinski karakter smrti, smrt kao prijetnju, crnilo i vječni bezdan. To je smrt koju je možda bolje nazvati «tamnim mjestom» nego smrću, kako to čini Karahasan u Pogovoru knjizi *Izvjestaji iz tamnog vilajeta*, još jednoj knjizi u kojoj se prelazak iz jedne forme postojanja u drugu prikazuje kao prostor gdje “putnici otkrivaju različite istine, uvijek u skladu sa svojom prirodom, te s razlozima i ciljevima svoga putovanja” (Karahasan, 2007: 167). Takvo «tamno mjesto», ili nemjesto, objašnjava Karahasan u svim vremenima i svim kulturama zamišljano je kao međusvijet, kao neko mjesto druge prirode od mjesta mogućih u materijalnom svijetu, kao mjesto u kojem su “sabrane i istovremeno prisutne sve, pa i međusobno suprotstavljene mogućnosti, dakle, ono mjesto na kojem realnost dostiže stupanj intenziteta nezamisliv za stvarni svijet” (Karahasan, 2007: 167). Prihvatimo li takvu zamisao, pokušamo li zamisliti takvo mjesto, uvidamo da ono ne postoji, niti može postojati kao univerzalno mjesto – svaki čovjek, svaki pojedinac, ima neko svoje «tamno mjesto» na kojem se nalaze svi odgovori na pitanja koja je tijekom života postavio. Kako svatko ima svoj život i svoja pitanja, drugačija od pitanja drugih ljudi, tako svatko mora imati i svoje odgovore i neko svoje mjesto na kojima će ih dobiti, ili barem sanjati da ih je moguće dobiti. Lijepa smrt, smrt kao Arkadija, dakle, nije jedna smrt – to je smrt koja može imati onoliko lica koliko ima i ljudi, koliko ih ima i život sam.

Svijet zasigurno nije ni šljiva, ni kao šljiva, kao što je kontemplirao Simon u *Noćnome vijeću* – pun je rupa, praznina i loših mjesta – ali dobar tekst, priča, roman, dobar stih ili pametna misao, dovršena slika ili predodžba, to zasigurno jesu. Drugo lice smrti stoga je upravo takvo lice – dijalog s onim čega se čovjek boji, a možda ne bi trebao – ako ništa drugo i zato jer smrti ne može umaknuti, ali može misliti o njoj na način da makar i svojim snovima i vizijama stvara njezino drugo, bliskije lice. Prije svega, životom samim, i načinom na koji ga živi. Baš kao što sintetizira Kafka, a Karahasan upravo tu misao uzima za polazište svog eseja o «umjetnosti umiranja»: “Nismo mi grešni samo zato što smo jeli s drveta saznanja, nego i zato što još nismo jeli s drveta života” (Karahasan, 2011. 273). Drugo lice smrti lice je koje potvrđuje vrijednosti života kao takvog, čak i kada se te vrijednosti propuste doživjeti.



Slika 1: Guercino: *Et in Arcadia ego*, 1618-22 /ulje na platnu, Nacionalna umjetnička galerija, Rim/
(<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/guercino/0/arcadia.html>.)

Literatura:

- Beglerović, S. (2011): "Tradicionalni i moderni pristupi fenomenima smrti i umiranja", *Znakovi vremena – časopis za filozofiju, religiju, znanost i društvenu praksu*, br. 52/53, 67-82.
- Karahasan, Dž. (1993): *Kuća za umorne*, Zagreb: August Cesarec.
- Karahasan, Dž. (2009): *Noćno vijeće*, Sarajevo: Connectum.
- Karahasan, Dž. (2002): *Knjiga vrtova*, Zagreb: Antibarbarus.
- Karahasan, Dž. (2007): *Izvjestaji iz tamnog vilajeta*, Zagreb: Profil.
- Karahasan, Dž. (2011): "O umjetnosti umiranja", u: *Sarajevske sveske*, br. 35-36, 273-280.
- Karahasan, Dž. (2014): *Kuća za umorne*, Banja Luka-Beograd: Zadužbina Petar Kočić.
- Kolumbić, N. (1988): "Vetranovićevo «Uskrsnutje Isukrstovo» u kontinuitetu hrvatskih dramskih preobrazbi", u: *Dani Hvarskog kazališta 14 : Nikola Nalješković i Mavro Vetranović* , uredništvo Nikola Batušić i dr., Književni krug, Split, 180-197.
- Panofsky, E. (1936): "«Et in Arcadia ego»: Poussin and the Elegiac Tradition", *The art of art history: a critical anthology*, Preziosi, Donald, ur. (1998), New York, Oxford: Oxford University Press, 257-262.
- Peh, Z. (2006): "Gnostici", *Nova Akropola*, br. 49, 12-15.
- Peh, Z. (2007): "Gnostici", *Nova Akropola*, br. 50, 52-57.

- Vinšćak, T. (2002): *Vjerovanja o drveću u Hrvata u kontekstu slavističkih istraživanja*, Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Waldenfels, H. (1995): *Kontekstualna fundamentalna teologija*, Đakovo: Forum bogoslova Đakovo.

Mrežni izvori:

- Arcadia ili Arkadija, na: http://www.et-in-barbaria-ego.de/arcadia/arcadia_k.html, 25.04.2015.
- Cingel, I. (2015): "Arsenu umjesto epitafa, na: <http://poskok.info/wp/?p=176755>
- Guercino, Web Gallery of Art, na: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/guercino/0/arcadia.html>.
- Imamović, A. (2014): "Mjera mudrosti - o Berzahu", na <http://bastinaobjave.com/hadis/mjera-mudrosti/mjera-mudrosti-o-berzahu>, 24. 07. 2015.
- Kellermann, A., *Et in Arcadia ego*, na: <http://arjelle.altervista.org/Arcadia/indice.htm>, 24.04.2015.
- "Nicolas Poussin: Et In Arcadia Ego (Arcadian Shepherds)", *Art and Critique*, na: <http://artandcritique.com/nicolas-poussin-et-in-arcadia-ego-arcadian-shepherds/>, 26.04.2015.



Petar Andonovski

Telo u kojem treba da se živi

(odlomak iz romana)

Po licu joj se slivaju kaplje znoja. Velike, okrugle, u formi zrnaca graška, kaplju joj preko očiju. Pogled joj je zamućen. Korak težak. Na leđima oseća užasan teret, kao da nosi jako tešku vreću. Jedva diše. Na ulici nema nikoga. A i koga bi bilo po ovakvoj vrućini. Celo telo joj se lepi. Nikad joj nije bilo toliko vruće. Vazduh je redak i vlažan. Na momente dobija napad gušenja. U jednom trenutku odeća joj postaje nepodnošljiva i dolazi joj da se svuče i uđe u neku vodu. Trafike su zatvorene, ne može čak ni da kupi vodu za piće. Ne može da se seti koji je dan, zašto nigde nema ljudi. Odjednom ulazi u zoološki vrt, ali joj i tamo postaje još nepodnošljivije. Još veći talas toplote zapljuskuje gomilu koja se kreće u njenom smeru. U jednom trenutku shvata da svi hodaju prema izlazu – jedino se ona kreće prema unutrašnjosti. Miris ustajale vode počinje da joj draška

nozdrve. Sparina najverovatnije dolazi odonud. Milion mušica lepe joj se za oznojeno lice. Rukama pokušava da ih rastera, ali i one počinju da se lepe. Odnekud se čuju patke koje kriče. Najverovatnije iz bare. Majke sa decom gurkaju se u nju. Sve više postaje nepodnošljivo. Dok pokušava da se probije kroz gomilu, opaža jednu ruiniranu zgradu na kojoj stoji natpis: "Zabranjen ulaz, objekat se renovira." Zgrada joj se čini kao jedini spas. Ulazi unutra. Hladno je. Osim mirisa svežeg maltera, vazduh je čist. Hladan talas prolazi joj telom i stresa se od hladnoće. Tiho je. Nema nikoga, čak ni majstora koji su, prema mirisu svežeg maltera, ovde bili do malopre. U jednom uglu objekta uočava kavez u kome leži tigar. Kad ju je ugledao, tigar počeo da riče glasno. Iz kaveza se širio miris svežeg mesa. Krvi. Osećanje neugodnosti ponovo je obuze. Previše je hladno, miris krvi postaje sve oštrij i oštrij. Tigar neprestano riče, u svakom trenutku može da sruši privremeni kavez i da izađe i rastrgne je. Počinje da trči kroz jedan dugački hodnik. Dok trči, na glavu joj padaju celi komadi maltera. Na kraju hodnika naleće na još jedan kavez u kome leži lav. Čim ju je video i on je počeo da riče, a odmah za njim ponovo se javi i tigar koji se beše učutao kad se makla iz njegove blizine. Hodnik ne vodi nikud, umesto zidom završava se staklom kroz koji se vide kavez i sa grabljivicama. Brigita se vraća nazad, i u momentu dok prolazi pored tigra, skreće u jedan drugi hodnik koji se nalazi na drugoj strani zgrade. Dok se kreće kroz hodnik primećuje novi kavez. Ne gledajući šta je unutra produžava do kraja hodnika koji, takođe, završava staklom, okrenutim u pravcu kaveza sa grabljivicama. Zgrada je pravi lavirint, pomišlja. Vraća se nazad prema izlazu i, pre nego što izlazi, zagledava kavez pored koga je prošla malopre. U kavezu je tamno. Najpre joj se čini da je prazan, ali potom primećuje da u uglu leži nešto sklupčano. Što se više približava kavezu to nešto počinje da joj izgleda sve veće i veće. Prilazi mu toliko blisko, do samih rešetaka, pa joj jeze prolaze telom od same pomisli šta može da joj se dogodi. To nešto se pokreće i ona ga prepoznaje. Telo joj se grči od straha. Počinje da je hvata panika koja je potpuno parališe. To je taj. Taj pred kojim se oči otvaraju užasnute od straha. Taj od koga ti telo biva uhvaćeno u takve grčeve pa pomišljaš da se nikad više nećeš osloboditi od njih. Ona nije u zoološkom, ona je u zatvoru. On leži u svojoj ćeliji. Ona se približava još bliže iako oseća kako joj srce kuca u petama. On je gleda pravo u oči. Prvi put se njihovi pogledi susreću. Prvi put su im tela toliko blizu jedno do drugog. Samo ih dele metalne šipke. On je gleda krvoločno. Miris krvi koji je osetila pre toga, ponovo počinje da ga oseća, ali ovoga puta to nije krv neke životinje već njena krv. Ona poznaje taj miris. Samo da i on ne počne da riče, pomišlja. Ne, on ne riče, ali u svakom trenutku može da je rastrgne. On ima pogled ranjene životinje koja u svakom momentu može da napadne radi odbrane. Stresa se od tog pogleda. Nag je do pojasa. Na desnoj ruci ima tetovažu. Negovo mišićavo telo u jednom trenutku njoj liči na telo svetog Sebastijana probodeno sa tri strelice, izuvijano u grč zbog bola, ali iz tela zrači dostojanstvo, to je jedinstveno muško telo pred kojim se Brigiti oduzima dah. Ne, on nije sveti Sebastijan. Ona pokušava da ovu pomisao odagna iz glave. Dok se bori sa sobom da otrgne te misli, on se zatrčava i udara u kavez. Šipke se tresu. On se vraća nazad i ponavlja isto to. Kavez se, ni u ovom pokušaju, ne otvara. On ostaje zatvoren unutra. Čim se uverila da ne može da izađe približava se kavezu. Rastećena pomisli da može da joj naudi, ona se podupire o šipke. Dok pokušava da dobije makar malo na vremenu, da bi mogla da razmisli šta dalje, on je hvata i počinje da je davi. Dok je davi, lice mu se grči i Brigita primećuje da iznad desnog oka ima ožiljak. Sa

svakim novim stezanjem vrata njegovo se lice grči sve više i više. Vene na rukama počinju jasno da se ističu, ožiljak na zgrčenom licu počinje da dobija izgled meduze. Dok je davi, donja usna sve više je pritiska, više nego donja, oči su mu poluzatvorene, izgledaju kao da ih napinje da vidi nešto u daljini, ožiljak sve više dobija izgled meduze. Brigiti počinje da nedostaje vazduha. Pokušava da smakne njegove ruke sa svog vrata, ali ne uspeva. Ona nije tako snažna. Posle nekoliko bezuspešnih pokušaja, telo počinje da se predaje. Sad mu se ona celosno predala. Još uvek nekako uspeva da vidi kroz suzne oči kako se meduza, iz sekunde u sekundu, sve više uvećava. Meduza se preteći približava njenom licu, u svakom trenutku može da je proguta. Meduza više nije meduza. Ona je sada jedna velika usta u koja ona propada. Brigiti sve više nedostaje vazduha. Samo što je počela da se predaje smrti, kad više nije ni osećala da ima vazduha, on je prste na njenom vratu podlabavio, koliko da uzme malo vazduha, a potom je spušta i svoj pesnis gura u njena usta. Nedostaje joj vazduha. Ona nema čak ni snage da ga ugrize. Ovoga puta je zaista gotova. U grlu oseća trenje. Usta su joj suva. Pokušava da raširi usta da bi uzela malo vazduha, ali joj ne uspeva. On je sve više u njoj. Jedino što vidi ispred sebe jeste jedan crni oblak. To mora da je smrt, pomišlja, i potpuno se predaje mraku. On je i dalje u njoj. Brigita otvara oči i širom otvorenih usta počinje da udiše vazduh. Još uvek je mračno, smrt još uvek visi nad njom. Ona počinje da udiše ponovo, širom otvorenih usta. Vazduh joj reže grudi. Oseća kako joj se telo puni vazduhom, doduše ustajalim, ali ipak vazduhom. Crni oblak koji ju je bio obavio polako počeo da se raspršava i Brigita počeo da rasaznaje predmete oko sebe. Bračni krevet na kome je spavala, plavi jorgan koji je kupila zajedno sa Tomasom u "Ikei", noćni sto na kojem ja stajala lampa dobijena na poklon za rođendan, od koleginice... Ona je u svojoj sobi. U svom stanu. To je samo san. Rukom počinje da dodiruje krevet, jastuk, jorgan, da bi se uverila da je to samo san. Potom počeo da dodiruje telo da se uveri da je celo ovde, ne nedostaje niti jedan deo nje. Najpre počeo od vrata na kojem se zadržala najviše. Mazeći ga uverevala se u vlastito prisustvo. Potom se ruke počeo spuštati prema sisama koje su odelito visile na dve različite strane, pa prema pupku, plašeći se da ne spusti dlanove još niže, tamo u pravcu praznine od koje je osećala strah još iz detinjstva da bi, najposle, skupila hrabrost i počela da dodiruje vaginu. Dodirujući se, osetila je da su joj gaćice ovlažile. Proturi prste i oseti lepljivost kakvu nije osetila dugo. Telo joj se stresa od ovog saznanja. Ona je osećala uživanje iz predašnjeg sna.



Ahmed Burić

Pjesme

Društvo bez soli

“Vi ste sol zemlje, ako sol obljutavi, čime će se ona osoliti.”

(Matej, 5. 13-14)

“Nemoj toliko soliti
nije dobro za pritisak.”
Kaže majka dok
kaplja znoja pada u tanjir
i zalogaj je slaniji.
Tetka skida sliku sa zida i
poklanja mi je, kaže
“čuj možda odapnem, a i slikar je sada
rahmetlija, pa slika možda vrijedi, i pet knjiga:
jednu bacam odmah, ostale su
Smrt u Venezueli, bibliofilsko izdanje,
Poezija Crnjanskog, Bunuelova biografija
i dnevnik Miodraga Stanisavljevića
objavljen u Novom Pazaru u kojem
ismijava šoviniste.
To više nikome nije važno,
naše slike više niko neće gledati
ni čitati naše knjige,
mi smo propalo društvo
tako propali mi smo
gledajući u lijepo i tješec' se
da za svoju propast
krivi nismo.
Bez soli u društvu,
epohu živimo svoju,
ona je još samo u suzama,
u znoju.

Thomas Hearns – Sugar Ray Leonard

za Faruka

Ležim kod majke,
među omiljenim knjigama,
u sobi iz koje uvijek krećem na put.
I u koju se uvijek vraćam:
moj drug bokser šalje poruku
da ponovo otvara restoran.
Odgovaram da sam počastvovan,
pjesnik mora znati barem jednog boksera,
slični su to sportovi.
I da ću sigurno doći,
ako me bolest ne spriječi,
sad će treći dan
kako me lomi temperatura
40 stepeni pokazuje
stari termometar s latinskim oznakama:
normale, debote, media, forte i fortissimo.
Ja sam između media i forte,
polusrednja, takav sam bio
dok me život nije nokautirao
i znam da me on razumije.
Jer, to nije sukob titana
Rumble in the Jungle
u Kinshasi. For the black power i za
bratstvo jedinstvo i za Joseph Mobutu
Sese Seko Ngbenda wa za Banga.
Mi imamo svoja kršćanska imena
Temperatura Thomas i Šećer Leonard
to je pomalo i podmukla
borba onih koji se brzo kreću
a groznica je, zapravo, boks meč.
I to, finale za objedinjenje titule
Thomas Hearns protiv Ray Sugara Leonarda,
16. septembar 1981. u Las Vegasu.
Što je bilo u Vegasu, ostaje u Vegasu.
Na početku je Temperatura Hearns puno bolji
čak se i šepuri, ima duže ruke i svilene bijele gaćice
i gađa moje Tijelo Leonarda hirurškom preciznošću,
lomi me ta-ta-ta, direkt-kroše-direkt, ta-ta-ta-ta-ta
direkt – direkt- kroše-direkt - direkt
udara li udara,

moja Leonardovska glava leti lijevo desno
kao da sviraju Ramonesi.

Kud Idioti,
tuđ i ja.

Ne smijem pustiti da me pogodi aperkatom,
onda je gotovo.

U uglu nalazim spasonosni čepić i stavljam ga fantastičnom preciznošću
sebi pozadi, u ovakvim je borbama sve dozvoljeno
još uvijek Hearnns ima prednost, ali Leonard se vraća, teturam, ali
dočepaću se petnaeste runde: čujem oca kako iz ugla govori da se trznem, “ne budi pizda,
ovo je ništa kako je udarao Wilfred Benitez”.

Nema veze jesi li ili nisi čovjek iz Sarajeva,
kad udaraju, udaraju jednako jako, možda i jače.

Korčula je ljeta 1983., i ja na najvećem ekranu gledam kako Hearnns griješi; udaram ga
kroz gard,
i trijumfalno podižem ruke uvis jer vidim da je zateturao, i objedinjujem titulu.

Svjetskog prvaka u pobjedi nad groznicom:

“virus je gospodine svuda po gradu, gdje bismo mi došli kad bismo dolazili za svaku
temperaturu u kućnu posjetu. Uzmite čepiće, oni za šest sati spuštaju vrućicu.”

Malo sam postiđen jer sam pobijedio uz doping: ali pobjedi se ne gleda u zube, nose me
oko ringa a ja sam Sugar Ray, još uvijek sanjam o tome kako ću otići negdje na otok, i
povući se neporažen.

Poezija je, zapravo, boks s povišenom temperaturom.

Bitne stvari

Ja nisam znao što su u životu bitne stvari,

Nije da se pravdam ovdje pred kulama novoga Babilona,

što u nebu vide mogući prostor iskupljenja grijeha,

od naftom umazanih para zarađenih bratoubojstvima ili čedomorstvima.

Ja nisam znao što su u životu bitne stvari – rođenje, sunnet, krštenje, ženidba, i smrt.

Ja nisam znao što su u životu bitne stvari: bilo mi je važnije da komentiram utakmice, i prepričavam anegdote o muzičarima, čiji talent nikada neću dostići.

Bilo mi je važnije ispravljanje krivih Drina, od izbora prave strane.

Ja nisam znao što su u životu bitne stvari, više mi je bilo stalo da ne izdam prijatelje nego domovinu.

Manje da *izdam* knjigu, od toga da ispričam ili čujem dobru priču.

Ja nisam znao šta su u životu bitne stvari: volio sam, uglavnom bez rezultata – nije li prava ljubav upravo to? - nisam učestvovao u ispisivanju nacionalnih programa, niti televizijskih programa, niti programa za kompjutere.

Ja nisam znao što su u životu bitne stvari.

Posljednji sam izdanak dinastije Guttenberga.

Koja podiže papir prije nego otvori link, i kojem se slova u snu miješaju s slikama koje propadaju kao i realizam.

Ja nisam znao šta su u životu bitne stvari.

Ja sam onaj koji se miješa u sve, a nije ni u šta siguran.

I onaj koji zna da imati jedno znači gubiti drugo, često istovremeno, najčešće stalno.

Ja nisam znao šta su u životu bitne stvari.

Stojim u pustinji, kroz moje prste prolazi pijesak, kroz moje lice i oči, vjetar.

Još ću malo biti tu, i nestat ću kao slika oaze, kao fatamorgana u ničemu.

Ja nisam znao šta su u životu bitne stvari. Ja sam Ahmed, sin pustinje što je nastala nakon što se osušio moj svijet.

Ja nisam znao šta su u životu bitne stvari.

Znam samo da su sve pjesme suze Snješka Bijelića.

Gospodar Skopja

Spušta se mrak
sipam si viski
još malo
i spavaće Skopje
spavaće Gradski zid
kao otežale bake sa sela
spavaće široke kuće u 29. novembru
spavaće Čaršija
i natpisi albanskih imena ćirilicom
kojih više neće biti kad umru njihove gazde
spavaće tvoja dobrota, prijatelju,
spavaće u teretani tegovi mojih tjelohranitelja
moja je dnevna soba dom svih vaših problema
ovdje gdje je, kažu, započela renesansa
ja u ležećem položaju započinjem novi barok
spavaće još malo i spomenici
Nikola Karev na konju će zaspati
kao neki ruski kompozitor zaspaoće Vardar
i ona visoka tribina ispod koje je Vasil Ringov tražio hlad
gdje su rasli talenti nedorasli na suncu *kako*
Samonikli, kako Tutunoberačite
kako zajedno da sme jaz in ti.
Jazz i ti,
spavaće lude ideje o spoju zurli i techna
sve to sa mnom spava u mojoj spavaćoj sobi,
i samo loši ljudi mogu misliti da nisam dobar.
Vi možete reći sve ali moj je patriotizam dokazan
križ iznad moje glave najveći je plus za našu ekonomiju,
iako se pjesnici ismijavaju, tvrdeći da je to siguran znak kako je ovo groblje.
Govorim jezik svojega neprijatelja
skoro savršeno.
Nemojte mi samo spominjati
da u *crni, temni zindani*
u Idrizovu sjede zatvoreni čovjek
i njegova kćerka,
šta sam trebao pustiti da sumnja u moje rabote,
da me izda,
sve što unaokolo vidite moja je vizija.
Zaspaoće Skopje, i priča o caru što je umro
kad je svoju vojsku vidio oslijepjenu
što njegov protivnik zadržao sve
njegove potomke, na dvoru.

Mrak je.

Ja sam gospodar Skopja i kako god da završim
trebate znati da sam činio sve za vaše dobro.
Spavaj sada Skopje,
ja neću spavati, jer čeka me još toliko neobavljenog posla.
Čeka me tompus koji dogorijeva sporo poput strpljenja naroda.

Zgarište

Bješe to jednom lijepo dvorište.
Tri breze, jedan jablan, trava za igru
klupa za odmor.
Okolo zgrade.
Preko puta obdanište.
Preko noći,
zgarište.
Par čizama s mlazom
testiranog urina
gasi plamen.
Hoće li nedogorjele stvari
ugasiti led jutarnjeginja,
ili će zgarište
vječno ostati da tinja?

Sjeveroslavija

Ti si se trebala zvati Sjeveroslavija
da se hladnije glave izborimo
s onim što proli krv,
a mislismo da je magija.

Da si bila moja dao bih sve,
ali nisi dala srce,
bojala si se da ga ne izdam,
kao ljubav hajduka u planini.

Vikinzi smo trebali biti,
što su najbolje ratnike žrtvovali na vrijeme
a ne u ovo davati sinove
bogovima prošlosti za čisto sjeme.

Rogove na glavi trebali imati,
a ne rogove od naših žena,
države što nas voli samo kad smo sjena,
mentalitet poniženja.

Možda si trebala biti Sjeveroslavija
ali o takvoj igri riječi niko mislio nije,
niko kao ja ne izmami suzu,
i niko kao ti ne zna da me nasmije.

I nove će generacije
praviti iste greške
umjesto hoda po Marsu,
granice prelaziti pješke.

Tvoja je geografija bila uspravna
A horizontalno se voljeti treba
red ravnica, red planina, red mora
malo hljeba, i milosti neba.

Da si bila moja, dao bih sve,
ali slagala si, k'o u narodnoj pjesmi,
pod prozorima ne nađe svatove
i ne bi ljubavi te.

Ti si se trebala zvati Sjeveroslavija.

Pir malograđana

Noćas smo u pozorišnom kafeu,
nakon predstave češke
ugodno ćaskali uz vino
i svima pronašli greške.

Svi se lijepo slažemo
sve dok pričamo o hrani i Drugima
naše se riječi lijepe o salvete
plešu oko stola, baš je lijepo s ljudima.

Pitaju "zašto ne pišeš umjetničku kritiku"
pa kako si ti to nekad sjajno radio,
"ne" velim preko zalogaja
zašto bih svima idilu kvario?

Mic po mic, vic po vic
blaga noć izvuče i posljednji hir
a pred san kò da stiže,
vijesti opet kažu, stabilan mir.

Promiču pejzaži, gleda se večernji akt
mudre glave za banalnost vele - "to je artefakt",
ali iznutra boli, jer znam, to je đavolji mir
ništa to drugo nije do malograđana pir.

Nemoj jesti sam

(Prema motivu Ilije Ladina)

Mogneš li ostaviti ljubav,
onda idi, dječaće,
veća su tamo i drva i kuće
i nebo izgleda veće i, dakako,
veći je grad
idi i gledaj, i pjevaj,
i poslušaj to što ću reći sad:
odeš li, ne osvrći se nikad,
nemoj brinuti o jezicima koje nećeš znati,
ni o narodima, ni o bogovima njihovim,
koje nećeš slaviti,
dovoljno muke od svojih nosiš,
ne brini ni o sjaju,
sve je isto, imaš samo jedne cipele na kraju.
Duže su tamo noći,
više je svjetla ali je duži i dan.
pod svakim suncem zalogaj je težak, isti
i pod svakim svodom je isto: koliko dobijem, toliko dam.
Ne brini ni kad ćeš što u tanjir staviti,
ali nemoj, preklinjem te, nemoj jesti sam.
Posao naš je igra s prazninom

od ničega nešto, neko hitro, neko vješto
možda i prazna priča o tome
kako je ljepši zavičaj,

jedno jaje, početak svega
i jedan sasvim izvjestan kraj.
Mogneš li, dječčače, ostaviti ljubav, idi,
ali čuvaj tu savjest i znaj:
sami su samo oni što jedu sami,
zato nikad nemoj jesti sam.

Sve rijeke teku

U Prijedor putujemo
dolinom Sane
sve rijeke teku od izvora prema ušću
samo Sana teče prema vama
govorila je reklama kad
smo mislili da je
Keraterm fabrika keramike
samo dvije godine
poslije toga
osnovan je logor u četiri prostorije
gdje su do smrti prebijali
logoraše, Fikreta, Fahrudina,
Ilijaza, Uzeira i jednog Jovu
koji je bio oženjen muslimankom
jer sve rijeke teku od izvora prema ušću
samo Sana teče prema vama
dok čitamo pjesme
pred penzionisanim profesoricama
jezika i nekom dvojicom s fotoaparatom
za koje će se kasnije ispostaviti zašto su tu
osjećam kako mi se u vrat zabijaju šiljci
jer sve rijeke teku od izvora prema ušću
samo Sana teče prema vama
krupan čovjek sijede, poduže kose i
urednom bradom oko ustiju
nije da nisam pomislio
šta li je radio u ratu
ali izgleda civilizirano
jer sve rijeke teku od izvora prema ušću
samo Sana teče prema vama
i on je pročitao pjesmu
onda smo otišli u Sanski Most
most od snova i dugo pričali
kako su ljudi s vode drugačiji

od onih s planina
Krajišnici i ja
jer sve rijeke teku od izvora prema ušću
samo Sana teče prema vama
vidio sam znak Privredne banke
tamo je moj otac
kad smo mislili
da je Keraterm fabrika keramike
gradio centar za računanje
Krajišnici i on
ispred vremena je sve to skupa bilo
i oduševljen se vraćao vikendom
a ja sam opet sanjao
jer sve rijeke teku
od izvora prema ušću
samo Sana teče prema vama
spavali smo u hotelu
gdje je 1995. bio štab
Željka Ražnjatovića Arkana
iz zidova su probijali jauci
koje je u sabah pokušao nadjačati
neprimjereno glasan ezan s džamije
pitao si zašto se svi ponašaju kao da
se nije desilo ništa, govorili smo
o našim poetskim uspjesima
i krenuli natrag u Sarajevo
izvijestiti u Društvu pisaca
kako je sve proteklo u najboljem redu
da smo s uspjehom zaradili dnevnicu
po povratku u Društvu nas je već čekala
fotografija sijedog gospodina iz Prijedora
koji je pročitao svoju pjesmu
i ispod ogorčenje
kazali su zašto pjesnici niste otišli i
poklonili se pobijenim žrtvama
Fikretu, Fahrudinu, Ilijazu, Uzeiru
možda i jednom Jovi
koji je bio oženjen muslimankom
pa taj je tip bio upravnik u logoru
kako vas nije sramota
jer sve rijeke teku od izvora prema ušću
samo Sana teče prema vama
na čitanje ga je pozvao kolega
pjesnik koji je i sam bio

zatočenik logora i rekao
nemojte mi ništa govoriti o tome
ja sam musliman i znam kako je bilo i
znam i za merhamet i oprost i koga
treba pozvati a koga ne
postićen i sa zebnjom došao sam kući
i u knjigama nisam mogao naći
nikakvu mudrost o onome što se dogodilo
jer sve rijeke teku od izvora prema ušću
samo Sana teče prema vama.

Afrička

Ti ovaj ritam udaraš
afrički
a svijet - robovlasnički
Znaš ti o čemu se radi
u ovom novom
kapitalizmu
ma znaš ti sve,
ali ja mislim
robu je bilo bolje,
pusti ti sad
ljudska prava
i slobodne volje
rob je vrijedio
tri ili četiri konja
to ti je k'o sad jedno
desetak hiljada maraka.
k'o auto
a morao je negdje živjeti
i neko ga je morao čuvati,
i morao
si imati dva – tri dobro
vjerna čovjeka
i da hraniš, i sve to košta
danas dobiješ roba s biroa
još ti država dadne pare
ako ga zaposliš
staviš ga na platu
od jedno 200 eura
i ne brineš o njemu
ima li šta jesti

i ima li zube
ima li gdje biti,
i šta piti
i ne moraš ići u Afriku
i taj tvoj ritam udarati.
Tam tam afrički
i život - robovlasnički.

La Higuera, 9. oktobar

Draga Alleida, oprosti što se rijetko javljam i nemoj se bojati.
Svud okolo su, istina, Zentenovi ljudi,
ali pokušaćemo proboj, pokraj njihovih sjenki.
Bilo bi dobro da stignem do Amerikanaca,
sve su ove pse obučili u njihovom kampu.
U Terranu ima nešto prokleta hladno.
Njegova bi mi ruka mogla presuditi, ali
ne mogu zamjeriti,
takav sam i sam bio u Santiagu.
Nadam se, mila, da si mi oprostila.
Ja Compagneru jesam.
Raul je, i sama znaš, uvijek bio među nama,
F. jeste vođa, ali Raul je spreman na sve.
Ne, Raul nije bio vjenčan s Revolucijom,
a on je krenuo za njim.
Rusi su me, konačno, ostavili,
vitak sam opet Alleida
i svidjeću ti se kad me budeš vidjela.
Bilo bi lijepo prošetati sada,
Habana je, nakon svega, bila naš jedini dom.
Kad su ubili Artura i Antonia,
sjetio sam se da si rekla:
“Ernesto, na svijetu imaš troje ljudi.”
Sada imam samo tebe.
Volim te.
Tvoj,
El Cigala



Branka Takahaši

Pesme

Recite mu....

Recite mu da hoću da se pomirim!
Da sam spremna da, kao japanska princeza za svojim mužem,
Smerno idem dva koraka iza njega.
Nije važno što zaboravlja da je on moj *sin*,
I što uporno prebacuje Gospodu za ono rebro.

U smiraj lutanja evo me na brdu
Sa koga više vidim.
Dugo sam se pela i mnogo padala,
Spoticala se o svaki bogovetni kamen,
Čak i onaj, koji se njemu sa puta sklonio.

I sada znam:
Između nas će uvek biti sedam mora i sedam gora,

Jer:
On ima čizme od sedam milja,

A ja sam bosa;

Jer:

On se bavi kritikom čistog uma,

A ja pranjem prljavih sudova.

Jer:

On, u udobnom kabinetu, saoseća sa Fridrihom i Arturom,

A ja, lišena sopstvene sobe, sa utopljenicom Virdžinijom.

I još mu recite:

Ni na čemu mu ne zavidim

- A ponajmanje na onom visuljku -

Neka mi slobodno pruži ruku.

Recite mu da hoću da se pomirim.

Tokijsko jutro, drugog maja 2014

Majsko jutro u Tokiju miriše

Na rododendron

Na đurđevak

Na cimet

Miriše

Na buđenje pre budilnika

Na ustajanje na desnu nogu

Majsko jutro miriše na carpe diem

Majsko jutro u Tokiju miriše

Na kafu za mamu i tatu

Na kakao za decu

Na zadovoljnog muža

Na komšijsko "dobro jutro"

Majsko jutro miriše

Na odluku da se puste

Vrabac u ruci i golub na grani

Da se oprostí onima koji su otišli svojom voljom

Majsko jutro miriše

Na košulju sa kratkim rukavima

Neoblaćenu od prošlog septembra

Na sandale kojima je potrebno pendžetiranje

Na ogrubelu kožu na petama

Majsko jutro u Tokiju miriše
Na novi antiperspirant
Na tečni puder sa zaštitnim faktorom preko 30
Jutro u Tokiju miriše na suncobran sa čipkom...

Tokijsko jutro, ovog drugog maja,
Miriše na leto

Južni vetar

Vetar je lud, lud, lud
Prosto je lud!
Ili možda silno želi da dobije onu opkladu sa Suncem?...

Pa je navalio:
Da prevrće saksije i neoprezne bicikle
Da skida opran veš sa žica
I čistim košuljama briše terase
Da ženama zadiže suknje
A muškarcima loše pričvršćene tupee

No ja znam za jadac, nisam ja tu od juče!
Pa sam obukla pantalone
I kosu zakačila sa 34 šnale
Ali danas je vetar lud, lud, lud!
Ili je pogrešno shvatio opkladu sa Suncem?

Pa je navalio:
Da mi mrsi trepavice
Da mi razvezuje pertle
Poterao sirotu Sumidu
Od ušća nazad prema izvoru
Talasi zapenili
Ribama i patkama
Ništa nije jasno

I samo 634 platnena šarana
Na žicama u parku Širahige
Visoko iznad moje glave
Radi vetru
Veselo plivaju u čast majskog praznika dečaka

Sreća

(registarski broj 2743)

Temperatura noći je optimalna
Mada – možda je malo toplije;
Eno Mesec se topi po krajevima
Tiho, bez roptanja
Podbočen na tržni centar “Lotte” u tokijskom kvartu Kinšićo

Tišina noći je optimalna
Mada – možda je malo pretiho;
Neobično za blizinu parka Vakamija
U kome za vikend
Pubertetlije igraju fudbal
Noću –
Uvereni da su se izborili za veliku slobodu kretanja i mišljenja

Farbanje kose u boju noći je optimalno
Mada – možda malo vuče na teget;
Trebalo je da duže držim kanu
Pre nego što stavim indigo
Sutra ujutro ću verovatno
Imati razdeljak boje farmerki

Noćni čas matematike odvija se optimalno
Mada – devetogodišnja lenja buba
Tvrđi da je umorna
Od navijanja za reprezentaciju Japana

Koja je prvo poluvreme igrala optimalno
Mada – samo jedan gol;
A onda se ušeprtljala
I izgubila od Obale slonovače
Sa 2:1

Što je meni, navijačevoj majci
Žao
Ali noć je prijatna, tiha
Kosa mi je ofarbana
I lenja buba ipak radi matematiku

Zato patentiram ovaj primerak sreće
Pod rednim brojem 2743

I registrujem ga 15. juna 2014.

Sutra je novi dan turnira...

Doživotna

Ne mogu da gledam u žilu kucavicu na njegovom vratu
Podseća me na krhkost ljudskog bića
Nikada mu ne stavljam ruku na grudi
Plaši me blizina njegovog srca
Užasava me kako malo
Kostiju i kože štiti njegovo biti il' ne biti

Sa strahom ga puštam napolje
Napolju jure kamioni, automobili, motocikli
A ni biciklisti nisu obavezni da imaju potvrdu uračunljivosti

Sa strahom ga puštam na dečje igralište
Kamenje i grane prosto vape za njegovim kolenima i čelom
Pesak je leglo radijacije, bacila i maloletnih delinkvenata

Sa strahom ga pratim u školu
Deca su okrutna, učiteljice umorne
A direktor se bavi organizacijom proslave stogodišnjice

Najradije ga ne bih pustila na ekskurziju
Kako će bez mene u avionu, vozu, brodu?
Kako u zemlji? Kako u inostranstvu?

U Engleskoj ga vreba Nesi
U Himalajima hladnoća i Jeti
U Rumuniji Drakula

Bojim se da...
Strepim od...
Tremem se zbog...

Mora li normalna majka da bude nenormalno ljudsko biće?

Umor

umorna sam od snegova u aprilu
od smrznutih ptica
umorna sam

umorna sam
od neispunjenih obećanja
od otvorene laži
od laži zavijene u ljubaznost

umorna sam
od neoplođenih jajnih ćelija
od neiskazanih reči
od nenapisanih pesama
umorna sam

umorna sam
od naivnih očekivanja
od dece, koja ne mogu
i odraslih, koji ne žele
da shvate

umorna sam
od ljudi sa manijom gonjenja
maničnom depresijom
i megalomanijom

umorna sam
od viška
oružja
mržnje
takmičarskog duha
od nuklearke
od žive u algama
umorna sam

umorna sam
od zemljotresa i cunamija
od tajfuna i supertajfuna
od kometa asteroida i
kosmosa što se neprestano širi

Uživaj u Beogradu
Uživaj u Novom Sadu
Uživaj u svim gradovima sveta
Onako kako samo zrela žena može da uživa

Za neku klinku oni su
Samo razglednice
Samo spisak znamenitih zgrada

Za nju je Pariz samo Ajfelova kula
Notr Dam i Mullen Ruž
A tvoj Pariz je jedan tihi kafić u ulici čije ime nećeš zapamtiti
Jedan platan sa smešnom krošnjom
I jedan mali trg gde ujutru prodaju sveže voće i povrće

Ona ima čvrste grudi i čvrstu guzu
A ti – čvrsta ubeđenja
Ona ima modernu odeću i prihvata moderne stavove
Dok ti nosiš ono što upravo tebi dobro stoji
Nepokolebljivo znaš šta hoćeš
I još nepokolebljivije - šta NEĆEŠ...

...A to je luksuz koji možemo sebi da priuštimo
Tek kad tu klinku ostavimo kod Ajfelove kule...

Još jedan težak dan

Ne mogu
Ja bih, ali ne mogu...
Verujte mi – ne radi se o lenjosti
Ne radi se o nezainteresovanosti
Ne radi se o nadmenosti
Ja prosto-naprosto ne mogu
Jer pada kiša ceo-celcati dan
Jer mračno je od samog jutra
Jer učenici zevaju
Jer kolege ne postavljaju nikakva pitanja
Ni kako si
Ni šta radiš
Ni šta ima novo
Ja nikog ne interesujem
Otvaram poštansko sanduče
Uzalud
U njemu nema ničeg osim reklama
Nema čak ni računa na moje ime
A o pismima da i ne govorim
Pukovniku nema ko da piše
Otvaram elektronsku poštu
Nema novih pisama
Ja nikog ne interesujem
Znam da *oni tamo*
Isto tako otvaraju svoju elektronsku poštu
I razočarano konstatuju da od mene nema mejla
A očekivali su
Ja osećam njihovo razočaranje
Ja ga suviše dobro znam
Ali ne mogu
Prosto ne mogu.
Imam još jedan težak dan...

Evo šta hoću:

Da, kad napišem o svom neposlušnom detetu

Bar nekoliko majki saosećajno klimne glavom;

Da, kad napišem o teretu za koji su ova moja ramena slaba

Bar tri čoveka izmasiraju svoj vrat sa bolnom grimasom;

Da, kad napišem kako volim jesen, mrak u četiri popodne i šetnju po kiši

Bar neko izjavi kako takođe voli

Bar neku od tih perverzija;

Da, kad kažem kako sam Novu godinu dočekala čitajući Čarlsa Bukovskog

Bar jedna lepo vaspitana devojka poželi da bolje upozna pokojnog kavgadžiju i psovača

I potraži me da delimo utiske o njegovoj poeziji;

Da, kad napišem kako sam pristalica Nevernog Tome

Ne počnu da mi podmeću i nameću drugog Tomu,

Akvinskog;

Da, kad napišem kako je *sada* i *ovde* sve što me interesuje

Jer ga imam za narednih pet života,

Ne počnu sažaljivo da mi pominju kako postoji nešto što se zove večnost

Neka oni slobodno idu u svoju večnost – srećan im put –

A ja, glupa ženetina, ostajem pri svom kratkovidom znanju i imanju;

Hoću

Da, kad napišem *nešto*

U tom *nečemu* ne traže -izme i -logije

Već RADOST PREPOZNAVANJA;

Da kažu:

“Da, ja TO znam!”

“Da, ja TE znam!”

Proba

Hajde, reci mi to
Reci mi da me ne voliš više

Probij led za reči koje će jednog dana sigurno doći
Reci mi da ne možeš više da trpiš moju ljubomoru
I pridike što samo ja kuvam, perem i peglam

Hajde, osmeli se
Ozbiljno ti kažem

Ovo je proba rastanka
Ti na to gledaj kao na *tobože*
Ja ću na to gledati kao na *zaozbiljski*

Ne mogu više da živim
U istrzanom išekivanju
Hajde da to obavimo

Budi na trenutak sadista
Stavi mi lisice
Izbičuj me
Sprži mi zenice
Koktelom mržnje, dosade i prezira

Reci mi da me ne voliš više
Održi mi lekciju o hormonima, navici i poligamiji
A ja ću se praviti da sve to ne znam

Biću najnesrećnija na svetu
Biću spremna da se bacim pod voz

Proklinjaću dan kad sam se rodila
Proklinjaću mesto gde sam te srela

A onda ćemo otvoriti šampanjac
Da proslavimo uspešno okončanu probu
Spremićemo večeru
Ja ću oprati sudove i uzeti da peglam

Ti gledaj fudbal, čitaj novine
I nemoj da ti padne na pamet
Da me ikada stvarno ostaviš

Sviđa mi se plavo
Mada može i smeđe i crveno
Sviđa mi se vazduh
Mada može i zemlja i voda
Sviđa mi se sabiranje
Mada može i oduzimanje i deljenje

Ne, stani! Ne deljenje!
Neću ni sa kim da te delim
Ne, ne oduzimanje!
Nikom neću dozvoliti da mi te oduzme!

Mi smo se sabrali, pa pomnožili
Jedan puta jedan je tri
Tri puta nula je četiri
A ni do pet nije daleko –
U tvom i mom sazvežđu

U kom se plavo dobija
Mešanjem smeđeg i crvenog
A vazduh kojim mi dišemo
Teži je od zemlje i vode

Da smo se ranije sreli

Ne, ja nju ne mrzim
Zašto bih? Nije mi stala na žulj
U njenom veku ja nisam ni imala žulj!

Njena jedina greška je
Što mi nije oslobodila mesto
Što nije učinila sve da izbegne susret sa

Njim

Što nije skrenula za najbliži ugao
Pre nego što se pojavio

On

Sa kičicom

Sa perom
Sa naramkom nota

Mlad i željan muze

Sunce u zenicama
Vetar u kosi
Promaja u mozgu –

I ona, *laura*,
Na prokletom uglu
Proklete ulice
U jednom trenutku

Da bi na slici
U sonetu
U simfoniji –
Za sva vremena...

Ali ja nju ne mrzim
Hoću reći –
Ne mrzim *nju...*

Jer i ja sam stajala
Na tom prokletom uglu
Te proklete ulice
U jednom trenutku

Pa u drugom trenutku
U trećem i četvrtom
Reklo bi se – *sve vreme*

Stajah na tom uglu
Na svim uglovima
Skverovima
I trgovima

Ali kasno:
Na slici
U sonetu
U simfoniji
Za sva vremena

Ostala je ona, *laura*

Šta ste nam to doneli?
Puf rukaviće i dezen na cvetiće?
Ali ovo je odeljenje teške artiljerije i crne metalurgije!
Izađite i još jednom pogledajte šta piše na vratima,
Zatim se posavetujte sa ekonomistima, psiholozima i advokatima.
Ulaz ste platili na sopstveni rizik,
Što će reći - sami ste krivi.
Vidite: ovde se više cene mrtvi nego živi.
Pa, kad skrojite, kad spojite,
Kad izbušite i izlijete,
- Ne morate da se umijate i noge da brijete -
Važno je da donesete nešto
Artiljerijski i metalurški vešto...

Kuhinjski bluz

Pravila tost, kuvala kafu,
Prala sudove.

Sekla meso - svinjsko i svoje,
Ljuštala povrće, rendala jagodice na prstima,
Prala sudove, prala sudove.

Razvrstavala belančevine i ugljene hidrate,
Žonglirala šerpama, igrala tenis sa dva tiganja,
Prala sudove, prala sudove, prala sudove...

RECI MI NEŠTO LEPO

Reci mi da je Beograd bez mene dosadan grad
Da je Srbija bez mene apsolutno beznačajna tačka na svetskoj karti
Da se Ural zgrbio kad sam ga prešla i napustila Evropu

I da će Evropa biti pokrivena mračnim oblacima
Da će Srbija nastaviti da krizira
Da će Beograd životariti malo na Dunavu, malo na Savi
I živnuti tek kad ja ponovo dođem

Ili neku sličnu besmislicu
Samo mi reci nešto lepo

Jer mi je nebo zastrto mračnim oblacima
Jer kriziram
Jer ubijam dane malo na levoj, malo na desnoj obali Sumide

U ovom divnom gradu na deset hiljada kilometara od tebe

Srce od krečnjaka
Porozne uspomene
Ljubav u iskrivljenom ogledalu vremena

Bog za šest dana ni od čega stvori
Sve
Ja od ljubavi, za istih šest dana
Mržnju

Od Svega - Ništa

Telo od žudnje
Sećanje na jednu bezmozglu noć
Puj-pike-ne-važi



Miklavž Komelj

Jure Detela i priroda

prevela sa slovenačkog: *Ana Ristović*

Jedna od poslednjih pesama koje je za svog života na Zemlji napisao Jure Detela (1951-1992) – u trenutku kada je, oči u oči sa Smrću, njegov pesnički jezik dobijao sasvim posebnu prozračnost – glasi:

*na glini gradilišta
na rubu grada
razrovani
od kamionskih guma
obrasli tankom
prozirnom mahovinom
leži na hiljade
žabljih jajašaca
oblivenih
širokom barom
koja neumitno nestaje
usled letnje
toplote¹*

¹ Jure Detela *Pesmi* (Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1992), str. 184. Detela je svoje pesme rasporedio hronološki; pesma je u zbirci "Hiljadu krotkih očiju" koju je Detela završio pred smrt, označena brojem 30; nakon nje slede još samo dve pesme. U Detelinoj zaostavštini sačuvan je rukopis te pesme u kovrti sa pečatom od 23. IV 1991; možemo da zaključimo da je pesma nastala ubrzo nakon tog datuma. Na istoj kovrti su i prvi zapisi Deteline pesme "Sava tuguje za umrlim pesnicima", koju je napisao pred smrt.

Ova pesma sa zadivljujućom jednostavnošću artikuliše nešto što je ljudima većma teško da shvate.

Slika razrovanog gradilišta budi u nama pomisao na ljudsko pustošenje prirode. Međutim, u odnosu prema tim žabljim jajašcima, jednako zastrašujuće je ono što ljudi podrazumevaju pod prirodom. U odnosu prema tim žabljim jajašcima nema temeljne suprotnosti između ljudskog pustošenja prirode i prirode – naime, i sama priroda je pustošenje. A ipak – tu nema nikakvog opravdanja za pustošenje, već samo nepodnošljiva odgovornost. Nije teško konstatovati bezbrižan odnos prirode prema konkretnim bićima (a ta konstatacija ljudima uvek iznova služi kao izgovor za opravdavanje vlastite bezbrižnosti i nasilja) – međutim, u ovoj pesmi nema ničega što bi nam omogućilo da kažemo: “Takva je, naime, priroda...” Ne, te bare su nastale na gradilištu – i to *jeste* ljudska odgovornost. Nepodnošljiva odgovornost upravo u njihovoj odvojenosti od prirode. Detela razume *svako biće*, pa i svakog čoveka i svaku životinju, i svako biće koje ne može da bude klasifikovano, kao apsolutno odvojeno, kao apsolutni izuzetak.

Najveći nesporazum kojem različiti interpretatori uvek iznova podležu u pokušaju da pišu o Juretu Deteli jeste taj da Detelu pokušavaju da odrede kao “pesnika prirode”, “eko-pesnika” itd.

Kada je reč o prirodi, Detelina osnovna ideja je upravo suprotna: “*nema bića koje nije već a priori odvojeno od prirode i zbog toga je samo.*”²

Tokom života, Detela je u svojoj kritici ideologije prirode i prirodnosti bio sve oštriji. Navešću samo tri formulacije iz njegovih neobjavljenih zapisa – nastali su osamdesetih godina prošlog veka i sačuvani su u Detelinoj zaostavštini u ljubljanskoj Narodnoj i univerzitetškoj biblioteci (NUK).

U jednom nedovršenom polemičkom tekstu zapisao je:

*Priroda kao razumljiva celina svih živih bića je gnusna.*³

U njegovim beleškama za tekst u kojem je nameravao da se lati kritike dominantnog ekološkog diskursa, možemo pročitati i sledeće:

Ukoliko se ekolozi pozivaju na korisnost bića koja čine ‘prirodu’ i na njihovu nezamenjivost u ‘prirodnom okruženju’ pre svega zato što žele da uz podršku svojih birača spreče razarajuće projekte koji bi, da nije njihovog doprinosa, u najbližoj budućnosti pobijali veliki broj životinja i biljaka, moram primetiti da se takvim kompromisima sasvim podređuju onom redukcionističkom mišljenju koje neumitno, pre ili kasnije, pokaže životinjama svoju ciničnu, ubilačku dimenziju. To je mišljenje koje ne ume da pravi razliku između postojanja životinja i njihove funkcije, odnosno, između postojanja životinja i njihovog značenja, i tako redukuje svest o postojanju životinja na svest o njihovoj korisnosti, funkciji, osobinama, mitološkim vrednostima itd. U većini slučajeva životinje zapravo funkcionišu kao ‘nezamenjivi delovi ekosistema’ ili kao neka na bilo koji drugi način korisna bića. Međutim, ekološko dodvoravanje antropocentričnom egoizmu pokazuje svoju nemoć u svim onim slučajevima kada je ugrožena neka životinja čijem životu ni u kom slučaju ne možemo pripisati bilo kakvu korisnost, čak ni s tačke gledišta ‘prirodne ravnoteže’.

² Jure Detela *Orfični dokumenti. Teksti in fragmenti iz zapušćine*, izbral in uredil Miklavž Komelj (Koper: Hyperion, 2011), I, str. 164.

³ *Ibid*, II, str. 465.

Na svu sreću, danas su ekološki pokreti toliko međusobno diferencirani da među njima ima i izuzetaka za koje ova kritika ne važi. Doba koje karakteriše izuzetno povećana važnost tih izuzetaka, po mom mišljenju je počelo 1975. godine sa stvaranjem prvih ljudskih društava koja su branila kitove od harpuna. Na taj način načinjen je radikalni korak u simboličnoj mreži koja obuhvata sve ljude i sve životinjske vrste i u potpuno novom svetlu su zasijala sasvim jednostavna pitanja poput onog, npr. Šta je uopšte kit? Šta je, uopšte, tuljan?

U svom odbacivanju korisnosti Detela ide veoma daleko – u ime poštovanja prema toj nedodirljivoj drugosti, odriče se čak i toga da bi životinje morao da vidi:

Zahtev za novom etikom: odgovornost prema životinjama, ne da bi se od njih imalo bilo kakve koristi; ne da bismo ih uopšte videli. Biti nenasilan prema njima ne da bih ih primetio, jer sam svestan da je po njih bolje da ih ne vidim. To je, naravno, sasvim suprotno Diznilendu.

Ukidanje aspekta korisnosti mora sezati veoma daleko: odreći se mogućnosti da životinje vidiš.

Suprotno onoj ekologiji koja odnos prema bićima zasniva na njihovoj korisnosti, iako samo u tome da ih vidimo i upoznamo, Detela postavlja svest o“bićima iz drugih svetova”; njegova pesma“Krotke oči” završava se ovako:

*A ekologija ne ceni
te bezuslovne vrednosti:
brine je korist od biljaka,
a ne bića iz drugih svetova.⁴*

U pesmi *Labrador* su stihovi:

*I ljudska odbrana
životinja koje beže
od lovaca, definiše
ljude, životinje ne;*

*a koljaču omogući
da tuljanov pogled
razume kao pitanje:
“Ko si? Ovo nije moj svet.”*

Da li, dakle, Detela onome što čovek u odnosu prema životinjama shvata kao tuđe svetove, suprotstavlja svaki“moj svet” pojedinačne životinje?

Da li je, dakle, u pitanju ono što označava koncept *Umwelt*, koji je razvio baron Jakob Uexhüll? U laičkoj predstavi tog koncepta u knjižici koju je Uexhüll godine 1934.

⁴ Jure Detela *Pesmi*, str. 165. Na ovom mestu ću upozoriti na to da je prilikom objavljivanja ove pesme u toj knjizi došlo do velike greške; strofe koje su odštampane na str. 165. kao samostalna pesma, naime, u stvari uopšte nisu samostalna pesma, već su završetak pesme“Krotke oči”, prve četiri strofe koje su objavljene na str. 163. Do greške je došlo zbog promene redosleda listova u prekucanom rukopisu nakon Deteline smrti.

objavio u Berlinu zajedno sa G. Kriszatom, pojmom *Umwelten* označeni su i "nevidljivi svetovi".⁵ Ta knjižica ima za cilj da životinje analizira kao subjekte koji žive u različitim, čoveku nepoznatim svetovima. S jedne strane čini se da se na određenim mestima Uexhüll približava onome što je Detela pisao: kada piše o hrastu i pokušava da pokaže šta hrast predstavlja za sasvim različita bića koja dolaze sa njim u vezu, u kontakt sa njim, to mesto iznenađujuće korespondira sa jednim mestom u Detelinom eseju o Wordsworthu, gde Detela kritično progovara o metafori hrasta u Prešernovom sonetu.⁶

Međutim, istinsko podudaranje vidim samo na tom mestu. Osnovna tendencija Uexhüllove knjižice je sasvim suprotna od Deteline. Kada Uexhüll govori o životinjama kao bićima koja žive u svojim svetovima, njemu je pre svega do toga da dokaže kako je svako biće zatvoreno u *svoje* okruženje, u vlastiti *Umwelt*.⁷ U takvoj koncepciji, u vezi sa životinjama ključnu ulogu dobija pojam domovine, *die Heimat* – i nigde nije jasnije određeno šta to jeste: *die Heimat* je *das Beutefeld*, područje plenidbe. Te domovine udaraju jedna o drugu, bez slobodnih teritorija, više s nekim tamponskim zonama. (U svetlu te teze godina i mesto izlaska knjižice dobijaju sasvim novo značenje...)

Knjižica se završava sledećom istaknutom mišlju: *Iza svih svetova koje je začela, većno nerazpoznatljivo se skriva subjekt – priroda*.⁸

Ta priroda (ili Priroda) ima svoje planove koji se bićima nameću kao nekakve magične sile koje moraju da prate.

Detelina koncepcija bića drugih svetova međutim, suprotno tome, evocira upravo ideju da nema nikakve prirode (Prirode).

Uexhüll govori o tuđim, drugim svetovima ne bi li pretpostavio njihova ograničenja. U knjižici je G. Kriszat nacrtao kako jednu sobu vidi pas a kako muva. Detela polazi od toga da mi *ne znamo* kako sobu vidi pas, a kako muva. Uexhüll govori o drugim svetovima da bi bića sveo na *njihove* svetove. Detela, međutim, i onda kada govori o bićima koja žive u svojim svetovima, o tim svetovima govori kao o svetovima koji su određeni ireduktibilnom *drugošću*. Ta drugost onemogućava konačno zatvaranje i prisvajanje. Izjava: "To nije moj svet" dobija metafizičku dimenziju.

To ne predstavlja apstrakciju. Detelina koncepcija "bića iz drugih svetova" ne svodi bića na funkcionalnost, već postavlja pitanje kako srndać oseća sneg, kakav odnosu neka životinja ima prema šumu potoka, trčanju kroz travu, izmaglici koja se diže sa rose...

U baladi "Divokoza" Detela se obraća divokozi koju su ustrelili lovci:

⁵ *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, von Professor J. Baron Uexhüll und G. Kriszat, Verlag von Julius Springer, Berlin, 1934. Najtoplije se zahvaljujem Samu Krušiču koji mi je posredovao ovu knjižicu.

⁶ Jure Detela, *Orfijčni dokumenti*, II, str. 289-290.

⁷ Detela ne pristaje na prisvajanje nijednog okruženja. Takođe, ni planete. U prethodno citiranom navodu iz kritike ekologije zapisao je i sledeće: "Naša planeta: kopernikanska misao: razmena, trgovina: daš vasionu da bi dobio vlast nad zemljom.[.] Sa te tačke gledišta kritiku zaslužuje i izraz 'naša planeta' koji tako rado upotrebljavaju ekolozi: ako je kopernikanska misao koja u astronomskom kontekstu najverovatnije podnosi svaku kritiku, upotrebljena u ekološkom kontekstu, zbog preskoka na neadekvatan nivo dobija konotaciju represivne ekonomije: čovek prodaje svoju centralnu poziciju u vasioni da bi kupio bezgranično pravo na vlast nad zemljom."

⁸ J. Baron Uexhüll i G. Kristzat, *op. cit.*, str. 102. (Prevod citata M. K.)

*Tvoj mladunac je bio kraj tebe
kada su te odneli...
Rekli su: dovoljno je veliki
da može da živi bez tebe. –*

*Ali, ko će se sada klizati
sa Tobom po snežnim proplancima?
Ko će, divokozo, o tvoja bedra
trljati malenu njušku?⁹*

Navešću i neobjavljenju pesmu iz Deteline zaostavštine:

*U pogledu
na sazvežđe
na trenutak
zaustavi se
kolutanje
životinjskog
oka.*

Radikalna “drugost” koja bićima ne dozvoljava pripisivanje nikakve apriorne “prirodnosti” ne pretpostavlja nikakvo apriori ograničenje. U tome je Detelina misao bila u oštrm kontrastu u odnosu na tadašnju “postmodernu” koja je, kao što navodi Frederik Džejmson, zajedno sa uklanjanjem poslednjih ostataka prirodnosti istovremeno uspostavila nov pojam prirode kao granice, ograničenja.¹⁰

Životinje se za Detelu upravo zbog svoje radikalne i ireduktibilne drugosti i te kako tiču ljudskog sveta – tiču ga se upravo u tome što je taj svet radikalno i ireduktibilno određen drugošću. Drugost je neka nepodnošljiva blizina u kojoj se životinje tiču upravo onoga što bi čoveka odvajalo od životinja. Detela je pokušao da u životinjskim glasovima prepozna znak koji izražava svest o ljudskom prisustvu u njihovom svetu; kao što je napisao u pismu Marti Jablonski Šegula (po njenom svedočenju iz 1990. godine):

Da se svaka životinja
raduje svim svojim imenima:
srpskim, slovenačkim, engleskim,
indijskim, nemačkim, italijanskim!
Da naše reči budu takve
da ih njima milujemo!
Da mi, ljudi, uspemo
da podnesemo znake u životinjskim
glasovima koji označavaju svest
o našem prisustvu u njihovom svetu!¹¹

⁹ Jure Detela *Pesmi*, str. 166.

¹⁰ Frederic Jameson *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994), str. 52.

¹¹ Jure Detela *Orfični dokumenti*, II, str. 327.

(Kako je Detela u vreme postmodernog “*rata protiv totaliteta*”, upotrebim li Džejmsonovu sintagmu -“rata” koji je netotalitet, individuum i fragment afirmisao kao partikularno i lokalno – uspeo da netotalitet afirmiše kao univerzalizam koji se neposredno nadovezuje na singularno!)

Čovek se zaista suoči sa drugošću životinja, kada se uz njih suoči sa drugošću u samome sebi. I Detela se, kada je pisao o životinjama, suočavao sa tom drugošću. Nije teško zaključiti da, na primer jeleni iz “Pesme za jelene” nemaju puno toga zajedničkog sa jelenima koje poznajemo iz zoologije. Priznajem, kada sam jednom prilikom posmatrao jelena u zoološkom vrtu (Detela, naravno, nije pristajao na posećivanje zooloških vrtova; zalagao se za njihovo ukidanje, a u tekstu “Izveštaj” iz 1975. godine izveštavao je o svojoj noćnoj akciji otvaranja kaveza šumskih životinja u ljubljanskom zoo-vrtu), nimalo zadivljen sam rekao da Detela veoma idealizuje lik jelena. Međutim, u tu drugost upisana je i sva udaljenost šuma i istovremeno i svi drhtaji duše preko kojih se Detela obraća jelenima – i *toj drugosti* jelenova Detela se obraća kao istini o njima...

Detelina svest o drugosti izvan je empirije i fakticiteta. Navešću još jednu njegovu neobjavljenu pesmu iz zaostavštine koja se odnosi na Kafkin *Preobražaj*:

*Težina poslednjeg kruga,
Gregore Samsa!
U potpunoj izolaciji
sudbonosni pogled.*

Detela je uz tu pesmu dopisao sledeće:

Gregor Samsa: u poretku empirijskog fakticiteta ništa nije moglo da potvrdi Gregorov duhovni život koji bi poništio odn. omekšao i ublažio njegovu zastrašujuću pojavnost. Sestra je htela da bude požrtvovana, ali je ostala u poretku fakticiteta, empirije. Na kraju više nije ni verovala da je to Gregor.

Upravo u svesti o tome da fakticitet ne može biti kriterijum za istinitost i ona najveća drugost svakog trenutka može da se uhvati u koštac sa najvećom bliskošću. Empedokle (o kojem je Detela jednom prilikom napisao da uopšte nije bio čovek jer nije imao “*ničeg zajedničkog sa ljudskom površnošću u upotrebi reči*”¹²) zalagao se protiv ubijanja životinja između ostalog nastupajući sa argumentom da neko ko kolje životinju možda zapravo kolje svog preobraženog sina, a da to ne može da zna.¹³ To je, naravno, kod Empedokla povezano sa njegovom naukom o metempsihozi.

¹² Jure Detela *Orfični dokumenti*, I, str. 211.

¹³ “*Otac kolje sina, koji je promenio oblik. / dižući ga na molitvi, veliki ludak! A drugi žrtvuju molioca i neprijatno im! / Opet gluv za njihove pozive / zaklao ga je i zlobno jelo pripremio u dvoranama. / Isto tako i sin zgrabi oca i deca svoju majku, / opljačkaju im živote i jedu vlastito meso.*” Empedokles *Fragmenti*, sa grčkog preveo i propratnu studiju napisao Jan Ciglencečki (Ljubljana: KUD Logos, 2006), str. 14-15.

Detelina koncepcija drugosti ne predstavlja iluziju o tome da tuđi svetovi čoveku ostaju nedodirljivi.¹⁴ Kao što je u knjizi *The Seeds of Time (Semena vremena)* lepo upozorio Frederik Džejmson: upravo patetika osuđivanja čovekove dominacije nad prirodom još uvek je zarobljena u humanističku ideologiju.¹⁵ Detela je bio još oštrij. Ekološku fantaziju o idiličnom stanju nedodirljive prirode odbacio je kao fašističku. U vreme nakon černobilske katastrofe posebno intenzivno se posvećivao pitanju kako je radikalna ekološka misao na ispitu upravo onda kada se pojavi pitanje prihvatanja bića koja – u svojoj kontaminiranosti, mutiranosti, prljavštini – otelotvoravaju rušenje svake “prirodne ravnoteže”. Detela je, kada je reč o pitanju “prirodne ravnoteže” ili bića koja “narušavaju prirodnu ravnotežu”, na strani tih bića (istovremeno uveren da je to i istina o svakom biću). Navešću još jedan odlomak iz neobjavljenih zapisa:

Uvek isto: nekada predstava o ‘božjem planu’, a danas predstava o ‘kosmičkoj harmoniji’ ili o ‘prirodnoj ravnoteži’, da se u njeno ime svet očisti od svakog bića koje bi se usudilo da naruši harmoniju ili ravnotežu. Černobilska katastrofa nije uticala na to da ekolozi napuste tu idejnost. Uravnoteženost prirode kao celine znači im previše da bi bili sposobni da svakoj životinji priznaju bezuslovno pravo na život. Jer, prirodna ravnoteža ili kosmička harmonija uvek zahtevaju žrtve koje doprinose njenom čišćenju. To sasvim jasno dokazuje lovački diskurs. Međutim, diskurs većine ekologa u tom smislu ne donosi nikakav novi kvalitet.

(U vezi sa tim upozoriću na veoma važnu misao koju je nedavno izneo Slavoj Žižek u knjizi *Less than Nothing /Manje od ničega/*: da “ništa nije tako daleko od istinski radikalne ekologije kao slika čiste, idilične prirode, očišćene od sveukupne ljudske prljavštine. Možda bismo, dakle, morali da raskrstimo sa tom logikom, da promenimo same koordinate u odnosu između čovečanstva i pretčovečanske prirode: čovečanstvo jeste anti-priroda, ono istinski interveniše u prirodnom ciklusu kada ga uznemirava ili ‘veštački’ kontroliše, kada usporava neizostavnu degeneraciju i kupuje sebi vreme. Ipak je i kao takvo i dalje deo prirode, jer ‘nema prirode’. Ako je Priroda zamišljena kao uravnoteženi ciklus Života, ljudska fantazija, onda je čovečanstvo (najbliže tome da bude) priroda upravo onda kada brutalno uspostavlja svoju odvojenost od prirode, nameće joj svoju vlastitu temporalnost, ograničeni poredak, stvarajući svoju vlastitu ‘sferu’ u prirodnom mnoštvu.”)¹⁶

U Detelinim zapisima možemo u vezi sa tim pronaći i teze koje, ako ih izdvojimo iz konteksta, mogu da zazvuče problematično (na primer neke njegove izjave o abortusu; pri tome treba istaći to da Detelino bezuslovno suprotstavljanje abortusu nema baš ničeg zajedničkog sa desničarskom kampanjom; mnogo bliže je onoj argumentaciji suprotstavljanja koju je izražavao na primer Pjer Paolo Pazolini). Izgleda čak i da je Detela uživao u razvijanju protivurečnih konsekvencija vlastitih misli. Neki njegovi neobjavljeni zapisi o nasilju su upravo mazohistični u tome kako je – sa slašću koja je daleko prevazilazila slast svetog Avgustina kada je u *Ispovestima* prebacivao sebi detinju krađu krušaka

¹⁴ U vezi sa Detelinom pričom o životinjama i njihovoj “drugosti” čini mi se veoma značajnim podatak da je Detela u mladosti u igri biranja najomiljenijih životinja koje se igrao sa svojim drugarima, po svedočenju Marte Jablonski Šegula, na svom spisku deset najomiljenijih životinja redovno navodio zmaja, morskog sirenu i Ničea.

¹⁵ Uporedi sa: Frederic Jameson, *op. cit.*, str. 165.

¹⁶ Slavoj Žižek *Less than Nothing, Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism* (London, New York: Verso, 2012), str. 373. (Prevod citata M. K.)

– izradio sistem samooptuživanja. Ipak, istovremeno je lucidno, sa svom intelektualnom nepopustljivošću i istovremeno i sa humorom bio svestan da posmatra lavirinte vlastite duše iz kojih je dobijao relevantne vesti o fantazmatskoj konstrukciji sveta.

Detela nije imao iluzije ni o sebi; bio je toliko iskren prema samome sebi da je otvoreno priznao da kod njega zalaganje za nenasilje između ostalog vodi poreklo i iz veoma jakih sadističkih poriva koje je kritički analizirao kao nagone povezane sa kolektivnim zabludama.¹⁷ To povezivanje zauzimanja za nenasilje sa sadističkim nagonima za njega nikako nije argument protiv nenasilja. Suprotno tome, Detela je bio uveren da mu upravo to što u samome sebi prepoznaje nasilne agresivne nagone daje pravo da sprovodi radikalniju kritku nasilja. Opet, na drugom mestu, Detela u vezi sa svojim strahom da ne povredi ili ubije živa bića, piše o prinudnim neurozama. Međutim, to ga ne oslobađa odgovornosti prema onim saznanjima koja su mu se otvorila u tim stanjima. Detela je hteo da preuzme punu etičku odgovornost čak i za svoje snove.

Upravo o tome je reč: nijedno stanje ne umanjuje odgovornost. Za svako stanje treba preuzeti punu odgovornost. Njegova suočavanja sa bićima iz tuđih svetova su morala da budu suočavanja sa vlastitim bezdanima i vlastitim lutanjima. Jedino tako je mogao da podnese znake u životinjskim glasovima koji su označavali svest o njegovom prisustvu u njihovom svetu.

Detelina suočavanja sa “*bićima iz drugih svetova*” istovremeno su suočavanja sa lavirintima vlastite unutrašnjosti, koji istovremeno prelaze granice između “materijalnog” i “nematerijalnog” sveta i među “živima” i “mrtvima”:

*Slušao sam Betovena jer je hteo
slobodu za sve, i za duhove
i za mrtvace.*¹⁸

Detela naglašava drugost; galeb uzleće sa obale, ne da bi ga odredio “*naš epohalni dug, / propast konceptualizma*”. (To je napisao tek nakon što je u nacrtu isprobao suprotno: da galeb predstavlja “*naš epohalni dug*”, propast konceptualizma¹⁹.)

¹⁷ U čudesnom pismu Dušanu Zidaru, od 7. marta 1983. on je, na primer, napisao sledeće: “*Trenutno moji intelektualni naponi se razvijaju u pravcu da raskrinkavam greške, zablude i prevare koje sam u životu možda previše puta upoznao i iskusio na vlastitoj koži. Dakle, ne izlazim iz nedužnosti, već iz poznavanja zabluda, agresije, grešaka i prevara. Ako, na primer, kritikujem smrtnu kaznu, ne znam tolika toga da kažem o svetosti žiote, koliko o onim društveno-psihičkim mehanizmima koji tu svetost života bezobzirno negiraju. U detinjstvu sam, na primer, bio veoma agresivan prema životinjama – u tom stanu na Gregorčičevoj živeo je mačak koga sam strašno maltretirao – kako, to ti sada neću opisivati. Imam pravo na oštar, kritični odnos prema agresivnim zabludama, koliko je oština moje kritike autokritična u tom smislu da raskrinkavam uzroke zbog kojih sam postao osetljiv na kolektivne zablude i tako se oslobađam kolektivnih zabluda. Kada kritikujem kolektivne zablude, fer je da kritikujem i momente svojih nekadašnjih podložnosti kolektivnim zabludama, a posebno onim kojih se još uvek nisam oslobodio.*” (Pismo čuva Dušan Zidar.)

¹⁸ Jure Detela *Pesmi*, str. 133.

¹⁹ Vidi Miklavž Komelj “*Sublimna ksenofilija’ Jurfeta Detele*” u: Jure Detela *Zapisi o umetnosti. Eseji* (Koper: Hyperion, 2005), str. 145.

Međutim, u njegovoj veličanstvenoj pesmi koju je napisao pred smrt “Sava tuguje za umrlim pesnicima”,²⁰ Sava *istinski* tuguje za umrlim pesnicima i njen burni tok u kotlini - “*opet ne znamo!*” - “*kao da odgovara / na fiziološki otpor // Memona, na samoću / čula među kućama*”; i suncokret isključuje kao da to čini u znak sećanja na mrtve.

Već u prvom stihu piše: “*ne znamo*”. Upravo to “*ne znamo*” daje pesniku moć da za-piše takve stihove.

Čuo sam različita skeptična razmišljanja u vezi sa ovom pesmom, u smislu, Detela je uvek isticao drugost bića, a ovde se čini kao da je omašio – to, naime, ne bi bilo u skladu sa njegovim načelima: zašto bi, recimo, reka koja je čoveku tuđa, tugovala za umrlim pesnicima...? Je li tu Detela u odnosu prema radikalnosti svoje “sublimne ksenofobije” načinio korak unazad? Nikako nije. Upravo na tom mestu on je išao do kraja u afirmaciji drugosti – i time pred samu smrt istovremeno nagovestio jedan preokret u svojoj poetici. Krajnja konsekvencija njegove misli o drugosti jeste nepodnošljiva blizina te drugosti, koju treba podneti kao podnošenje nepodnošljivog i rizikovanje prepoznavanja neprepoznatljivog. Kao jedna od posledica njegove “sublimne ksenofilije” pred samu smrt mu se ukazao i zahtev: podneti svu odgovornost prema tome da reka Sava tuguje za umrlim pesnicima. “(O)*pet ne znamo!*”

²⁰ Jure Detela *Pesmi*, str. 185-187. U pesničkoj zbirci “Hiljade krotkih noći” ta pesma je pretposlednja; sledi još pesma od tri strofe koja je u rukopisu bila zapisana na listu sa nacrtom pesme “Sava tuguje za mrtvim pesnicima”, zato možemo da zaključimo da je pesma “Sava tuguje za mrtvim pesnicima” zapravo poslednja koju je Detela napisao; to potvrđuje i svedočenje Marte Jablonsky Šegula.



Stari mlin

Bio je smješten na kamenoj obali seoskog potocića. Oronuo, nagrižen vremenom, dugo je krio strašnu tajnu. Nekada davno, u njemu je dane i noći provodio stari mlinar Milorad. Vrijedan i radin, nije se odvajao od mlinarskog kamena. Niti je kući odlazio niti je familije viđao godinama. Miloradova žena Rada bi svakog jutra poranila i pred vratima mlina ostavljala zavežljaj sa tek pečenom pogačom, svježim mlijekom i malo variva. Pokupila bi prljavo suđe od jučer, vrećicu svježe samljevenog brašna, te nešto namirnica koje su mušterije donosile u zamjenu za mljevenje žita. Milorada ne bi ni vidjela, a ni čula. Bio je ušuškan na starom poljskom krevetu, pokriven teškim prašnjavim jorganom. Spavao je duboko, poslije iscrpljujuće noći.

Noću je mljeo žito, a jutrom spavao i odmarao. Preko dana sjedio bi na staroj klupi, uvijao duge brkove i pušio. Seljani su mu donosili, za rad i trud a i za vedru narav, vino, rakiju, poneki komad pršute, kačicu sira, pregršt oraha, vrećicu zimskih jabuka, koju oskorušu, mušmulu. Šta god je tko imao donosio bi starcu u zamjenu za brašno te kraću a i dužu besjedu. Milorad je bio veseljak i pun priča. Sjedio bi sitan, brašnjav, dugih sijedih brčina i uvijek nakrivljene šubare na glavi. Zasmijavao je narod ali i sebe i uživao u onome šta radi, ma koliko njegov posao bio težak.

Godine ga stigoše te je sve manje izlazio pred mlin i besjedio sa narodom a sve više ležao i osluškivao mlinarski kamen. Poznavao je svaki njegov zvuk. Mlin je stario kao i njegov mlinar.

Jednu noć, meljući žito, utihnu i stade. Milorad se trže. Podboči se drvenim štapom, potom poče da lupka njim oko sebe i traži gdje je kvar. Utom začu kucanje na vratima. Otvori ih misleći da se radi o seljaninu kojeg je nevolja natjerala na njegov prag. Otvori ih širom, pognuti, teško pušuci. Vjetar uleti, ugasi svijeću, a ogromne šake uhvatiše mlinarev vrat i podigoše krhko tijelo u vis. Stegnuše ga, prelomiše i baciše Milorada na pune vreće sa brašnom. Starac uzdahnu i u istom trenu izdahnu.

Vjetar se još više uskovitla tjerajući mlinarski kamen da se pokrene, zabruna poput zvijeri, izdera vreće noktima i rasu brašno svuda po mlinu, prekrivajući nepokretno tijelo, zaškripa, jauknu, kamenje poče da tresu. Krvnik se prepade, okrenu i nestade u mraku. Vrata mlina se zatvoriše. Tišina. Mjesec se zacrvenje na nebu, obasjavajući oronuli mlin, kao da tuguje sa njim za ubogim starcem.

Rada ujutro dođe, spusti zavežljaj sa hranom i uze prazno posuđe i punu vreću brašna. U mlinu se čula škripa kamena i lupanje mlinarskog kola podno potoka. Dani su prolazili, ljudi jutrom dolazili, ostavljali ispred vrata vreće žita, a u predvečerje uzimali

samljeveno žito. Milorada niko nije viđao. Tek poneki u kasne noćne sate kad bi tama zavladała selom i škrta mjesečina obasja seoske kuće i njive, izbjegavajući stari mlin.

Čim se mrak spusti i bijela izmaglica počne da klizi po rosnoj travi, vrata se uz škripu otvore. Pojavi se pogurena Miloradova prilika koja bi dobauljala do klupe, spustila se i nepomično sjedila. Unutrašnjost bi pojela gusta magla, ulazeći u svaki prašnjavi ćošak, te tjerajući miševе da se zavuku u svoje rupe. Jedino su paukovi pleli svoje guste mreže, od jednog do drugog kamenog zida, hvatajući debele noćne leptirice. Bepomoćno su lomatale krilima pokušavajući se osloboditi. Sa prvim sunčevim zrakama, magla bi se povlačila i s njom bijela Milarodava prilika. Poput oblačka bi se digao i nestao u mlinu uz tešku škripu truhlih vrata.

Godine prodoše, umrije Rada, a seljani počeše raznositi priču o Miloradu i njegovom mlinu. Sve manje njih je dolazilo pred njegova vrata. Neki su pričali da su mlinara vidjeli kako sjedi na klupi u kasne noćne sate. Oko njega pramenje magle, pognute glave, bijelih dugih brkova i visoke brašnjave šubare. Uvijek tužan i nepomičnih usta. U daljini se čulo lupetanje i škripa starog mlina. Jeza im je prolazila tijelom na sam pogled k njemu. Počeše izbjegavati Milorada a mlin proglašise ukletim. Šaputalo se od uha do uha i priča je postajala legenda.

-Jedne večeri, Miloradov prvi komšija Savo, poročan čovjek, sklon svađama, alkoholom i tući, ali natjeran nevoljom, dođe do mlina po vreću brašna. Pokuca tiho, pa sve jače. Sačeka malo ali nikakvog odgovora. Zazva starca oštrim, promuklim glasom, dižući nogu da odgurne trošna vrata. Iznenada se otvoriše. Savo uđe, rukama sklanjajući paučinu. Tama ga proguta, a jeza mu prođe tijelom. Spusti pogled na stari poljski ležaj i ugleda sklupčano tijelo prekriveno prašinom i brašnom. Priđe mu, jače ga cimnu nogom, ne bi li ga probudio. Kad mu se oči navikoše na mrak, pogleda bolje i dah mu se zaledi: iz izgriženog kaputa izvirivale su bijele kosti. Savo vrisnu, istrča pred mlin, uhvati se za grudi te se spusti na drvenu klupu. Mjesec se visoko digao nad selo donoseći gustu maglu. Iz tame se pojavi mlinar. Dugih bijelih brkova i široke šubare, prekriven brašnom i prašinom, upalih očiju, uprtih u daljinu, klizio je zemljom te sjeo na klupu pored Save. Savo pruži ruku da ga dodirne, ne vjerujući onom šta vidi, ali mu ruka prođe kao kroz maglu. Krenu da vrisne. Sa rukom u zraku, uzdahnu i umrije na klupi pored Miloradova duha. Mlin kao da poskoči, zakikota se i zatim stade.

Sa prvim sunčevim zrakama, čudna prilika starca, dugih bijelih brkova i velike šubare, ustala je sa klupe, i nestala u oronulome mlina. Na klupi je ostalo nepomično Savino tijelo, izbezumljenog pogleda, širom otvorenih usta, s rukom u zrak. Vladala je sablasna tišina. Mlinarski kamen je zauvijek stao.

Mustafa Balje

Pjesme

Dosje tuge

Pulsiraš
u noćnim molitvama.

Paraš mi pluća.
Udišeš čednost.
Pišeš. I brišeš
ljepljivom čežnjom
crnog pauka.

Ujutru si zrno,
napuštena kuća.
Noć kada zamri,
pješčana tvrđava.

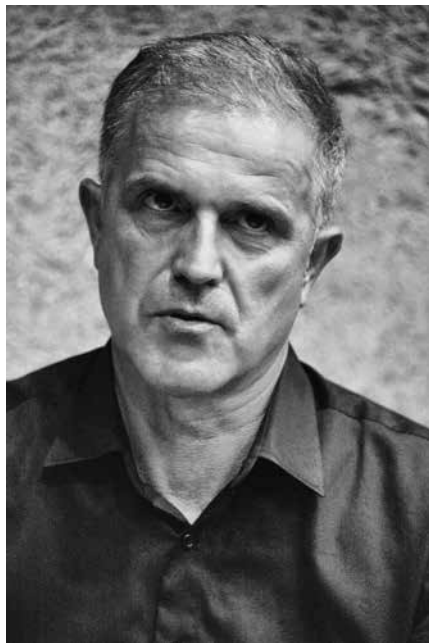
Nosim te!
Do mjesta svih
tvojih zločina
i jauka.

Da znaš,
otvorio sam dosje!

Ne bojim se više tvojih
dolazaka i odlazaka!

Znam ti odredište.
I sva lažna imena.
Tragove i puteve,
tvoje bujice i lavine.
Kušam sve
slatke i slane vode
gdje si me utopila.

Po tvojim notama dišem
u elegijskom distihu.



Murale i platna slikam
domišljatom laži.

U kamenu,
u vremenu te klešem,
dok bježiš u meni.

Riljaš mi oči.

Prava si!
Zanavijek si!

Vrijeme je!
Gasim ti svijeću...
Spavaj moja tugo...

*

Gošća

Eto je

čujem
korake čudne
na prstima gazi
škripom
već odškrinuta vrata
otvara

Tišinom počinje
dosadna pralja
kako da joj
riječ izvučem
kad gluha je i nijema
nespretna i traljava
najobičnija
bivša švalja

Kradljivica stara
tako joj godi
Prevrne dječaka u meni
probudi jednoroga
Odbravi odaje
ključevima mojih tajni

prišije moje ljubavi
sahrani me i ponovo
iz mrtvih rodi

Krajičkom oka gleda
namami me
Uzdahne
tlo pod nogama guta
brod se nasuka
na njenim pustim otocima
zamuti snove porocima
čarobnim uspavankama

A ja oprostim
sve oprostim
žalim je
svi bi da joj sude
rijeka mi sjetna
toplo krilo ja
njoj budem

Čekam samoću
ne baš neku gošću
Kad bih mogao
da trag joj zametnem
Ili pobjegnem
ali
Uvijek nađe
adresu i dom

Kuda bez nje
i ona bez mene

*

Ženi

Potpuni mir
Stala pred ogledalo

Češlja izmrcvarene kose
namješta mahramu
u predašnje
urednije stanje

Zategnuta i mirna
Penje se drvenim
stepenicama na šufit
Kroz prozor
širom otvorenih očiju gleda
voz koji velikom brzinom
u mrklom mraku promiče

Svi negdje putuju
njeno je vrijeme stalo

Osvjetljeni prozori

Ona mrak
usisava
dok joj prolijeće
ispred očiju

Baš tako joj
prolazi život
Krišom gleda
slobodu i
čuva u dubini
svoje duše

Pobjegla
od stvarnosti
u njeno jedino
utočište
i užitak

Kreativni šejtan
Mikiju Trifunovu

Mislio sam
mudri starac
iz persijske hićaje
nikada nije postojao

Zar
slijep i gluh
bez Maka

Brechta
i Borgesa

Kuda bih
da nije probudio
misli o putovima
ljubavima svijeta
o vještinama zavođenja
i bitnosti trenutka

Ne bih ni znao
da su brodovi plovili
po poljima suncokreta
nit' da je usnuli dječak
jahajući konja vrana
otvarao istočne
i zapadne porte

Miljacki prigrlio Bisticu
eto ih pričaju u troje
Po stećcima
kaplje mu tišina
kleše bitak u besmislu

Svjedoči
o umornim ratnicima
i nepokorenom gradu

Ugnijezdio riječi
zametnuo trag grijehu
Kreativni šejtan
pospremio sto za dvoje

....

Zavještalc...

Pred albašćom
čeka nicanje
azaleje...
Otvarajuć
rešetkasti
prozor barake,
baritonom,

promuklim, kaže:
"Zaljevam jutro..."
"Ovaj cvijet što vidiš,
ne voli svjetlo,
ni tople zrake Sunca...
Voli hladnoću,
iz prkosa odbacuje
i suhi zrak,
sve pupoljke i lišće..."

Oči ranjive,
vagabundske.
Gorljive.
Presreću me
u zasjede.
Sapliću...
On zna
moje pute,
a malo ko
krivulje te
razumijeti može.
Otkud
on zna da
da mi java
ne međi snom...
da mi bol
požnjeo godine.

Nagriza k'o rđa,
gloda kosti,
usmjerava vozove,
presreće oči...
Upoznao sam
na željezničkoj stanici
- čudnog botaničara...

*

.... "Čini mi se spavaš... Daj mi ruku...
Budi u meni, jer mi pamet nije u glavu"

Jela
raste i golica oblake
List i perivoj
Zeleno

presvlači žuto
I do bola
pjesmu čuh
stoljećima istih nota

Ogoljena grana
svira elegiju listu
prvom
odlazećem putniku
sve dok
zemlja ne postane
I ode
Kao da ga
nikada nije ni bilo

List na busjenju
sokovi se cijede

kroz kapilare
u korijenje
Predvečerje otvara
i zatvara kišobrane
Jutra mokra
Blizu sasvim
mrzovoljnom rađanju
i najljepšoj smrti

Pijani
u prt
briznu u plač
okovaše tišinu
Rastanak
ili novi sastanak

Osveta

Ne brojim noći
A i dana više nema
U potkrovlju sam
Višlji i ljepši od svih
Zbog ljubavi
Života i smrti
Ni zbog čega

Drugog

Skidam prašinu
S autoportreta
Tri lica mojega ja

I jedno razdrobljeno
Ogledalo

Otvorena kapija
Za Ljubavnike svijeta
Koji odlažu maske
Pred postideanim
Narcisom
I zaljubljenim
Dorianom

Lijepa moja
Bezdušna slika
Jedne ću ti noći
Zariti zlatni nož
U prsa
Iščupat ću ti srce
Ovim prstima
I brojati
Posljednje otkucaje

A čekat će te
Kovčeg
Ko katran crn
Ko oblak velik

Kočija i tri gavrana

Sjenkom ću te
I čempresovim granjem
Umjesto zemlje
pokriti

Ukopat ću te

Toliko duboko
Toliko daleko
Da te niko

nikada ne nađe

I savršeno
Ću bez svjedoka
oduzeti sebi dušu

Ni trga ni glasa
neće od mene
ostati
Ni nišan ni slovo

Ukopat će me
Toliko duboko
Toliko daleko
Da me niko
nikada ne nađe

Bit ću toliko živ
Među mrtvima
Toliko nevin
Među grijesnimama

Dolazak će naš
sličiti Odlasku
bezbolan
i pitak
Veličanstven

Ti si mene kistom
Ja tebe zlatnim nožem
savršena Osveta

*

XXVIII noćno putovanje

U odjeku koraka
U odsjaju suznih očiju
U mirisu moravica
I šuštanju čempresa
U gnjezdu gladnog ptića

Brzacima
Kapima vodopada

Mirisu morske pjene

K'o prah zvjezdani
Svih putovanja ka mjesecu
I kralj domovine tuge
Bezvremenski mornar
Bez obala i stanica
Bez sna i počinka

Samo me tamo
Samo me takvog
Svagdje i nigdje
Možeš naći

Nema me cijelog
Ni u hodnicima straha
Ni u sjenkama
svih naših sjećanja

Miluj prstima
tragove moje ljubavi
Ne možeš mene
Bestjelesno ništa

Ne postojim

Samo sam slovo
Napušteno
Neizgovorene riječi

Fluid

Sarinom samoćom inspirisano

Stojim pred kapijom. Slušam...
Mnoge su brave, vremenom, postavljene između...
Ni ključaonice nema da kroz nju proviri tračak nepoznatog...
Šifre sam odavno pozaboravljao.

Rekao mi majstor, koji poznaje izumitelja,
sve načine i redoslijed otvaranja.
Mislio sam: Baš je prosto, a nije.
I pitao se: Kako ono bješe otključati bravu?

Putujem dugo, prebacujući vrata iz prtljažnika u prtljažnik.
Mnoge su etikete na njima.

Jednom je bilo neko vrijeme na dnu pješčanog sata,
vrijeme riječi što po kapiji plete paukovu mrežu,
al' je pogrešno bljesnula iskra, negdje.
Sve su riječi ostale zatamnjele iza tapaciranih vrata
kao fino tkanje po požutjelom skaju.

Gluho neko doba...

Pa ko čuje, ne umije da otvori,
a ko bi, možda, otvoriti znao, gluh je.

Vremenujem.

Slutim, stojiš iza.

Pomislim

Hajde da razbijemo vrata, objijemo brave!
Vremena su nesigurna, oči urokljive natopile vazduh,
raspukli vjetrovi u betonske okove zazidani.

Kako da iziđem?

Kucaš. Govorim ti. Ne čuješ.

Znam da slutiš da sam iza,

ali nemaš vremena da

čekaš da pronađem šifru.

Ključevi u ruci bezvrijedni i nedovoljni.

U meni sagorjeva želja da dodirnem te
od korjena do vrha.

Sjetih se šifre

al' zaboravih kapiju.

Znaš da čujem otkucaje

i treptaje srčanih ti niti...

Struji fluid

u sobi rešetkastih zidova

samo nas neki prastari vakuum

memljivi dijeli.



Foto: Jelena Topčić

Making of

Nakon šest godina veze, djevojka me ostavila zbog Julije Roberts. Bila je neobično topla jesen, bila je srijeda – dan s posebnim popustom u multiplexsu. Toga smo jutra zajedno ustale, sinkronizirano oprale zube i popile kavu prije njezina odlaska na posao. Prijepodne razmijenile smo nekoliko poruka, jedanput se čule. (Poruke nisu bile osobito sadržajne, ali su, kao uvijek, bile tople i nježne.) Spustila sam se u grad malo iza podneva, pa smo zajedno ručale s nogu tijekom njezine pauze. Nakon posla, sa zajedničkom prijateljicom otišla je na pivo, pa u kino – i tu se našoj vezi gubi svaki trag. U stanu su me navečer dočekale prazne police ormara, četkica manje, i štura no nedvosmislena oproštajna poruka na poledini ulaznice za kino. Batrgajući se čitavu noć pod valovima očaja i nevjericе, ujutro sam se napokon nasukala na čvrsto kopno odluke: već iste večeri otići ću na film, u potrazi za prekidom.

Prvo sam zapazila da je u filmu mnogo više boja nego u našem stanu. (Neumitno, s godinama jarkožuti zastori na suncu izblijede, crveni tepih pod mačjim se kandžama ofuca, a i sve ostalo pomalo se izliže ili dobije patinu koju se ni fotošopom ne da očistiti.) Nadalje, sva je hrana u filmu treperila u *slow motionu*, i svaki je zalogaj bio kao seks, a čak i dok su se valjale po podu kabine za presvlačenje pokušavajući zakopčati hlače, djevojke nisu djelovale debelo. Ali najvažnije od svega, kad su nakon prvih mjeseci lude zaljubljenosti između Julije i Jamesa počele trzavice, a stan im postao premalen za zajednički život, i kad joj je više pozlilo od indijske hrane koju su jeli svaki dan (jer je on brijač na Gurumayi), a nema baš svatko želudac za toliko mahunarki; znači, kad je Julia bila nesretna u vezi, skupila je svu svoju ušteđevinu, karimat, četkicu za zube, i kupila zrakoplovnu kartu za najživotniju destinaciju koju joj je izbacio *google search*. Julia je književnica, ali kad je shvatila da živi kao računovotkinja, odlučila je da je vrijeme da dignе sidro.

Da ne duljim, Juliji se putovanje isplatilo. Naučila je talijanski, i normalni i znakovni; naučila je meditirati u roju muha; stekla je mnoge prijatelje i mnogim je ljudima pomogla. Pomogla je, dakako, ponajprije sebi, jer se okuražila napustiti Jamesa, koji se na Manhattanu još uvijek trpao *chana masalom* kao da sutra ne postoji. Naposljetku, kao najljepšu nagradu za smjelost, život joj je u Kuti na put naneo nježna no strastvena Brazilca s kojim je (*off screen*) prvi put u životu doživjela istinski tjelesni užitak. I nikome se tu ništa nije moglo zamjeriti; ni Juliji, ni Gabrielu, niti mojoj djevojci kojoj zjenice bujaju kao meduze dok Julia u Rimu obasjana suncem jede jarkožute špagete u umaku od domaće rajčice i pijucka Verdicchio, u indijskom hramu pod zavjetom šutnje spoznaje strpljenje, na Baliju se nakon cjelonoćnog koktel-partija prevale u jarak gdje pronalazi ljubav svoga života. A ja sjedim s *extra large* kutijom hladnih kokica u krilu i samo mi povremeno pred očima, poput nasilu

umetnute sličice među onih dvadeset i četiri, bljesne prizor Julije kako pljuje *melanzane alla parmigiana*, naan i pinakoladu u plastičnu kantu između ponavljanja scena te ubrusom briše rub usne nakon strasna poljupca s markantnim španjolskim glumcem, koji izuzev napamet naučenih replika iz scenarija, ne zna ni riječ engleskog.

Kad me prijatelji pitaju zašto me ostavila, dakako, ne spominjem Juliju, ni jarak na Baliju. Iz šest godina izvlačim slike koje bi se mogle, uz malo truda, protumačiti kao prvi znakovi ljubavnog zatajenja: kao kad je, na primjer, između nas na jastuku počela spavati mačka. Dok je meni mačja noćna blizina godila i opuštala me, ona je iz toga iščitavala pogubnu eroziju naše intime – kao da nas dijete gleda dok vodimo ljubav. Kad bi mi to predbacila, redovito bih smijehom otjerala primjedbu, no priznata pjesnikinja pofurene kose i lica umirovljena boksača u povjerljivu me razgovoru, promatrajući pritom ispod oka moju djevojku, upozorila:

– To s mačkom... Pazi što ti kažem, ostavit će te.

Dok je vinskom čašom meditativno vrtložila zrakom pred gutljaj, činilo mi se da istodobno nazdravlja našem neumitnom prekidu i oplakuje ga. U zimskom polumraku restorana pogledavala je moju djevojku sa žudnjom i žaljenjem; sama je bila prestara za nju i, osim lukavo upakiranog savjeta da me ostavi, nije joj mogla bogzna što ponuditi. Život na otoku s mačkama koje ne smiju ni u dvorište, a kamoli u postelju, i hrpu autor-skih pjesničkih zbirki koje je otvarao još samo dokoni otočki knjižničar. A, ruku na srce, za poeziju moja djevojka nije mnogo marila – najbliže bi joj se primakla kroz dirljive stihove američkih *indie* dinosaura i kolovoško noćno nebo s kojeg su se u nepovrat odra-njale želje za dalekim putovanjima. Zato sam pjesnikinjino upozorenje zanemarila – no ostalo je, sada je jasno, titrati na obzoru kao napušteni svjetionik na isturenoj hridi koja će, prije ili poslije, probušiti i ovo jedro.

Negdje na pola puta, u trećoj godini veze, završne večeri filmskog festivala na moru moja se djevojka poljubila s nizozemskim tehničarom, koordinatorom projekcija. Netom prije početka filma Nizozemac je nestao, na voki-toki nije se javljao, a ne jedan gledatelj poslije tražio je povrat novca za ulaznicu – i umjesto njega dobio bon za pivo. Kad se sljedećeg jutra vratila u Zagreb, nisam je morala pitati što se na moru dogodilo – sve je priznala odmah s praga, nije se trudila sakriti podočnjake ni purpurne oblake po vratu. Bilo joj je jako lijepo, tako je rekla – muškarac je bio njezine visine i prvi put u tri godine nije se morala saginjati za poljubac. Imao je ono nešto. Imao je tehniku, tako dobru da su ga vozili tisuću kilometara, pa još tisuću nazad, za savršenu projekciju; nitko ovdje tako dobro nije znao vjenčati ton i sliku. Nakon nekoliko rundi predbacivanja, optužbi, plača i vike, pitala sam je, logično, što uopće želi, seli li se sad u Nizozemsku i što će ondje raditi s diplomom iz biologije sa zagrebačkog PMF-a. Nasmijala se i rekla da je tehničar otišao i da nisu ni kontakte razmijenili – ali da ne zna što želi, i ne zna je li više uopće sretna sa mnom. Ne samo zbog ljubljenja i visinske razlike, napomenula je. Još je rekla da joj treba vremena da razmisli, i da će se možda na neko vrijeme preseliti nazad roditeljima. Sutradan, međutim, taj se plan više nije spominjao. Navečer smo izbacile mačku iz sobe i vodile ljubav, samo ja i ona, a koji tjedan poslije o Nizozemcu i o sreći nismo više uopće razgovarale, samo su nam se zajednički odlasci u kino ponešto prorijedili.

U četvrtoj godini veze njezini roditelji prvi su me put pozvali na božićni ručak, napokon se oprostivši s nadom da će im jednom na nj dovesti kršna odbojkaša s kakvima

se zabavljala u srednjoj školi, dok je još trenirala. Otac, koji je nedavno preživio infarkt, objed je – izuzev škrgranja zuba i škripanja nožem po tanjuru – odsutio, a majka me uporno nutkala pečenjem koje sam, jednako uporno, i iz *zdravstvenih razloga*, odbijala. Moja je djevojka sporo jela i puricu dugo žvakala; pritom se svako malo nakašljavala u salvetu, ili uz ispriku izlazila iz prostorije. Teta i njezin muž vukli su razgovor na rođake rasute po regiji i s njima neraščišćene imovinske odnose, majka je gurkala priču prema licima s televizije, koja su bez stanke žamorila u pozadini. Samo jedanput razgovor je skliznuo na odbojku – i svima je postalo neugodno. Na odlasku nam je majka predala naramak posuda s mesom, francuskom salatam i suhim kolačima. Moju su djevojku orošenih očiju zagrlili i izljubili, a meni su, taman kad su se pokrenula klizna vrata dizala, pomalo nesigurno mahnuli i kroz procjep utisnuli božićne želje koje je dizalo naglo skratilo. Plastičnog tapervera pod sjedalom sjetile smo se tek kad je zatopljilo, i paperjasta plijesan propupala kroz poklopce.

U završnim smo godinama veze sudjelovale u snimanju filma, bezbudžetnog dokumentarca koji je bilježio ljubavne odnose, tjelesna i emocionalna previranja naše prijateljske grupice. Premda mi je od prvog trenutka jasno dala do znanja da ne želi imati veze s projektom, meni se ideja silno svidjela – vidjela sam u tome neku vrstu iskupljenja, amaterskog otpora smrti, čija me neizbježnost već dulje mučila. Znala sam, također, da će, razložim li joj ideju dovoljno jasno, uporno i uvjerljivo, naposljetku pristati. Uistinu, nekoliko je razgovora istopilo njezinu nevoljkost, a nakon dogovora s redateljicom i prva grupnog snimanja uzmarka više nije bilo. Sad kad razmišljam o tome, pitam se je li nam zapravo *taj* film presudio – i prije Julije Roberts. Je li nam presudila slika sebe na ekranu, scena u kojoj kameri prepričavam njezin preljub s Nizozemcem, a ona se u pozadini s kreveta smiješi s mačkom na krilu. Pa se ljubimo, u polublizom planu, iskrivljenih vratova, i onda obje uglas kažemo: – Ali sada smo dobro, bolje no ikad.

Nekoliko dana prije prekida pokušale smo voditi ljubav, i relativno brzo odustale. Već duže je bilo teško pronaći ton dodira; tijela su nam se sudarala u neskladu i krevet je, i bez mačke, postao premali. Distorzija bliskosti trajala je još od ljeta; premda smo imale cijelu kuću na otoku za sebe, ona je većinu vremena provodila plutajući na pučini, a ja gledajući crno-bijele holivudske krimi-drame i surfajući. U iznenadnu naletu sumnje i dedukcije, iz njezina sam inboxa izvukla debelu nit prepiske sa zajedničkom prijateljicom – imala sam snažan osjećaj da moja djevojka između redova flertuje, no potkrepe za sumnju nije bilo dovoljno jer prijateljica, bilo je jasno, ovu dimenziju prepiske nije registrirala niti je na nj odgovarala. Kad sam je suočila i, citirajući njezinu stranu prepiske, upitala što je time i time mislila, i što se tu točno događa, dugo me šutke gledala kao da sam sišla s uma; no sutradan je ipak promijenila lozinku. Sa zajedničkom prijateljicom nastavila se družiti samostalno, ponekad je vikendom znala otići i na njezine utakmice. Ova je igrala na poziciji centra za prilično aktivan lokalni amaterski košarkaški klub. U ranijoj mladosti zamalo je završila u profesionalnom sportu, no usprkos solidnu talentu, na terenu joj je nedostajalo strasti i žudnje za pobjedom; lakše je bilo zamisliti je u položaju lotosova cvijeta nego s laktom u nečijim rebrima.

Kad prekida vezu, moja djevojka to čini jasno, čisto i bez mnogo drame. Prvih nekoliko dana nakon prekida još je odgovarala na moje pozive; strpljivo bi otpjela moje suze, optužbe, uvrede, molbe. Do kraja razgovora uvijek bismo uspjele riješiti i pokoji logistički

problem – kome da dostavim ostatak njezinih stvari, na koju adresu da preusmjerim njezinu poštu, i kako ćemo podijeliti mršavu zajedničku ušteđevinu. Kad su svi repovi veze bili podrezani, prestala je odgovarati na pozive, za mačku više nije pitala, a prestala se družiti i sa svim nekadašnjim zajedničkim prijateljicama. Osim jedne.

S njom je, godinu dana poslije, došla i na svečanu premijeru dokumentarca; pozdravile smo se u prolazu, pokušavajući se prepoznati. Djelovala je mnogo sretnije nego na filmu – možda jer se više nije morala saginjati za poljubac; njezina nova djevojka bila je bar dvadeset centimetara viša od mene. Čula sam da sad dosta putuje po svijetu, zajedno su bile na Manhattanu, u Italiji, u Indiji i na Baliu. Čula sam i to da joj se naš dokumentarac nije nimalo svidio. Ne sviđa joj se kako je prikazana.

Ne sviđa joj se kad drugi pričaju priče o njoj.

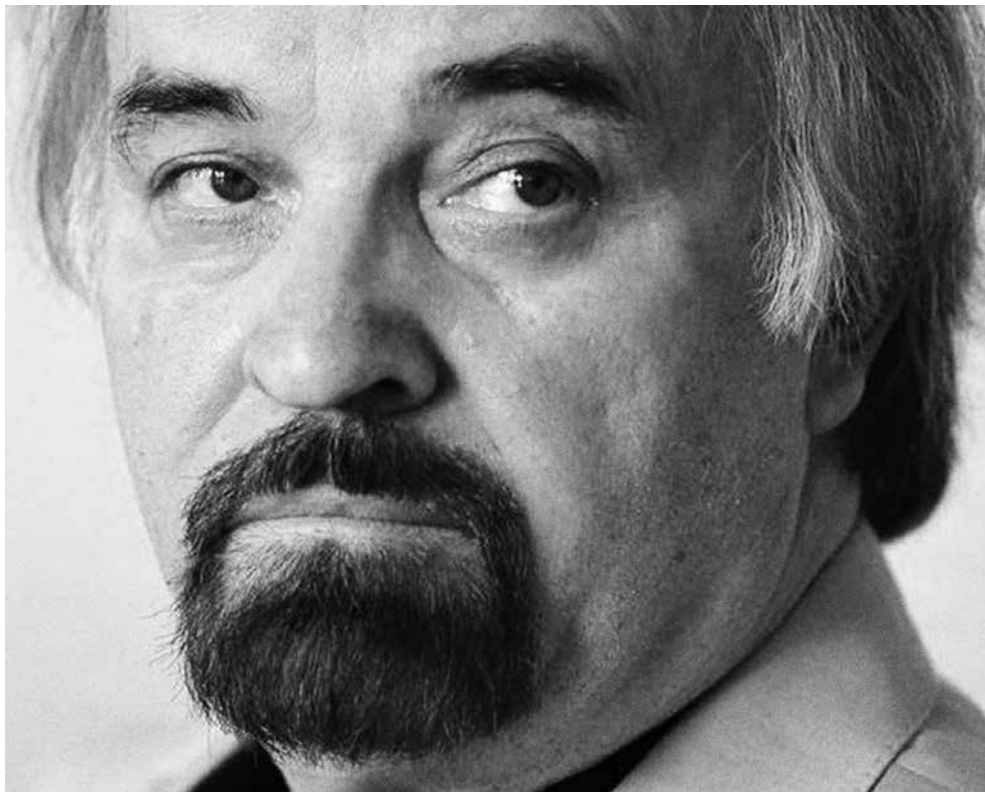


Foto: arhiv – Delo

Evald Flisar

Dobri vojnik Jaroslav Švejka

prevela sa slovenačkog: *Ana Ristović*

Kada razmišljam o sudbini svog strica Jaroslava Švejka, teško mogu da izbegnem osećanje tuge. Ne zato što je stric već od svog rođenja bio omiljena igračka Velikog kosmičkog šaljivca, već zbog okolnosti koje mu nisu dozvolile da izbegne, kao što je imao običaj da kaže, “pohotne ruke istorije”. Njegovi ciljevi su bili mir, ljubav i strpljiva ljubavnost prema svim živim bićima – sve ono što nam istorija obično pokrade. “Ako bi mi se istorija dovezla u susret, naterao bih je da skrene sa puta u jarak”, bio je njegov standardni (i proročki!) odgovor na podsmešljivo ispitivanje kolega kada namerava da ispuni želju svoje majke i postane “istorijska ličnost”.

Kao vozač gradskog autobusa naravno da nije imao puno šansi za to; morao bi da uđe u politiku za koju mu je sve vreme diskretno utirala put njegova majka, moja baka. Ali on je uporno odbacivao njena nastojanja da ga sa sedišta u autobusu preseli na sedišta u parlamentu. “Nije za mene politika”, rekao joj je jedne godine oko Božića. “Jesi li zaboravio šta je rekao Lenjin?”, svaki put bi mu prebacila. “Svet se deli na one koji nešto učine

i na one kojima je učinjeno!” “Jedan sam, onda, od onih kojima će biti učinjeno”, glasio je njegov odgovor.

Jaroslav Švejk se upleo u granje našeg porodičnog stabla više-manje slučajno, zahvaljujući indiskretnosti moje bake tokom njene posete Pragu. Samo po sebi to nije bilo skandalozno, ali izlet, koji je organizovala ženska sekcija Socijalističkog saveza, trajao je samo dva dana! Povrh toga, baka je bila udata i imala je trogodišnjeg sinčića koji je kasnije postao moj otac. Međutim, bilo je to vreme hipika i slobodne ljubavi i zato se niko nije previše uzbudio osim, naravno, mog dede. Ali i njega je baka ko zna kakvim pretnjama na kraju uspela da utiša.

Čim je shvatila da od njenog prvog deteta neće biti bogzna šta, svoje snove o uspehu natovarila je na leđa “češkom kopilanu”, kako je moj deda sve do svoje smrti zvao njenog drugog sina. Stric Švejk je ubrzo shvatio da to breme kojim ga je opteretila može da podnosi na samo jedan način – trudeći se da ostane “običan, sasvim običan”. To, međutim, nije bilo baš jednostavno. Činjenica da mora da nosi prezime jednog od najčuvenijih književnih likova dvadesetog veka, mu je sve, samo ne pomagala. Da bi čitava stvar bila još gora, njegova majka, moja baka, dala mu je čak ime Švejkovog autora! (I to u nadi da će zbog toga njegov put do “istorijskog značaja” biti lakši!).

Njegova sposobnost da ostane miran usred najgore katastrofe, zapanjila bi većinu ljudi koji su tome bili svedoci. Kada je jednom prilikom izlazio iz automobila, otvorivši vrata baš u trenutku kada je prolazio kamion koji je vrata skinuo i vukao ih još pedeset metara po putu, strica Švejka je najviše brinula bezbednost vozača. “Jeste li sigurni da ste dobro?”, pitao ga je najmanje deset puta. Pitanje bi ponovio još deset puta da vozač kamiona nije podlegao napadu besa i Švejka udario pravo u lice. “Imao je potpuno pravo da to uradi”, stric je objasnio stvar policajcima koji su hteli da znaju da li će tužiti napadača.

Mnoge njegove nezgode postale su omiljena tema razgovora u kafanama i na radnim mestima. Nije nimalo čudno da su mu ubrzo ponudili da nastupa u popularnim televizijskim šou-programima. Te pozive je prihvatio kao nešto što se podrazumeva, ali ljude je uglavnom razočarao. Ne samo da nije prepoznao podsmešljiv ton moderatora (a kamoli da bi na njega reagovao) i tako je gledaocima uskraćivao očekivanu zabavu – uopšte nije bio spreman da prizna da je zbog dugog spiska kalamiteta koje su mu pripisivali, barem malo drugačiji! Njegov odgovor u svakom šou-programu bio je isti: “Na ovaj svet smo poslani zato da bismo se vežbali u strpljenju i spokojstvu. Tako se pripremamo za sledeći koji neće biti tako dobar prema nama kao što je ovaj koji pokušavamo da u svakoj prilici ocrnimo.”

Svaki put iznova moderatori bi pokušavali da ga suoče sa najstrašnijim primerima njegove nespretnosti: kako mu je u jednom istom danu uspelo da, kao prvo, prilikom podizanja olovke sa poda izbije krst; da mu, kao drugo, u kupatilu eksplodira bojler, jer je pokušavajući da ga popravi pogrešno povezao dve žice; i da, kao treće, zaboravi da zatvori slavinu i tako prouzrokuje poplavu ne samo u svom stanu već i u tri stana ispod. I kako mu, zaboga, kao šoferu gradskog autobusa uspeva da u prebrzo zatvorena vrata uhvati više putnika za nedelju dana nego što to svim ostalim šoferima uspe za godinu dana? I, ako smo već pri tome, možda je zaboravio koliko puta ga je struja bacila skoro do plafona, jer je pokušavao da popravi peglu prethodno je ne isključivši.

Stric Švejk je svaki put mirno odgovorio: “Ne brinem se ja oko takvih stvari. U stvari, ne brinem se ni zbog čega. Ako bih se brinuo, veoma brzo bih postao opasan po druge. To da sam opasan po samoga sebe, to mi uopšte ne smeta. Postao sam vozač autobusa jer uživam u tome da pomažem ljudima da stignu tamo gde su krenuli. To, doduše, nije od istorijskoog značaja, ali donosi mi dovoljno zadovoljstva da mogu reći da sam srećan.”

Nakon toga neko vreme nije bilo zanimanja za Švejkove talente ali ni za njegove izjave koje je jedan od ozbiljnijih časopisa okarakterisao kao mešavinu banalnosti i tajanstvene mudrosti. Njegova poslednja izjava je bila: “Za svakoga od nas jedina prava destinacija je osećaj unutrašnjeg mira.” Stric je praktikovao svoj unutrašnji mir tako što je vozio autobus broj 7 i odvezio ljude na njihova radna mesta, u prodavnice, do zubara, u škole, mrtvačnice i natrag, kući.

Njegova vlastita destinacija u životu odjednom više nije bila tako neupitna kao što je bila do tada. Počelo je da ga obuzima neko mračno osećanje; kao da mu je blamaža na televiziji ostavila duboku ranu na duši. Njegovo nasmešeno lice često je podsećalo na masku za kojom se skrivao bol koji je dosetljivijim putnicima bio više nego vidljiv. Jednog dana ga je ozbiljan gospodin umilnog glasa, za kojeg se kasnije ispostavilo da se redovno vozi autobusom broj 7, pre izlaska potapšao po ramenu i rekao: “Najnezahvalnije na ovom svetu je biti dobar.” “Stvarno?”, povikao je stric Švejk tako glasno da su putnici u autobusu poskočili. Potom je, nešto tise, dodao: “Briši iz mog autobusa i odjebi.”

Zapanjenost ljubaznog gospodina bila je tolika da je bukvalno ispao iz vozila. Ostali putnici su uvukli glave u ramena, dok nisu podsećali na kontingent sedećih kornjača. U autobusu nije bilo nikoga ko ne bi osetio da Švejk nije više čovek kojem su toliko godina verovali da će ih bezbedno odvesti do cilja. Obuzela ga je zlokobna promena – i ne samo njega već i njih, i njihove živote, njihov grad, sela za gorama.

Planine su bile one u kojima je stric Švejk, po novom, video izvor svog unutrašnjeg mira – sjajni snežni vrhovi koje je, kada su dani bili jasni, mogao da posmatra u daljini kroz vetrobransko staklo svog autobusa. Zureći u njih (u skladu sa savetima iz brošure) postepeno je uspeo da povрати svoje staro spokojstvo, i njegovi redovni putnici su prestali da spuštaju pogled ulazeći i izlazeći iz autobusa. Jednog lepog dana pojavio se čak i gospodin umilnog glasa i ponašao se kao da se ništa nije dogodilo. Iako je sve zanimalo kako se vozio na posao za sve to vreme koliko ga nije bilo, niko nije bio tako glup da ga to pita. Stvari su opet bile normalne; ljudi su znali da će pravovremeno stići do cilja, a stric Švejk je ponovo uživao da im u tome pomaže. Jednom ili dvaput su oni koji su sedeli blizu njega čak čuli kako tiho zvižduće neku veselu melodiju i u njenom ritmu se ljulja na sedištu gore-dole.

Međutim, osećaj napetosti je ostao u vazduhu. To nije bila toliko napetost između Švejka i njegovih putnika koliko je bila zajednička slutnja da će se obrušiti na njihove sudbine i toliko ih promeniti da ih više niko neće prepoznati. Niko ne zna da li je stric Švejk toga bio svestan više ili manje od svojih putnika. Jedino što su kasnije pouzdano mogli da opišu svedoci, bilo je njegovo iznenađenje, kada se na ulici, ispred autobusa, pojavio tenk. U stvari to se nije dogodilo iznebuha; već neko vreme su se širile glasine da će JNA pokušati da zauzme međunarodne granice male alpske republike koje je proglasila nezavisnost. Međutim, među pričama i tenkovima koji se zaista kreću ka centru grada

velika je razlika i zato stric Švejk nije oklevao već je, iznenada okrenuvši volan, preprečio autobusom ulicu i naterao tenk koji je bio prvi u koloni, da se uz zveket zaustavi.

Izveštaji šta je usledilo tome razlikuju se samo u jednom detalju: da li je stric Švejk *otrčao* ili je *otkoračao* ka mašini koja je predstavljala moć države na samrti. Neki tvrde da se ljuljao slično kao Džon Vejn koji odlazi da se obračuna sa zlikovcem. Drugi tvrde da je pohitao ka tenku i uspuzao se na njega kao neka velika nespretna veverica. Međutim, svi se slažu da mladi vojnik koji je stajao sa mitraljezom na vrhu tenka nije imao puno vremena da reaguje, i da je vreme koje mu je bilo na raspolaganju protraćio na pokušaj da shvati šta se zapravo dešava. Potom mu je stric Švejk zabio u srce dug šrafčiger, koji je čuvao pod sedištem za slučaj da negde bude morao da zategne kakav zavrtnj; hteo je, naime, da njegov autobus vozi glatko i bez nepotrebnog tandrkanja. Kada je mladi vojnik ispustio iz ruku mitraljez za koji se grčevito držao više od straha nego sa nekim smrtonosnim ciljem, stric Švejk je podigao njegovo mlitavo telo i bacio ga na ulicu, gde je završilo s tupim udarcem i nakon kraćeg trzanja ostalo nepomično da leži. Stric Švejk je skliznuo sa tenka, skočio na telo i krenuo da skače po njemu sve dok mu nije dosadilo. Tek potom je izvukao šrafčiger is srca prve žrtve nastupajućeg rata.

“Šta si to učinio?“, povikao je gospodin umilnog glasa kada je stric Švejk krenuo natrag ka autobusu. “Ubio si mi sina!” Jurnuo je ka telu, kleknuo kraj njega i podigao u naručje glavu mladog vojnika. Skinuo mu je šlem i kliznuo prstima kroz znojavu kosu slovenačkog regruta, kojem je oficir JNA naredio da se popne na tenk i da ide u borbu, ne rekavši mu protiv koga ili zašto. Pri pogledu na prizor putnici u autobusu i vojnici na tenkovima u koloni koja se zaustavila su shvatili da sa te tačke više nema povratka. To je prevideo i Jaroslav Švejk.

“Moramo ostati mirni“, čuli su ga kako prigušeno govori, dok se ispred autobusa osvrtao za posledicama svog posezanja u istoriju. “Trebalo bi da se zadovoljimo time da jedni drugima pomazemo u stizanju do svog cilja. Zašto uvek želimo više?”

Kada je otac mrtvog vojnika krenuo ka njemu, stric Švejk mu je uputio sledeće reči: “Šta god da budeš odlučio da učiniš sa mnom, na to imaš potpuno pravo; hoću to da znaš.”

Međutim, sused je prošao pored njega bez reči, nije ga ni pogledao. Onda je prošao pored autobusa, ne podigavši glavu i zagledao se u oči putnika sa kojima se više od dva-deset godina vozio na posao i kući, krenuo preko polja kraj puta, ne ka gradu, već pravo preko njiva, ka udaljenim selima, ka planinama, daleko, sporim ali odlučnim koracima, ni jedan jedini put se ne okrenuvši pa ni onda kada je jedan od vojnika na tenkovima, koji je pogrešno protumačio čitav događaj, ispalio za njim rafal metaka. Samo se srušio i ostao da leži nasred polja, na leđima, manje od petsto metara udaljen od svog sina, ne da bi niko od njih dvojice bilo šta skrivio, jer ponekad izbije rat u kojem umru nedužni a prežive krivi, koji potom pokušavaju da shvate šta je to krenulo naopako, ne samo za njih, već i za njihove žrtve. Onda se tenk pomerio i odgurnuo autobus sa puta.

Želja moje bake se ispunila: Jaroslav Švejk se upisao u istoriju. Iako samo tako da je nije mogao zaustaviti.



Nada Topić

Meteorologija tijela

tijelo je prostor u kojem povremeno živim
promjenjivih dimenzija
zatravam ga stvarima
na koje poslije zaboravim
kad nestane mjesta
tijelo mi posudi svoje ruke
i bacamo ih zajedno kroz prozor
kad poželim otići
posudi mi noge

i strpljivo me čeka
upaljenih očiju da se ne bojim
da nas utješim
ponekad ga zagrlim
njegovim rukama
i kažem mu
tijelo moje

tijelo živi bez mene
i njegova utroba pulsira
brzim otkucajima
kreće se samo od sebe
odupirući se čvrsto nogama
otima prostor drugima
tijelo se ne zabrinjava
i njegov život je jednostavan
kad je gladno
nahrani se
kad je umorno
legne
i pokrije se kopcima

tijelo ima geografsku širinu
koja se mjeri dlanovima
njegova leđa u obliku
kontinenta
stanište su nevidljivih životinja
koje se noću dozivaju
tihim urlicima
reljef mu je mjestimično neprohodan
i obrastao lišajevima
kad se izgubi
orijentira se pomoću stopala
i strane svijeta zamijeni
udovima
(među njegovim nožnim prstima
službeno žive pingvini
s Antarktika)

tijelo je svemir
s organima umjesto planeta
u njegovom sustavu
meškolje se nepoznate maglice
i oko srca
eliptično kruže sateliti
tijelo se vrti oko osi
koju je izmislilo samo
i njegova orbita je hiperbola
jednom će se ugasiti
i pasti lagano na zemlju
kao meteor

tijelo je dobilo bore
u obliku zareza
oko očiju i usana
tanke ožiljke
od melankolije i smijanja
po kojima se razlikuje
među drugim tijelima
klima na njegovom licu
sad je kontinentalna
s blagim ljetima
i oštrim zimama
tijelo nesumnjivo boluje
od nekih godina

zimi tijelo propupa ozeblinama
prvo prsti, bradavice pa stopala
da bi se zagrijalo
lagano podrhtava
i njegova pažnja oscilira
od bijelog horizonta
do inja na trepavicama
kad mu pomodri koža
usuka se

i zatvori pore
da zaustavi isparavanja
ono što mu iz usta bježi
u pravilnim razmacima
pretvara se u kristal
koji se ako je šesterokut
još zove pahulja

kad ga ostavim
tijelo me ignorira
okrene glavu (od smjera kretanja)
zviždi i bavi se biološkim procesima
(to je kao podsvjesno i ozbiljno
i bolje da ga ne prekidam)
izvana se zapusti
i obraste dlakama
u znak revolta
ako mu ne poklanjam
dovoljno pažnje
tijelo se ponaša
kao muškarac

tijelo je topla nakupina tkiva
srednjeg roda
i njegova mekoća fascinira
iako o tome anatomija
ne govori ništa
punjeno je perjem
sigurna sam
(kao jastuk)
kad se naslonim
utonem
i slušam kako leti

tijelo je prostor bez rubova
u kojem se i bez disanja
ospu samoće
umjesto krvnih zrnaca
kroz njega teku makovi
jednake boje
i pod srcem se gnijezde ptice
koje su ostale
u proljeće
ili kad zatvorim oči
sve je crveno

tijelo je uglavnom neodređenog oblika
prepoznajem ga po tvrdoći zubiju
rasporedu kostiju
i mekoći dlanova
u njegovoj hiromantiji
linija srca uvijek je duža i ravnija
od linije života
ipak
na koži još nisam pronašla mjesto
na koje bi se mogla upisati sudbina
ni moja ni njegova

kad zamijenimo uloge
od tijela dobijem stražarske oči
i uspravan stav
i svijet postane mjesto
koje treba preživjeti
disanjem, plutanjem ili kako god znaš
na dozvoljenoj visini
(a to je uvijek iznad struka)
moguće je i udarati
ako su ti šake od pluta
i ako se uzdaš u protivnika
svaki ishod jednako je častan

tijelo je kuća
od mesa i vode
vlažno mjesto za adaptaciju
uskih otvora
i nestabilnih temelja
usprkos maloj kvadraturi
i sobama punim propuha
jedino je sigurno sklonište
za života

tijelo ne zna što sanjam
ni koliko traje zima
ne zanimaju ga stvari
koje se ne vide prostim okom
i koje ne može dodirnuti
ili progutati
zato uglavnom štimimo
(ono spontano
ja namjerno)
jer o svemu drugom
bilo bi suvišno
i meni i njemu

tijelo je poput ekrana
prazno i otporno
na zbivanja
ne smetaju mu prekidi signala
pomaci u stranu
ni iznenadni padovi napona
kad ga uključim zadovoljno treperi
šarenim slikama
kad ga ugasim
potamni i čeka
dnevnu količinu elektriciteta
koja mu pripada



Andrej Skubic

Igre bez granica

prevela sa slovenačkog: *Ana Ristović*

“Dilekcija za obaveštavanje”, uporan je Žutać, “poslala vest za sve”. Pritom mi se smeje u facu kao da mi je pored računara upravo spustio na sto i tanjirić sa gratis zagrejanim vinom od šljiva i lizalicama za decu. Ali nije. Da ne poveruješ.

Kad bi pogled mogao da ubije, taj tip bi sada već imao oblik mesnih kuglica, wonton knedli, ali njegov osmeh je neustrašiv, sve se odbija od njega, svaki moj signal, ne sklanja se ni za milimetar. Nisam rasista, samo... To je kao kada na punom parkingu čekaš da neko koga si ugledao konačno izađe i kada to zaista učini i misliš kako ćeš da se uvališ na njegovo mesto, sa druge strane uleti neko treći ko uopšte nije čekao i onda se oboje zaustavite i gledate se. I ja zurim u njega.

“Dilekcija za jebeno obaveštavanje”, kažem. Talasi su visoki ali i dugi, tako da nas, doduše, ljulja dva metra gore-dole, ali čamac je prilično miran, barem naš. Onaj Žutaćev je u lošijem stanju, upola je manji i na zarđalim krajevima obložen gumom. “Ako si čuo direkciju za obaveštavanje, čuo si i da smo javili da smo najbliži. Da dolazimo nas dvojica, Svarun 1, četrnaest milja.”

“Imam koncesija”, uporan je Žutać i bljesne komadićem plastificiranog kartona. Nisam mogao da ga baš dobro vidim jer su čamci išli malo previše u makaze, ali izgledalo je da je pravi. Najverovatnije i jeste, i zato bi bilo baš jadno da insistiram da ga vidim izbliza, skačem preko razigranog mora u njegov čamac ili čak zahtevam da on uskoči u moj, nakon čega bih morao da priznam da je bio u pravu.

“Samo ja nisam čuo da su Čan Šlang direkciji potvrdili prijem”, kažem. “A kanal mi je sve vreme otvoren. Samo nas dvojica smo potvrdili.”

Nikakvih manira nemaju, iako, moram da priznam, ima muda što se uopšte usuđuje da bude tu, dvadeset i pet milja daleko od ostrva, u takvoj olupini, i uz to da se suprotstavlja našem čamcu, dvaput većem i u solidnom stanju.

“Više ekipa, bolje spasavanje”, kaže tip.

Povrh svega pokazuje i osnovno funkcionalno nerazumevanje italijanskog jezika: reč “spasavanje” shvata bukvalno, onako kako piše u rečniku. Ili me, što je verovatnije, jebe u mozak. Odakle mu koncesija? Nije državljanin, garant, s takvim italijanskim, i nije jeftiniji jer ionako dobijamo svi jednako, po komadu, tarifa je tarifa. Odakle mu, onda, koncesija? Sa čamcem sa kojim se ja ne bih usudio da idem u lov na brancina? Neki evrobirokrata mora da je fasovao najmanje doživotno besplatne kineske čistačice za celu širu familiju.

“Daj, saberi se”, kaže Tadej, “raznosi ih. Pusti klinca.”

Raznosi ih, da. To već znam, samo, u pitanju je princip, a principi su i danas veoma važni.

Taj njegov ponizni osmeh. Dođe mi da ga gađam hvataljkom. Dobro, ne bih ga stvarno, verovatno ga ne bih ni pogodio jer su čamci isuviše udaljeni jedan od drugog; samo bi se usrao ako bi mu hvataljka fijuknula pored glave. Možda bi od straha skočio u vodu; među svima koji već plivaju, još jedan Čajna ne bi se ni primetio. Istina: maniri. Kada zainteresovani čamac čuje poruku, predstavi se: četrnaest milja jugoistočno. Kada znaš da ti je dodeljena olupina, zakurblaš. Onda ne računam da ćeš na lokaciji naići na još dva padobranca u plutajućoj kutiji od praška za veš, koji se smeju, držeći nabrušene kuke u rukama. Ni omče nemaju na hvataljkama, samo radne rukavice. To nije ni poštovanje prema tovaru, njihov čamac nije u nimalo boljem stanju od onog koji se prevrnut ljulja kraj nas. Po čemu će im biti bolje, ako ih on pokupi? Kakvu garanciju imaju? Jedino tu da za razliku od njihove ovaj ima barem skipera, čak iako nije rodom iz EU.

Okej, pokupi. Tadej je u pravu: raznosi ih.

Obaveštenje je stiglo pre sat i po, bogzna koliko sati su tada već bili u vodi. Definitivno loš čamac.

Uzmem hvataljku. Tadej mahne žutom na način koji bi trebalo da bude kolegijalan, što me čudi. Jer, obično je on onaj koji se bori za posao, ne ja. A sada on smiruje mene. Mislim, okej. Ako je njemu svejedno... I Žutaće, iako me još uvek gleda u oči, valjda malo opusti, a čamci se odmaknu. Njegov skiper, isto žuti, uvidavno se okreće ka drugoj strani prevrnutog trupa gde robe zaista ima možda malo manje, samo, Žutać me i dalje gleda.

Testira me, umesto da ja testiram njega. Okrećem glavu i gledam ga, dok ne odu na sasvim drugu stranu i bude očigledno da će morati da se posveti poslu. Držimo svako svoju pecaljku u rukama i sada smo jednaki, iako ja imam i omču a on samo kuku, svako ima svoj posao i koncesiju. Spuštam zamku u vodu, sada smo među njima. Tadej drži jednu ruku na kormilu, a drugu na ručici menjača. Nikome ne želimo ništa nažao.

Na trenutak u peni ugledam neku žensku koja je za razliku od ostalih skoro semitski svetla, njena tamna kosa koju ljuljalju talasi vuče na crvenkastu, a oko nje se naduvava tunika, kakva bi u našim krajevima predstavljala kakvu letnju trudničku haljinu, a tamo je, očigledno, uobičajena nošnja. Istočna obala je to. Možda Etiopija. Ali, veoma crn dečko u crno-smeđoj prugastoj majici je bliži, vuče na Čad ili na Sudan. Ima farmerke i prilično razgažene patike, nekada davno behu bele; a kao posebnu zanimljivost oko pojasa torbicu sa amblemom danske zastave. To me isprva toliko iznenadi da se skoro nasmejem. Skoro identičnu sam pre nekoliko godina kupio na štandu u Rovinju: sa plastičnim pletenim pojansom, od platna i veštačke kože, i sa neverovatno nepouzdanim rajsferslusom. Dečko je, za svaki slučaj, pričvrstio još i komadom sasvim običnog tankog konopca, jer u te plastične kopče u takvim okolnostima, ne treba imati poverenja. To i ja mogu da potvrdim za onu sa rovinjskog štanda.

Kada ga povučem preko ivice, voda mu se sliva sa kose i očiju; kada se izvali na daske, počne da mu curka i iz usta. O, dušice moja draga. Nećeš ti više hodati po kopnu.

Oh, momče moj, nećeš ti raditi na crno na kakvom imanju ili investirati preko Kickstartera. Nećeš prodavati kvazi-afrička umetnička dela iz Podsaharske Afrike gostima ispred restorana, koji su, nakon ragua od kunića sa palentom i karikanteom, skoknuli na pločnik na cigaret-pauzu. Nećeš ti biti kompjuterista u engleskoj naftnoj industriji.

Nisi još očerupan, što ti je plus. Nisi još uvek toliko pobuo i modar da te ne bi mogli pokazati čak ni rođenoj majci na mrtvačkom odru, iako za to, verovatno, u tvom slučaju neće biti nikakve šanse. Ako u toj svojoj torbici imaš još i kakav dokument, imaćeš čak i ime. Depo nije ono najgore što je moglo da te strefi, to mogu da ti garantujem. Biću dobar prema tebi. Da si završio u rukama Cin Ciao Lina, sasvim je moguće da bi mogao da završiš i kraj prženog pirinča na tanjiru, pred kakvim – .

Ah, ma daj, zaboravi. Nisam rasista. Pa i ja volim da spremam kinesku hranu.

Uglavnom, ja ću se pobrinuti za tebe.

*

Već je skoro mrak kada se vraćam i na zajedničkom balkonu sretnem komšiju Tomazinija. Kad mu kažem zdravo, jedva da mi otpozdravi.

Kod većine ljudi to mi uopšte ne bi smetalo; u mnogim slučajevima bi mi bilo čak i dobrodošlo. Nisam tip koji voli da bude u bliskom kontaktu sa komšijama. Mama mi je stalno punila glavu tim da sa komšijama treba biti fin, jer će ko će ti priskočiti u pomoć ako neće komšija; ali mene je bilo baš briga za to. Prema komšijama na Jesenicama sam bio uvek odbojan. Ali, ovde stvari stoje malo drugačije.

Hoću reći, Tomazini spada u onu sortu ljudi koji bi *moral*i da budu ljubazni.

Uglađen penzioner, pa još pomalo tajanstven. Svake večeri stoji naslonjen na ogradu zajedničkog balkona i puši, tako da se crvena iskra cigarete žari u mraku. Seda kosa, crne

obrve, uvek u košulji kratkih rukava, nikada u majici. Ne gleda kroz prozor na ulicu kao starci koji posmatraju gužvu i možda računaju na to da će ugledati kakvog znanca; on gleda u unutrašnji vrt, kako u mraku listovi na krošnji masline koja je u ovom sjebanom gradu prava retkost, polako gube srebrnkast sjaj i postaju beli. I uvek, kada prođem tuda, izvuče čak čitavu poentu iz toga da se na kratko, ljubazno pitanje kako je, odazove jednosložnom rečju, izgovorenom s minimalnom količinom energije.

Rado bih ga jednom priupitao u čemu je, zapravo, njegov problem. Živimo jedan pored drugog.

Ni on nije nikakav domaćin, sa severa je, ovde je došao da se penzioniše, samo toliko znam. Međutim, prema meni ne može da ima nikakve zamerke kakve kod domaćina na neki način i mogu da shvatim. Da, Tadej i ja smo nametljivci. Samo posao koji imamo sasvim sigurno nismo nikome oduzeli od usta, jer bi oni, u svakom slučaju, imali prednost. Lokalni su na konkursu imali prednost, besposleni i tako to, ali koncesionare su morali da traže po čitavoj Evropi. Ljudi su dolazili iz svih krajeva, a lokalci – on i ne. Puno prvih severnjaka je propalo i kidnulo; nisu mogli da svare posao ili lokalne odnose, i vuuuš, rep pod noge. I, na kraju krajeva, glavni negativci kojima bi šta mogli da zameraju ionako su Sicilijanci, a ne mi. Mi samo čistimo. Sicilijanci su oni koji furaju biznis sa živom robom, sa kojom bi meštani voleli da se solidarišu. Ako nađu kakvom slobodnog, zgrabe ga i sakriju. Da, zašto ih onda ne pokupite sami? Koncesije su bile za sve. Da su se prijavili, i ja bih morao samo da se sklonim, kao već dosta njih.

Ali, ovo sam hteo da kažem; i meštani, iako me gledaju ispod obrva, prema meni su uvek glasni. Ne veruju mi: ali u mojoj blizini su glasni, ne ignorišu me. Kada bih mogao da razumem sve te primedbe na ostrvskom dijalektu, kada se pojavim u blizini, možda bih i bio više paranoičan nego što jesam; samo, odlučio sam da više ništa ne primam k srcu. Nisu mi rodbina. A nisu ni nasilni. I kada su i oni shvatili da ne reagujem – na pojedine deliće koje sam ponekad čak i razumeo trudio sam se da odgovorim kakvim adekvatnim, zajebanim komentarom kojem me je naučio Tadej – prema meni su razvili izvesnu dozu tolerancije. Naravno da sam *furešt*, samo očito toliko lud da kakvu stvar mogu i da mi oprostite. Kao, na primer, to da postojim.

Samo Tomazini. I on je *furešt*. On se sa meštanima ne druži. Ne vidiš ga nigde. Živi sam, iako nosi prsten; verovatno je udovac. O njemu znam samo to da je i on nekada bio neki biznismen; ispričala mi je to ona dole, gazdarica. Zašto bi bio loš prema meni? Možda ću jednom prikupiti hrabrosti da ga pitam. Ne znam zašto sam ovde osetljiviji na susedske odnose nego na Jesenicama. Nekako imam veću želju za životom bez napetosti.

Kada otključam, Fovsiju najpre uopšte ne vidim; u sobi je mračno i čuje se samo roptavo disanje koje nije njeno, već Abdivelijevo. Miriše na hranu, što je dobro.

Naša kuhinja, odnosno ishrana je čudna: ne znam, ali od samog početka uopšte nisam imao pojma šta kuvaju u njenom kraju. Na osnovu naših različitih signala i tražanja za zajedničkim jezikom nekako sam uspeo da razumem da je iz unutrašnjosti a ne sa obale, tako da sam zaključio da će se snaći s kakvim parčetom mesa. Donosio sam piletinu, govedinu, jagnjetinu. U početku je bilo prilično katastrofalno. Začini koje sam imao na polici za nju su bili nešto takvo kao što je za mene nuklearna elektrana. Po mirisu je, valjda, prepoznavala žalfiju i tamjan, jer je na njih klimala glavom. Iz štosam sam je učio slovenačke nazive za vrste mesa, crtao joj životinje na parčetu papira. Fovsijo je od

evropskih jezika u početku znala da kaže samo *merci* i *s'il vous plait*. Pola povrća koje sam joj donosio kući nikad videla nije. Ali, imala je talenat: njuškala je biljke. Počela je da ih dodaje, sasvim malo, na vrh prsta. Polako su se razvile baš zanimljive mešavine. Otišao sam na internet da pogledam šta bi mogla da upotrebi i dokupio kardamom, karanfilić i kumin; hrana je postala ljuća nego ranije, što mi se dopadalo, volim egzotiku. Učinilo mi se da je cenila moj trud. I istina je da je stan, od njenog dolaska, svaki put kada bih umoran došao kući, bio besprekorno spremljen; tako da je već skoro pomalo smetalo.

Kada upalim svetlo ugledam samo Fovsijine noge u plastičnim sandalama kako vire preko ivice vrata dnevne sobe.

“Živjo”, kažem joj na slovenačkom.

“Živjo”, odgovori mi kao najautohtonija Jeseničanka, samo tiše.

Spustim torbu na policu kraj vrata i prošavši kroz kuhinju odem do dnevne. Fovsijo sedi na maloj, neudobnoj fotelji za vratima i u naručju drži malog, koji, kao i obično, spava. Već sam joj rekao da sedne na kauč; neće. Abdiveliju iz ugla usana curi pljuvačka. Njegove ručice su neverovatno koščate. Trudim se da to ne primećujem.

Stvarno bi trebalo da počne da jede nešto drugo osim mleka i parčića tih palačinki koje mu pravi od kiselog testa i potom meša sa čajem i puterom. Samo, šta bih mogao da napravim? Da odem i pitam Tomazinija? Tadeja? Komšinicu sa donjeg?

Sećam se maminih reči, kada je moja kći bila u bolnici a Anja je još uvek dojila: “Tvoje mleko je zlata vredno, više od sve hrane u bolnici.” Nadam se da to još uvek važi i za Abdija, iako je zaista već preveliki za majčino mleko. Ali, Fovsijo ga još uvek ima.

Otkrijem lonac na šporetu: u njemu je jagnjetina sa nekakvim umakom prilično divljeg mirisa.

Da, Abdiveli bi morao kod doktora. Ali, onda bi se sve srušilo. Fovsijo bi progutali Sicilijanci, a Abdija... javni sektor.

Fovsijo razume slovenačku reč “dobro”, posebno kada je nakon prvog zalogaja jagnjetine propratim podignutim palcem, ali, čini se da je prilično indiferentna.

Bog zna kako me ona vidi. Verujem da joj nedostaje svež vazduh.

Bilo bi beskrajno lakše kada bismo mogli da razgovaramo, ali, nažalost, nikada nisam bio dobar pantomimičar. Kada sam sa Aninom familijom morao da igram Activity, uvek sam se molio u sebi da mi ne zapadne pantomima. Učenje jezika u ovoj tarzanskoj situaciji ide polako. Kada bih joj objasnio situaciju, brzo bi shvatila da joj trenutno prilično dobro ide. Iako je to tačno, hipotetički bi moglo da joj bude i bolje. Ako bih uspeo da uspostavam kontakt sa skrivačima. Samo kako? Ja sam *furešt*. Ne samo *furešt*, već povrh svega i *collettore*. Nema šansi da mi na ovom ostrvu iko veruje. A ni da ja verujem ikome.

*

Taj takozvani Brane negde iz Koroške ide mi na živce.

Nekako mi, jednostavno, ne izgleda kao klinac koji naočigled turista iz celog sveta može da izigrava frajera jer je otkrio da za štandom na korzou nekog dalekog ostrva prodaje robu upravo njegov zemljak. Moglo bi čak i da bude opasnije. Očigledno je ovde bez roditelja, iako bi za njega možda bilo bolje kada bi bio sa njima. Izgleda kao

maturant za kojeg je svako putovanje do plaža za koje je potreban avion, luda avantura poput safarija među lavovima i slonovima. Ne bi me čudilo ako bi negde u obližnjem kafiću imao još nekoliko sebi sličnih bubuljičara koji su već u taj sat pijani, iako on nije, izgleda mi trezan. Ali da li je zaista toliko tako tupav kao što se pravi, ili je u pozadini svega nešto drugo?

Možda samo zbog čitave te situacije poslednjih meseci postajem malo razdražljiv. Paranoičan? Ne; samo razdražljiv, nema smisla da budem paranoičan kada je sve po ps-u. Tek tako očigledno čeprkanje je nekorektno. Pa i da je kreten, i da je pročitao samo tekst u *Lonely Planetu*, onda zna: *merci restituite* ne izgovara se naglas. To je kao kada bi neko krenuo da u mošeji na zidu slika Muhameda. Sva roba na štandu ima potvrdu o poreklu. Sa gradskog tehnološkog otpada. Šta, dakle?

Je li pokrajinski inspektorat Agridenta angažovao kakvog ludog Korošca da pritisne da to izgovorim? A zašto bi, kog đavola? Daj, prestani. Samo je budala.

Zna pred kakvim štandom stoji, kao i svi, koji se diskretno raspitaju u hotelu. I sada mi se prepucava: jer se trudi da ispadne frajer pred zemljakom. Jer u životu nije učinio ništa pametno, kvazi student, a ovde hoće da ostvari neki kontakt sa mnom. Jer sam Slovenac, pa još *real lajf*. Zato na svaki način hoće potvrdu. Hoće potvrdu da sam frajer i da će se tim zaraziti i on. Samo, kakve to veze uopšte ima sa mnom?

“Pa zašto je jedna obična polovna Nokia devetsto evra?” zavija kao naša najpoznatija Črnjanka. “Jesi li ti lud?”

“Uzmi ili ostavi, stari”, kažem.

“Dam ti tristo”, kaže.

“Nećeš verovati”, kažem, “ali juče su Samsung skoro istog kvaliteta licitirali jedan Englez i jedan Namac, ko će dati više. Jer sam imao samo još jednog.”

Gleda me sumnjičavo, misli da se zezam. Ne, nisam ja nikakav lokalni pijačar. Od mene nećeš ništa pokupiti, stari, nema ovde šta da se pokupi. Odnosno, teoretski ima, samo praktično nema, uz naše higijenski besprekorne metode.

“Pa je l’ uopšte radi?” uporan je Brane. “Daješ garanciju?”

“Ni najmanje”, kažem. “Al’ možeš da proveriš da li ima sudanski SIM ili nema. Jer videćeš, baterija i dalje radi iako je bila u vodi. Finski kvalitet, stari. Okreni ovaj broj”, i pokažem na broj napisan na papiriću pod telefonom. Brane me gleda podozrivo.

“Ajde, za zemljaka”, kaže onda.

“Svi smo mi zemljaci”, kažem sasvim iskreno, i ako to ne razume, neće biti ničeg. “Al’ možeš za dvesto da dobiješ ovu majicu. Čisti pamuk. Nije eko, ali sam oprao.”

Gleda u mene, pa u majicu.

“Nemaš garanciju”, kaže.

“Garancija je to da sam ja ovde”, kažem. “Majica ima i etiketu.”

“Ja sam etiketu *Made in Ethiopia* poslednji put video u H&M-u”, kaže.

“Onda idi u H&M, tamo košta devetsto devedeset i devet”, kažem.

Brane odmahuje glavom.

“A gde ti je PDV?” pita.

Ne, ovaj zaista nije došao iz inspektorijata, pre će biti da je iz bolnice.

“Poezija, stari”, kažem dramatičnim glasom.

“Sećaš li se šta si prebacivao životu?” pita Tadej, kada kelner ode i oboje se naslonimo nazad. Iz proseka se dižu mehurići.

“Prebacivao životu?” kažem.

“Samo crnčenje, a love nigde”, kaže Tadej.

“Nisam govorio o lovi”, kažem.

“Ako nisi, onda je trebalo”, kaže Tadej i nagne prosek.

“Dok imam stan nad rivom, ne treba mi”, kažem.

“Nad opasnom rivom”, nasmeje se Tadej. “Imaš i još par usta da hraniš, zar ne?”

Tu me malo podbode. Znam da Tadej nije baš oduševljen time da skrivam Fovsijo. Kao da je rizično ako njegov zaposleni krši zakon. Samo kakve to veze ima sa njim? On ni na koji način nije upleten. Često na more idem sam, bez njega; ako bi ko baš hteo da sazna, zatekao bi je onda kada on ne bi bio tu. U najgorem slučaju, kažnjen bih bio ja. Ne bi bilo teško naći zamenu za mene. Mogao bi da me zameni onaj Brane od jutros. I odmah bi naučio dodatnu vrednost.

“Imam kućnu pomoćnicu”, kažem i pružim ruku ka čaši. “Imali su je još Anini roditelji, šta je loše u tome?”

“A zašto si se onda žalio?” uporan je Tadej.

“Pogrešno si me razumeo”, odgovorim. “Promrmljao sam to tako pijan, da nisam mogao da izgovorim ništa dublje.”

“Pa reci sad.”

“Život je zajeban u filozofskom smislu.”

Tadej se samo nasmeje, ni s zajebancijom ne može da mi olakša.

“U poslednjih godinu dana sam video više mrtvih nego što sam ih ikada, makar samo po prezimenu, upoznao živih”, kažem potom. “I da se onda ne žalim na jebeni život? Kada će mene da sjebe, ne znam, samo ovo je da popizdiš, kad vidiš puno takvih koji nisu mislili da će ih, ali ih je ipak.”

“Pa dobro, nekoga i živog”, sasvim nepotrebno se šali.

Rekao bih da on sasvim ozbiljno misli da je tucam. Ni na kraj pameti mi nije. Nakon onoga što sam video na njenom obrezanom donjem kraju, nema šansi.

Konobar nam donese na sto lepog, prepolovljenog jastoga na posteljici od paste uz veoma nežan preliv sa malo sušenog paradajza, belog luka i feferona. To nas na neko vreme uposli; kada konobar ode, prihvatismo se slaganja robe na tanjire. Za početak sipam pastu i pola repa.

“Uglavnom”, kaže Tadej, “to sam počeo da ti pričam o jebenom životu, jer će stvari da krenu nabolje.”

“Kako će da krenu nabolje?” pitam i sipam vino.

“Moći ćeš da upoznaješ i žive. Dogovorio sam se”, kaže Tadej i namigne mi. “Sledeće nedelje letim u Port Sudan.”

“Po naftu?”

“Po dobre čamce.”

“Još nijedan dobar čamac nije krenuo iz Port Sudana”, kažem.

“Još nijedan nije krenuo, ali dosta njih se tamo napunilo”, osmehne se Tadej i počne da lomi štipaljku na kleštama.

Ne znam baš šta da mislim o svemu tome. Naš Tadej postaje ambiciozan. To je, doduše, dobro: da nije on ambiciozan, odavno ne bih bio ovde i ne bih imao posao. Još tada me je iznenadio. Za tipa, sa kojim sam na Jesenicama brisao iz škole i kraj Save pušio travu, nisam ni sanjao da će nekada imati muda za nešto više od posla u očevoj automehaničarskoj radnji. Ja sam bio onaj koji je otišao na faks i čak ga završio. Samo, na kraju smo ipak zajedno završili u raznim malim, svaki put iznova propalim biznisima, dok on nije dobio ideju za taj trenutni, do sada najprodorniji podvig. I, kredit za čamac smo, za manje od pola godine, već bili otplatili. Verovatno mu to daje krila.

“Šta to znači?” pitam. “Hoćeš li kupiti i šatore, i kakav otpad za tehničku robu? Ili plantažu patlidžana?”

“Možda i to, uskoro”, kaže Tadej i počne da grebe meso iz klešta. “Ne moraš odmah. Do tada... vidi, ideja je u posredništvu. Svaka stepenica dodaje vrednost.”

Čutim. U meni, doduše, kulja da mu iz čiste prirodne sklonosti ka oponiranju ka-žem da ako posredništvo još uvek ne postoji verovatno postoji kakav razlog za to. Jer ga playeri ne dozvoljavaju. Jer su dobri čamci monopol. Sicilijanske firme koje su već uho-dane u skupljanju dobrih čamaca, odavno preuzimaju ceo paket – od skupljanja preko kampova do uvođenja u posao. Još niko nikada nije čuo da postoji firma koja bi samo skupljala i bila posrednica. Iako, sa druge strane... Tadej je onaj koji je ovde bio prvi; on je onaj koji već po logici stvari mora znati više.

Dobro, bio je ranije, ali sada sam i ja već dovoljno dugo ovde i znam da... Video sam već kakvog tipa iz Agridenta, da.

Šta ja znam, ma šta ja uopšte znam? Tadej nikada nije išao glavom kroz zid, nije bio hirovit. Znao je da razmisli o poslu. Ako bi nešto propalo, propalo bi iz drugih razloga, a ne zato što je on bio glup. Već to da je uopšte *krenulo*, govorilo je o tome da je o čitavoj stvari dobro razmislio.

“Znaš li da mi je još uvek žao zbog Mežaklovca”, kažem. Samo me ošine pogledom iznad parčeta klešta iz kojih isisava sokove.

Mežaklovec je bio naš prvi ambiciozniji zajednički projekat. U Škotskoj sam, na Skaju, probao lokalno pivo u koje su umesto hmelja dodavali vres, valjda se zvalo Fraoch. Tadej je već tada eksperimentisao kod kuće sa domaćom proizvodnjom piva, pa je rekao, a zašto da ne probamo. Dva meseca je eksperimentisao – prva proizvedena piva bila su odvratna, apsolutno upotrebljiva samo za pesticid – dok na kraju nije proizveo nešto što je bilo baš super. Obojica smo investirali u to, nabavili smo posude, filtere, ja sam dizaj-nirao etikete. Mežaklovec – vres direktno iz Mežakle. Godinu i po dana smo snabdevali flaširanim pivom dva lokalna kafića, dok nismo odustali jer više nismo imali novca ni za sirovine. Union je, jebiga, ipak Union. Valjda smo bili korak ispred svog vremena.

Danas su mikro pivare normalna stvar, kao i distribucijske mreže za njih. Tada, sa-svim simpl, nije bilo nikakve potražnje. Maa, ako mene pitate, Mežaklovec je bio vrh, bolji nego što je Bevog ili Human Fish. Da smo se tada probili do Ljubljane...

“Propuštena prilika se ne vraća”, kaže Tadej.

I istina je, na račun Mežaklovca nikada nismo mogli tako u Italiji jesti pastu sa ja-stogom.

Dakle, preračunao se. Možda zaista *jeste* tržišna niša. Možda *jeste* vreme za to. Jer uvek, koliko razumem, stvar je najviše u pravom tajmingu. Kada je Microsoft prerano startao sa tablicama, vreme još nije bilo zrelo.

Možda ima informaciju da bi u plantažu paradajza hteo da investira neko drugi? Zato što su Sicilijanci prezaposleni? Oh, ha, ha. Terme Čatež? To je već verovatnije. Kinezi? Ah, ma daj, ti Kinezi ovde su sitna riba, *collettori*, kao i nas dvojica. Ali Tadej mi samo namiguje. Voli on svoje male tajne.

Radije ćutim, jer sam svestan da mi urođeni nagon za prigovaranjem nikada nije doneo nikakvu posebnu sreću. Dve ženske koje sam posebno voleo, izgubio sam isključivo i jedino zbog toga: jer sam previše voleo da iznosim kontraargumente. Uopšte ne zato što bih bio protiv; samo zato jer sam hteo da budem đavolji advokat, jer sam uvek hteo da se propozicija koju bi iznela ženska osoba, sagleda sa svih strana. Evo, navešću primer: kada je Marjana predložila da sredimo stan njenih roditelja na potkrovlju u Lipici, to mi se učinilo sjanom idejom. Izvan grada, unaokolo sve same smreke, sasvim blizu reke; sa njenim matorcima sam se dobro kapirao i cena za to da se dođe do vlastitog stana bila bi minimalna: hteli su da ga *prepišu* na nas dvoje. Ne samo na *nju*: na *nas* iako nismo bili venčani. Na parceli sasvim dosta prostora da eventualno sa Tadejom razvijem svoj mikropivarski zanat. Ali, nešto mi nije dalo mira: morao sam da čeprkam, *a šta ako*. A šta ako se bude spičkala sa mamom, dve domaćice pod istim krovom. Kada dođu deca itd.: zar ne važe prirodni zakoni da tast i tašta moraju biti toliko daleko da ne mogu ući u kuću u papučama? Je l' nemamo dovoljno za kredit? Ne volim da njih dvoje daju doprinos za hipoteku.

Pet, šest, takvih primedbi je bilo dosta, da nije bilo ništa ne samo od tog divnog stana, u kojem bismo sada živeli Marjana i ja, već ni od mene i Marjane.

Pokušavam da se naviknem da ćutim. Iako je tada, za razliku od te gajbe u Lipici, problem da sam, što se tiče te Tadejeve ideje, nekako instinktivno protiv. Što sa Marjanom nisam bio. Ne znam kakav je to instinkt. Da li volim da skupljam leševe? Je li to ono tajno poslanstvo koje mi je sudbina poverila, i, zahvaljujući kojem sam se smirio i postao zadovoljan? Ne, nisam.

Mada, ako izvagam obe mogućnosti, na neki način je tačno. Radije lovim leševe, nego što skupljam živu robu. Sa leševima možeš da budeš ljubazan, da poštuješ njihovo dostojanstvo i odaješ im poslednju počast bez opasnosti da će da te nasamare. Da ti pobegnu. Zavist koju osećaju prema nama, živima, sasvim je drugačija od one koju su osećali prema Evropljanima onda kada su odlučili da kod kuće prodaju sve i investiraju tih nekoliko hiljadarki u to da pređu preko mora. Kada jednom stignu do te faze, jedina zavist je samo još ona iz *Full Metal Jacket*: "The dead know only one thing: it is better to be alive." I, to ti daje osećaj superiornosti koji može da zavređuje još samo saučešće. Njih čeka još samo depo. Zato se prema svakome odnosim sa poštovanjem. Kao i prema svemu što je doneo sa sobom. Nijednu stvar ne prodajem ispod cene.

Već sa Fovsijo je drugačije, komplikovanije. Nikada ne znam šta misli. Zaista moram da se potrudim da je naučim slovenački. Voleo bih da više znam o njoj. Ali tako teško ju je pitati. Možda bih mogao da je nekako provučem u Sloveniju. Možda bi tamo bilo lakše nego ovde. Ovde ne mogu ni do doktora da dođem. Kada su se malom jednog dana zagnojile oči, dobro sam znao da mu trebaju antibiotske kapi, ali njih je nemoguće

nabaviti bez recepta. U stisci nisam znao šta da uradim drugo do to da mu prstom skidam one krupne žute krmelje iz uglova sitnih, crnih kapaka i samome sebi ih utrljavao u oči dok se i meni nisu zapalile da su bile crvene i nadute. Fovsijo me je samo čudno gledala, a ja tri dana nisam mogao da radim jer su mi oči stalno suzile. Lekar mi je dao kapi; bile su, doduše, za odrasle, ali nadao sam se da mala doza, po kap u svako oko, Abdiveliju neće škoditi. I zaista mu nije. Izlečili smo se obojica, Adbi i ja; Fovsijo je ćutala. Nisam ni hteo da bilo šta kaže. Bilo mi je dovoljno to da je dobra i da je kod mene.

Nakon toga sam joj doneo još nešto odeće sa šandova kraj obale. Zahvalila mi se pogledom uprtim u pod.

“Pa dobro, baš me zanima, šta će od toga da ispadne”, kažem Tadeju.

*

Iz sna me probudi Abdijevo zacenjivanje od kašlja. Taj deo je najstresniji: to davljenje. Izmoždjeni, zgrčeni udovi – to je, naime, moguće očekivati, s obzirom na sve. Ali to zacenjivanje. Kakav pedijatar bi sigurno mogao reći da li je zbog bronhija ili zbog glasnića. Jer buka koju pravi je takva da se pri letnjim otvorenim prozorima sve zajedno baš dobro razleže po čitavoj ulici. Skočim iz kreveta, Fovsijo na kauču u sobici ga već ljulja i nežno mu šapuće usplahirenim glasom, na jeziku koji bog sveti ni pola kurca ne razume. Upalim svetlo i Abdiveli u Fovsijinim rukama izgleda još više modrano-ljubičast kao i obično. Te krize izgleda uopšte ne misle da prođu: umesto da se tokom meseci okončaju, one su sve gore i gore. Ne znam da li bi se ipak isplatilo pokušati sa metodom koju mi je opisivala sestra kada je Tim imao laringitis? Iako Abdi nema laringitis, već je, na kraju krajeva, u pitanju slična fora, grč u disajnim organima.

Do sada nekako nisam uspevao da prikupim dovoljno hrabrosti, ali sada izgleda kao da je u pitanju sve ili ništa. Dobro, pa hajdemo barem to.

Rutinski zatvorim prozor da prigušim kašalj koji se čuo i na ulici. Malog istrgnem iz Fovsijinih ruku, i ona pritom ispusti nekakav jecaj, njen prvi tako glasan odziv na bilo kakvo moje ponašanje, kao da ne zna da nisam možda iznenada odlučio da sve zajedno okončam ubistvom ploda njenog tela. To da mi u tom trenutku dugim, bledim noktima ne iskopa oči, mogu da razumem kao izuzetan rezultat svog zalaganja da stvorim određen ugled u njenim očima. Priđem malom zamrzivaču nad frižiderom, otvorim vratanca i jednom rukom pobacam po podu sve što je u donjem delu – uglavnom puno ledenih kocki i hladnih obloga. Onda izvučem napolje i srednju mrežastu fijoku i po tlu se raspu smrznute ribe i ona hobotnica koju sam pre dve nedelje kod rta izvukao harpunom. Mali mi se otima iz ruku, laje i ropće: glavu mu gurnem pravo u zamrzivač, pre nego što se previše ne zagreje. Fovsijo stoji iza mene, sva ukočena od straha, ali ne interveniše: glavu malog guram u zamrzivač, ali on i dalje ne prestaje da riga i ropće.

“Dođi ovamo”, kažem Fovsijo i namignem joj da uzme malog. Fovsijo me plašljivo poslušala, ali brzo joj naredim da se nikako ne usudi da skloni malom glavu iz zamrzivača, neka momak uvlači ledeni vazduh u grlo, dušnik i bronhije, a ja za to vreme imam druga posla. Čim osetim da ga čvrsto drži, pustim ga i odjurim u kupatilo. Na vratima još jednom proverim, ali istina je: i dalje mu gura glavu u zamrzivač, samo njene iznenada ogromne, bele oči i dalje slede svaki moj pokret.

U kupatilu pustim iz tuša najvreliju moguću vodu i odmah navučem zavesu, da bi se stvorila para. Pošto je leto, bojler nije sasvim na ful, ali kako je nov, i postavljen na economy, napravi baš paklenu scenu. Izbrojim do deset, sada bi disajni organi malome morali već dovoljno da se ohlade, i zaista izgleda kao da se roptavi kašalj smiruje. Vratim se natrag do Fovsije u kuhinju. Prepusti mi malog bez prigovaranja. Odnese ga u kupatilo, hodajući otkopčam mu drihere na pajacu i izvučem ga iz njega da mi u rukama ostane slično crno telašce. Sa njim stanem pravo pod vrelu tuš.

Osećaj pod tušem je prilično nepodnošljiv jer je voda zaista vruća, a pritisak mlaza neočekivano jak, mnogo jači nego u osam uveče, ali, hvala bogu, na sebi imam majicu. Leđa podmetnem pod bičeve vrele vode a uz grudi stiskam slično, spastično telašce. Abdiveli se primetno smiruje. Izenada brzine u sasvim zdrav, normalan dečiji plač. Očigledno mu je para pomogla da se u njemu sve opustilo, taj plač je divan, sličan je Timovom, kada sam prvi put otišao kod sestre u posetu i podigao ga, ali i Tim je postao bolje volje čim sam jednom počeo da ga blago tresem i prigovaram mu, i i nas dvojica sada krećemo da malo poskakujemo pod mlazovima vruće vode koje on verovatno ni ne primećuje, samo kapljice koje ga golicaju po čelu i jagodicama, tako da počne belo da gleda i zaboravi da je malopre mislio da mu se bliži sudnji čas.

“Eto, vidiš”, kažem. “Sve smo rešili.”

Bože moj, pomišljam, kakve sve eufemizume upotrebljavamo kada govorimo sa decom, zapravo još uvek nismo ništa rešili, i ako pogledam Fovsiju koja me posmatra očima za kojima je nešto neprobojno, osećam se kao obično đubre, jer i ona zna da lažem, čak iako ne razume šta sam rekao; zna da lažem sve nas. Na trenutak pomislim da bih sada stvarno mogao da joj vratim malog, jer više ne kašlje i sasvim se smirio, ali ipak je s njim tako prijatno pod tim krutim bičevima vode u natopljenoj plavoj majici, da nastavim da stiskam uza se još uvek malo, ukruženo telašce, da se zajedno opiremo ostrim mlazovima, dok mamica može barem malo da se odmori.

*

Već sa podnožja stepeništa vidim da se na balkonu opet žari crvena iskra Tomazinijeve cigarete. Podno rebara me malo stisne i gladan sam. Danas nije bilo skupljanja. Tadej je bio na moru sam sa Alejom i čekao na alarme, a ja sam ceo dan proveo za štandom. Prodao sam samo jedan sat i majicu, smor. Bio sam ljut na Tomazinija, ljut sam na njegovu ignorisanje i odlučio sam u sebi, ovog puta ga neću pozdraviti. Neću ga pozdraviti i nek gurne sebi u dupe to svoje nemarno *šera*. Ništa ni ne treba da imamo, ako neće, ako već misli da je bolji od mene. Zašto bih se sekirao? Dobrosusedski odnosi, ma to je čisto sranje. Za to je potrebno dvoje.

Utoliko više sam bio iznenađen kada se Tomazini, začuvši moje korake – dok sam imao najbolju nameru da za njegovim leđima hodam tiho, i što neprimetnije se iskradem do svojih vrata – odjednom okrenu. Leđima se nasloni na ogradu i kada je povukao cigaretu da mu je crvena iskra osvetlila lice, vidim da me pažljivo gleda.

“*Buonasera, vicino*”, kaže pomalo hrapavim, ali razgovetnim glasom.

“*Bounasera*”, kažem pomalo bojažljivo, jer me je, naime, iznenadilo. Telo mi se pomalo zbuni jer sada ne zna, bilo je spremno da brzo zbríše, a sada bi bilo možda mnogo primerenije zaustaviti se ili barem usporiti, reći još kakvu reč, možda o vremenu, “lepo

veće”, možda, iako je u ovakvoj večeri to skoro tautologija, jer su ovde celog leta sve večeri ekstremno slične ovom i ovo konkretno, barem za mene, toliko ludo super nije ni bilo.

Ali, ne zaustavim se, samo moji koraci kojima prolazim kraj njega postaju malo ukrućeniji nego što su malopre hteli da budu, i sada želim da prođem kraj njega još brže, da ne bi izgovorio nešto što ima težinu, Osećam njegov pogled na leđima dok otključavam vrata. Stan je, kao i uvek, u mraku. Fovsijo ne sme da upali svetlo – ne toliko zbog ljudi, dole, na ulici, već zbog komšija. Kada upalim svetlo detaljno proverim da li su debele zavese na prozorima terase zaista do kraja navučene.

Leđima se naslonim na vrata i zastanem. U prostoriji miriše na kari. Sav taj miris izlazi napolje, pomišljam, čak i kada su prozori zatvoreni, stari su i ne dihtuju baš najbolje. Nije problem ako miris izlazi na ulicu, napolju ima puno mirisa svih mogućih restorana, samo u dvorištu je drugačije, u ovoj kući nema nikoga ko bi kuvao istočnoafričku ili barem indijsku hranu. Fovsijine noge, kao i uvek, vire iza hodnika koji vodi u dnevnu sobu. To su, u stvari, lepe noge. Koža na petama i prstima joj je, doduše, hrapavija nego Italijankama, ali noge, same po sebi su mlade i vitke, tamna put uspeva da prikrije mnoge nedostatke koji bi, doduše, mogli da naruše savršenstvo: akne, pegice, kapilare.

Koliko Tomazini zna? Ko je ona? Šta je? Istina je: skoro je nemoguće da uprkos režimu navučenih zavesa komšija ne zna baš ništa o tome da u stanu nisam sam. Pa još i onaj cirkus sa Abdijem prekjuče. Njegove krize koje izbijaju nekako jednom na svake tri nedelje, sve su glasnije: veći je, pluća mu rastu, ovi prozori nisu baš pouzdani. Da ne kažem da je sumnjivo već i to što su stalno zatvoreni. Nekada nisu bili. Niko nema takve.

Fovsijo ne ustane da bi me pozdravila, nikada ne ustane. Ne zna, možda bi u njihovoj kulturi nije pristojno ukoliko bi preterano reagovala na dolazak muškarca? Je li na dolazak svog čoveka, Abdivelijevog oca, kod kuće reagova drugačije? Meni se to ne bi činilo nepristojnim. Meni bi se činilo sasvim fino, ako bi jednom, za promenu, ustala kada uđem i rekla: “Zdravo, Primož, kakav ti je bio dan?” i ja bih joj onda odgovorio: “Hvala, u kurcu, samo ipak sam prodao za hiljadu evra, to je kad se odbije porez i doprinosi i provizije, još uvek oko petsto evra za firmu, dakle, kad se odbiju i računi oko sto evra na zaposlenog, što nije loša zarada za tako poslovno mrtav dan. Možda će biti bolje ako su Tadej i Ale imali kakav ulov, ali sumnjam, jer bi mi verovatno poslali kakvu poruku. Uglavnom, malo sam u kurcu, ali ne previše, hvala.”

*

Sav oznojen i nervozan pridignem se u krevetu i upalim svetlo.

Fovsijo spava sa malim u zadnjoj sobici. Što se tiče nje barem mogu da budem siguran da me neće usred noći zaklati kuhinjskim nožem. Najbolji sam njen prijatelj. Ali to sa Tomazinijem, to mi ne da mira.

Ustanem i odem u kuhinju, sipam vodu, toplu, ali za divno čudo, ukusnu. Na mnogim drugim mestima to nije. Ali, ovde smo u takvim krajevima, da jeste.

Šta Tomazini zna? Tip već sve vreme sasvim dobro zna ko sam i šta radim. Nije ni obratio pažnju na mene. A sada – privuklo mu je pažnju... Tadej je u pravu, na neki način, skrivajući begunku upuštam se u opasne vode.

A ono što je najviše sumnjivo je to da je Tomazini *furešt*. Lokalci su predvidivi: da, oni su se protivili privatizaciji lova. Iako ih je s jedne strane rasteretila, jer izbeglice više masovno ne opterećuju ostrvo, već su brzo, jeftino odvedeni, ipak su izgubili i dosta ekstra finansija koje je ranije država liferovala lokalnim vlastima. I sada – sada, kada su ostali bez tog keša – sada su krenuli da se baš demonstrativno solidarišu sa izbeglicama, da ih čak kriju od vlasti. A možda i ne, možda baš zajedno sa vlastima. Lokalnim. Ne od savezne, koja nam neprestano šalje inspekcije. Ranije su zbog njih imali vanredno stanje; sada, kada smo ga normalizovali mi, opet ne valja.

Ali dobro, to su meštani; Tomazini nije. On na sve to gleda sa distance. Kakva vrsta patrona je on? Možda je trebalo da ga prethodno pažljivije osmotrim pre nego što sam u susedni stan smestio skrivalicu. Kakve agende se igra on? Za jednog penzionera je ipak neobično pun novca. Vozi audi 6 iako veoma malo vozi. Uvek je besprekorno obučen, kao kakav profesor, iako, koliko znam, to nije. Pouzdano nije nikakav penzionisani revolucionar, dakle neće imati simpatije prema čoveku koji, poput mene, krši zakon. Znam da neću imati mira dok ne dobijem barem nekakvo objašnjenje.

Možda bi bilo dobro malo provetriti glavu na svežem vazduhu.

Pre nego što otključam vrata što vode na balkon, osluškujem malo pred vratima sobice: Fovsijio i mali spavaju dubokim snom, čuje se sporo, smireno disanje. Obujem sandale. Oprezno otključam, a kada izađem napolje vazduh je tako prijatno hladan da me zaista smiri. Smiri se, Primož, sve će biti u redu.

Neko vreme posmatram baštu. Ona pripada čitavoj kući, ali uređuje je pre svega gazdarica, komšinica sa donjeg sprata, koja je za ovdašnje običaje izuzetno precizna. Maslina, palma i oleander koji praktično više nije grm već je izrastao u drvo. Nobl utisak daje drveni stočić sa klupicom na kojoj nikada niko ne sedi, barem ne onda kada sam ja tu. Gazdarica je verovatno nekada sanjarila o izdavanju soba turistima: sada je zadovoljna sa imidžom samim po sebi, samo da Tomazini i ja plaćamo na vreme. Ali stočić i klupa su uvek obrisani, održavani, ne raspadaju se. Potpuna suprotnost ulazu koji se pruža od ulice: bočna staza do dvorišta pruža se preko degradiranog zemljišta, gde se srušila kuća u nizu između naše i susedne. Ali, čak i tamo je susedka odmah uz našu kuću posadila smokvu koja je sada razgranata.

Na terasi pridem Tomazinijevom prozoru.

Noć je veoma tamna, bez meseca, i zato se osećam nekako bezbedno: sa dvorišne strane sam u suštini sasvim u mraku. Svetlost pada sa druge strane, sa ulice; i upravo ispred Tomazinijevog prozora svetli Orafov neonski natpis. Tomazini ne zatvara šalukatre u dnevnoj sobi. Očigledno spava u zadnjoj sobi, ili možda čak i u momačkoj sobici.

Odmah za ulazom je kuhinja, isto kao i kod mene i kao i u svim ovdašnjim kućama.

Kuhinja je sasvim uobičajena, toliko mogu da kažem. Skromno je opremljena; Tomazini kao stari samac izgleda ne kuva baš puno. Jedina neobičnost koju možda ne bih očekivao je kompjuter koji stoji na kraju velikog kuhinjskog stola. Tomazini je čovek prilično u godinama, iako s obzirom na to da je nekada bio biznismen, nije čudno što koristi kompjuter. Sigurno ga mora imati barem za poštu i za Skajp. Pored njega mogu da nazrem siluetu nekoliko knjiga, što je već manje uobičajeno. Očigledno da na tom kompjuteru radi i nešto drugo, možda piše. Knjige se ne mogu baš jasno videti jer do kuhinje prodire veoma malo svetla. Ili to možda uopšte nisu knjige iako su takvog oblika.

U dnevnoj sobi ima više svetlosti, ali je ipak prilično daleko. Na zidu kraj prozora mogu se razaznati police za knjige koje se protežu praktično od tavanice do poda. Dakle, to smo već zaključili: Tomazini voli da čita.

Onda ugledam nešto od čega mi odmah brže zakuca srce: kraj police za knjige primetim još nešto što je naslonjeno o zid. Naslonjeno je o zid i zabrinjavajuće slično nečemu što po logici stvari ne bi trebalo da bude tu. Nekakvoj puški ili tome slično.

Stupim korak unazad, onda se opet približim staklu i napregnem oči. Da li bi to mogla da bude podvodna puška? Ma hajde, koji đavo bi Tomazini koristio podvodnu pušku, taj sigurno ne roni. Ali, šta bi to onda moglo biti? Prava puška? Dobro, lovac svakako nije, jer na ovom ostrvu ne živi ništa veće od zeca.

Poslednja stvar koju bih želeo je ta da moj komšija ima kod kuće pušku. Ali, možda je i nema. Možda sam samo ja, jednostavno, toliko napet da –

Udaljim se od prozora i naslonim se na ogradu.

Eto, to strefi čoveka ako počne da se muva oko tuđih prozora: paranoja je zagaran-tovana.



Darko Cvijetić

Pjesme

Numerirane bilješke uz Petra Pana

1973. kiš je dobio nalaz na kojemu je pisalo
da ne može imati djecu
a bilo je pet isprva dječaka
skeletići nebootvori i placente
pa su trojica oteti ubijeni
izraelci
četvrti iz osвете spaljeni
arapin dječak
i peti ovdašnji
nađen u četiri masovne grobnice
trinaestogodišnjak
dvadeset dvije godine sastavljan
kuće im izašle na rupe po dlanovima
zadružni je kreč
kao mlijeko u čaši
stvrduo obode na lopati
skeletići zdjelice

nakazice hrpice
onda mojem 74-godišnjem ocu
otac njegov mladoubijeni
iz jasenovca nosi
oba spaljena sina na ramenima
milu 13
đuru 14
na puno se pepela sklupčava
baščelikova hrabrost skrivena u ptici
u srcu lisice na dalekoj planini
pa se te 1973.
brat moj boris rodio
taman da dospije kao kišov nerođeni sin
regrut biti u sarajevu 92.
i proći šest bosanskih ratišta
“jer univerzum, to su tri jabuke
na Sezanovom stolu”
četiri prsta na ekshumatorovom dlanu
jedan medicinski nalaz zagubljen među vozne redove
četiri biografije nečijeg Sina
mistrijice zdjelice
nakazice čavli

Partizansko groblje

Sve što se rimuje, ima mlaku vodu između
Niti pčela nije toplokrvna, a med je vreo
Zemlja za moju visinu udaljenija od neba
Na kućni prag odvuče se tanka sjenka neprijateljevog sina
Svjetlucanje ide pod suhu trbušnu maramicu
Praznoutrobna starica – rezervna municija u borbenom rancu
Uz konzervu ribe
Onaj čiji se šapat gasi u susjednoj sobi
Koji se još nada mojem, nečijem uhu
Ponovimo
JKP Novo groblje prekopalo je staru dječiju parcelu
Preko puta Aleje velikana
Više od dvije stotine dječijih grobova
Proširuju parcelu za velikane
I prvi velikan nekidan legao
U prostrane krevete zavuču se cviljenje miševa
Skidanje uniformi –
Civiljenje miševa

Utopile mi se košnice

Utopile mi se košnice
Dvadeset šest košnica
U prosekturi bolnice po podu curi sigurno ne ciklin sok i
Sigurno ne iz prepune vaze s cvijećem
I kunići mi se podavili
Svih sedam
Ništa nisam spasio od toliko Drine u kući
Oca devedesetgodišnjeg partizana s
Neretve – voda u krevetu zadavila
I sad
Na pod mu kaplje iz nosa u prosekturi
Pčele se daveći lijepile za zidove sobe
Kao kabalički nizovi
Imam i sina kojeg je pravi otac Bošnjak
Pred strijeljanje sakrio pod grane u voćnjaku
Sad mu dvadesetri i zimus na
Bogojavljenje isplivao
Krst časni i pop mu mokrom dao vino kuhano
Krije da je obrezan i krišom plače
Iza teretane
Utopile nam se košnice

Zakopavanje sestre

Školsku iz klupe, Aidu, prvi sam put nakon rata sreo 2001. godine
Živjela je u Nizozemskoj udata za Nijemca
Imaju već velike kćerke
Javili krajem godine da su joj identificirali
Brata u masovnoj
I ona pokopala nekoliko kostiju
Drugi puta sam je sreo 2005.
Opet joj našli brata
Pa su je zvali 2008. – u novonađenoj masovnoj
Još joj brata iskopali
Ove 2015. bila je mirna i puno starija
Našli ga opet, šapće i osvrće se
Dokle ću ovo, svakih četiri pet ljeta?
Šta ću, moj školski, ako mi dogodine nađu
Još brata?
A meni pun mezar

Jedna Walterova fotografija Asje Lacis, riga, kazalište

“U igri pisanja piscu pripada mjesto mrtvacu.” Foucault

Badnji dan i svi gotovo soliterizani izašli ispred, napravili šatore i “pijuckaju”. Zgrada miriše na tamjan i pečenu ribu. Igra se kolo, pije, pucaju u zrak, pjevaju, bacaju petarde, janjce jedu. Iša, sjedi na četvrtom katu, u stanu rahmetli teta Selime i čika Fadila, iznišanjen i hroptav, epoletiran ranama, i – plače. Pokojna teta Selima, u strahu od onih što ispred solitera pucaju u nebo, kleknula bi i klanjala, pomolila se. Ne prepoznaju se u napuštenom stanu, u mraku netko plače svačiju Ničijost. Nekoliko dana kasnije, tri najviše, srećem je u ulici, idemo jednim smijerom, kući. Nosi kruh. Nosi dva kruha.

Novi kalašnjikov na paradi u Moskvi

Ono što bi da je napisano zapravo mene traži, i mogu samo govoriti o nelagodi odsutnosti.

Susret je milost, u kojoj se tekst i ja prepoznajemo. Ne pristupam pisanju. Pisanje pristupa, da bi bilo otjelovljeno. Tekst me očajan traži, da bi dobio sebe, da bi se otisnuo, objavio svijetu.

Tekst gotov traži usta. Ne razaznajem mu formu i sadržaj, čak niti pipajući ne bih mogao da ih razlikujem. Tekst boli nenapisanost. Tekstopisanje je rad u vrtu, strpljivost tučka i žeđ među slovima. Kada se napokon pjesma dogodi mojom rukom, kada joj moj krvotok pozajmi linije slova i umanju im žeđ mojim damaranjem, mogu je poslije čuti, nju, pjesmu, kako se hvali drugima da je ona mene našla i spržila.

Danas znam da je empatička imaginacija između nenapisanog teksta i mene – osnov pjevanja. Kada prepoznajem tekst, kada napokon ugledam svoj stih, to je empatički napor ka Drugom, radost susreta, uzbuđenje i znoj ispod pazuha. Uzalud se poslije nijećemo, mada je napisanom lakše da me se odrekne.

U Brčkom smo, za doba rata, jer je upravo trajala artiljerijska razmjena vatre, morali ostati nekoliko sati u kasarni, Radenko, ja, malo naše pozorište u maskirnoj uniformi, na putu za turneju po Srbiji. Igrat ćemo tamo predstave, i zauzvrat dobiti krvnu plazmu i materijal za šivenje uniformi, i sve ćemo to u boks autobusa voziti natrag. Gradić se sav tresao, budući distrikt, buduća ničija zemlja.

Radenko i ja smo ponavljali tekst. Otvorili smo konzervu s ribom.

Jan Kott je rekao da je bolje ako se glumac koji igra Hamleta što manje zadržava po garderobama.

Charlie Hebdo

Radenko i ja smo u rani septembar 1995. čistili puške uz rov, uz Unu.
Dobro smo nauljili cijevi i mehanizme za opaljivanje zrna.
Zoka ključar napravio je muštiklu za cigaretu od čahure metka za AK-70.
Šesti s nama u rovu bio je tada 45-godišnji tip koji je «imao napismeno
da ne smije nositi oružje».
Držao se po strani i crtuckao u blok
Jednom sam s njim raznosio municiju duž čitave linije.
Nismo ni riječ progovorili.
Prekjučer šeta gradom, ne prepoznaje me.
Nakon jednog izvođenja ČEKAJUĆI GODOTA, Radenko je kazao da ga je
vidio u publici.
Nenaoružan, s muštiklom bez cigarete.

Prilozi kritici književne nagrade Skender Kulenović

Dali su kabanicu onome koji je pokazao gdje se
nalazi masovna grobnica u Tomašici
Koji je šutio dvadeset dvije godine
Jer je žestoka kiša padala kada je pokazao – evo
ovdje, rekao je
Petnaest metara duboka
Gotovo hektar s hiljadu tijela

Ali ja tebi pišem Havo
Kojoj su jučer javili da su joj našli u njoj i tijela šest
sinova i oca im
Havino brdo kostiju

Mater moja Stojanka rekla bi da voćnjak naš
posiječem i dam ti samo za daske
Za tabute i nišane
Šest tvojih utroba
Mogli su ih ne naći
Mogli su ih s rudom željeza na vagone pa u peći
visoke u Zenici i Sisku
Mogli su šipke čelične postati i postave za brodove
Mogli su se vratiti jednom rosfrajni ucakljeni
navareni jedan na drugi

I svemu bi se otad uzimala – sonetnina
I dlanovima koji su milovali kuniće

I zrnevlju u golubljoj utrobi
I kruhu ukuglanom pod jezikom

Tebi pišem Havo Trnopoljko majko šest lubanja
dvanaestoro očiju dvanaestero ruku
Eno se tamni i Knešpolje i Briševo i Zecovi i
Mrakovica
Pišem ti ja Stojankina ostarjela kćer

I bista Skenderova na kiši drhti pod krstom
Iščupava joj se kosa al nema ruku nema čim

Tebi Havo čija ruka kabanicu daje
Onom djetetu nečijem
Da ne kisne
Petnaest metara iznad razbacane djece

Medeja u kasarni Viktor Buban Sarajevo '92

Mali iz Varaždina poručnik
Gogi iz Čačka
Crni onaj Hrvat iz Zenice
Onaj dečko što ga je metak na
Kapiji kraj tamića s hranom

Meho iz Tuzle i s naočalima
Slovenac Marko mislim

I Zlaja znaš da je
Buraz uletila zolja kod dežurnog oficira
Kad su nam odsjekli struju pa hranu
Upaljačem smo
Paštete podgrijavali Gavrilović
Provriju pa popiješ
Beskruha

Ni vidjeli nismo Sarajeva
Čuli samo za Ferhatovićev ćevap

Pa Samir
Pamov metak mu jaja raznio iskrvario
Znaš da smo govorili kako su svoga

Na moj rođendan izašli

Sarajka me pljunula izdvojila se
Iz špalira građana
U facu mi pljunula jebala mi četnomajku
A mama Hrvatica

Pa Šiptar bože što bi s njim
Izašao posljednji i plakao
Pod ceradom dajca

Mlada mrtva vojščica
Vojkica regrutarija jeneae

I danas na nebu po grobariji
Mladobog ih posjeti

E momci
Pa im prstima po rebrima

A znate li vi meni kako je
Presađenu srcu
Truliti
U tuđem skeletu

Argonautska

Godine 1982. bio sam osmi razred
I za takmičenje Titovim stazama revolucije
Napisao priču
O tri brata – Omaru Tomi i Ljubi

Imena sam im dao po tri rudnika željeza
Omar Omarska
Toma Tomašica
Ljuba Ljubija

Dobio sam nagradno ljetovanje
Na jadranskoj obali u Medulinu

Deset su godina kasnije
Grobnice masovne stvarane a dvadeset tražene
U Omarskoj Tomašici Ljubiji

Ljuba je ubijao Omare
Toma sakrivao tijela po rudničkim kopovima

Napisao sam priču
O Argonautima
I zlatnorunim rebrima u rudi željeza nađenim
U čelik pretapanim

Od kojeg je livan brod

Nagradu sam dobio
Da vozim taj brod

Natrag po stazi revolucije

Vitez, hrast, miris vafla

(na 72. godišnjicu pogubljenja Mire Cikote)

*

Eno, nedostaje šljem, nakon što se vitez Don Quijote odjene i naoruža
smiješnim mačem

Tužnoga lika princ ga oprobava, stavlja ga na glavu, udari ga jedanput
i takvim mačem

Raspada se od slabog dodira, taj jad i bijeda od šljema

Ali, Don Quijote ponovno popravi šljem i ponovno ga postavi na glavu i –

“ne mareći da učini nov opit, on nađe da je to prekrasan i potpun šljem”

Šljem je jednom pravljen i na prvoj provjeri slupan i uništen

Pravljen je i drugi puta, no vitez je odlučio da provjere drugi puta

neće ni biti

Da, to je doista prekrasan, čvrst i potpun šljem

Narodnu herojku Jugoslavije Miru Cikotu, rođenu Pralica, ustaški su fašisti

objesili 27. 8. 1942. u Prijedoru, na tadašnjem glavnom gradskom trgu s

česmom zvanom Jereza

Sama je, zapisali su svjedoci, hrabro navukla omču oko vrata

Bila je sekretar Mjesnog komiteta KPJ za Prijedor (naslijedila uhapšenog pa
ubijenog Muharema Suljanovića), majka djevojčice Ljilje i supruga predratnog
sudije Bože Cikote

Mira je partizanima u proljeće 1942. dostavila precizan raspored ustaških i
njemačkih snaga u gradu, zahvaljujući izvjesnom Kotarskom, doušniku među
ustaškim činovnicima

Prijedor su 16. maja 1942. partizani oslobodili i
čuvali teritorij nešto manje od mjesec dana

Partizanski avion se spustio pored čaršije
 Komandant je bio Josip Mažar
 zvani Šoša
 U zanosu osloboditelja, partizani su pobili do 400 civila u čaršiji
 i okolici i pokopali ga u četiri masgrobnice na Glavici u Čirkin Polju
 Onda su se Nijemci i ustaše vratili u grad
 Počeo je pogrom i ubijanje Srba, naroda, antifašista na svakom metru
 Silna je nejač bježala u Kozaru pred fašistima
 Miru su s kćerkom ustaše uhvatile u zbjegu
 Tukli su je
 Pred kćerkom
 Kod Henića dućana
 U Crnoj kući, u Banja Luci
 Na smrt vješanjem osudio ju je ustaški sudija Marić
 Možda i predratni kolega sudije Bože Cikote?
 Dovedena je iz Crne kuće na trg s česmom zvanom Jereza, u Prijedor
 Hrast se njihao na vreloom avgustovskom vjetru
 Miru su objesili na njegovu veliku olistalu granu, što se prelijevala gotovo
 nad česmu zvanu Jereza
 Pa su partizani pobijedili
 Ustaškog sudiju Marića, o istu granu, o isti hrast su objesili
 pored česme zvane Jereza, na tadašnjem glavnom gradskom trgu
 Isti hrast, isti trg, drukčije jutro, drugi vrat, namotaniji konopac, još više
 naroda, buke i bijesnih povika
 Šljem je jednom pravljen i na provjeri slupan
 Pravljen je i drugi puta
 Hrast je posječen
 Jednoga proljeća pred novi rat
 Mirisala je čokoladna smola iz Tvornice keksa i vafla MIRA CIKOTA,
 pored željezničke stanice
 S druge strane ulice, suprotno od trga s česmom zvanom Jereza,
 spomenik je doktoru Mladenu Stojanoviću, legendarnom partizanskom
 komandantu, Narodnom heroju Jugoslavije
 Njemu je u pogled brat njegov kipar Sreten, UVAJAO obješenu Miru i
 hrast, s trga preko puta
 Hrast se sručio na zemlju
 Pred novi rat
 Čokolada je mirisala
 I gimnaziji MIRA CIKOTA u Bosanskoj Dubici su promijenili ime
 Nakon novog rata
 I osnovnoj školi MIRA CIKOTA, ime su promijenili, u Prijedoru
 Nakon novog rata
 Tvornici keksa i vafla ostalo u imenu samo MIRA
 Nakon novoga rata

Nova je i česma, nekada zvana Jereza
Na mjestu gdje su objesili Miru Cikotu, gdje je poslije visio
njezin sudija, gdje su hrast bogat oborili – sada stoji divovski
šestmetarski krst, u metalu i bronci,
spomenik palim srpskim
borcima
Nakon novoga rata
Hrast je pao
Isječen potom
Na istom mjestu, gotovo iste visine, novopodignut krst
I Mladen, doktor, heroj Jugoslavije, preko ceste, s petokrakom na kapi,
s pogledom na hrast s kojega je otišla Mira, krst sada zagledava
RAZVAJANIM vidom
Onim vidom u kojemu su Mira i sudija na konopcima,
i hrast,
od kojega su možda stolice pravljene
Za neka novovješanja na trgovima i trgićima
Hrast je jednom sađen
I na provjeri slupan
Ljude se vješalo na njega, na jednu mu olistalu granu
Umjesto njega
krst je sađen drugi puta
I provjere neće biti
Da, to je doista prekrasan, čvrt i potpun hrast
U bronci i metalu uscvjetao,
neobjesiv, usprkos svim konopcima svijeta
Eno i vitez Tužnoga lika, na onoj strani ceste, suprotno od trga
s česmom zvanom Jereza
(od “Jugoslavenska Radikalna Zajednica”)
čeka Sretena
Da ga odmrzne
Da odu
Ponesu smiješne mačeve

Deda Jovičino sjećanje na kuću u Lici

Na Nacionalnoj geografiji gledamo baba i ja
Kako dva ptića u gnijezdu
Kljunićima tuku u glavu trećeg

Dok im mater stoji pored na drugoj grani
S ulovljenom hranom u kljunu
Mirno čeka da nahrani pobjednike

Sinoć smo eto gledali isto na Nacionalnoj
Kako nerođena ajkula u maternici
Ubija prvu do sebe ne može izdržati

Bila curica u komšiluku kod nas
Krivo joj bilo četvorogodišnjoj
Što joj je mama trudna i što će dobiti brata

Ovako se igrale –
Mater legne na leđa pa mala kroz njezina
Usta doziva bracu više nemoj još izaći Tooodooreeee

I kad je mater u sedmom mjesecu mrtvorodila
Mala zašutila ne priča godinama
Oj Todore pa ti pobjednike čekaj

Paraolimpijska himna

Pitam H. zašto u logoru
Nije bilo samoubojstava?
Vidiš ne pretvara se u životinju samo
Onaj koji ubija
Nego i onaj koji je ubijan
Veli
Klaonice su pune nebunećih
Životinja
Čovjek ih mirno konzervira
Puni borbeni ranac
Tako othranjujemo kuniće
I oni se igraju
Reći ću ti i da je Ahil pošao na
Hektorov pogreb
A jest jedan mali kod nas
Pred zoru kad su ga prozvali
Zaletio se glavom u zid
Kao kad led razbijaš čekićem
U limenom lavoru
Tako se čulo
Strah ljuske
Nakon isteturavanja ptice

Mali ekshumatorski esej

I

Sin momka iz treće čete
Što ga je rikošet posred čela kod Brčkog
Čeka u ambulanti zračenje
I ubija bučno
Sve redom na novom
Ajfonu

II

Otac i ja smo kupili
Porodičnu grobnicu na Gradskom
Kraj ceste uz toplovodne cijevi

Za četiri osobe plus mogu još dva

Mala suha masovna betonirana
Na dva kata
Ni kapi vode usprkos tolikim poplavama
Sve suho potpuno
Stari i ja silazili jedva izašli davali ruku jedan drugom

Našao sam i blato sebe
Kako s neba sastrugano
Skroz u ćošku
Boji se pitati da izađe van

Da u nekoj saksiji
S balkonskom ružom
Sačekuje latice

III

I Isaka su Emanuiloviča isto
Gadno prebijali

Rebra mu zijevala
Kao golubarnički otvori

Iz popadalog kestenja curi sok
Pjenjen
Poput bijele konjske mokraće

Kruh gasi pšenicu

Kunići u zamkama
Ranjenici sa Neretve
Svi već imaju provjetrene dječije sobe
Po grobovima

I kredence sa zimničkom dinjom

Savlova

Kaže
Sve stvari kada ih staviš
Okomito
Jednu preko druge
Tvore križ
Jedino čovjek
Kada ga staviš okomito
Preko drugog čovjeka
Ne bude križ
Nego dva križa
Ako trećeg dodaš
Eto gomile
Eto svastike
Eto polomljenih ruku



Pjesme

Ritam vrabaca

zimi padaju očevi zubi
kamenje usitnjava kaznu
ponekad pogodi al se slabo vidi
krv pada sporo kao latinska psovka
ljetos me popio obadov let
ja nisam krava ja nisam krava
strah je crveno u prahu krv kojoj je prošao rok
obadi padnu s prvim zimskim gulašom
zašto u gostionama kuharu nikad ne padne glava
samo pticama češće prascima pif
ne ne želim više nikad čuti kako kiši mozak
evo radije svojom osobnom glavom padam na stol
dužna sam odsanjati da imam pet godina
sad mogu napisati “padam” i stvoriti koljeno
onda se probuditi i napisati “koljeno”
kad u pjesmi postoji koljeno u nju se može pasti
kad sam u pjesmi opet imam pet
ja moram svaki dan pola sata padati kroz godine
do večeri sam čvrsta tuča nadglasa kapanje
kap po kap iz slavine na sabranost
mreža otpale kose nalik na crtež živaca
tu tu podebljaj flomasterom i progledat ćeš
kap po kap prvih znakova bolesti desni
kako je loše obojena ta krv
jedva vidljiva uspomena na bijeloj plahti
ponekad se previsoko pokrijem i ne probudim
padam u san padam u san pif
kad sanjam sanjam koljeno
kad previše pišem “koljeno” padnu windowsi
kad padnu prozori padnu profili
moj profil padne kad padne zid roditeljske kuće
to me w. nacrtala u trećem osnovne
tema je bila “zima u mom gradu”
samo oponašam dobro oponašam pad pif
kao snijeg u kugli:

padam iz dna

I svih djela njegovih

Kao da je bio u lošoj strani ogledala,
pijani muškarac diže se iz trave sav izrezan
Ulazi u fontanu, iz kože izlazi
jato crvenih riba

Crvena riba prva je u kući postala leš,
odrezani jezik s lelujavom perajom krvi
Nisam više mogla govoriti
pa sam napisala na akvarij:
odričem se plivanja Obećali su:
voda šuti, ali zapamti

Muškarac sjeda na klupu pored:
torzo pun jezika, a ne govori engleski
Naš odnos, kao svaki dobar balkanski,
temelji se na neizrečenom
(vode nikako ne mogu zaboraviti)

Dvojica radnika dovukla su na zelenim hlačama
misao na prijazni tepih trave,
ali kosilica jedva da priznaje
vrijeme između košnji

Jedan od njih kaže: mrzim ovaj grad

I sama sam pogubljena u prijevodu:
izgledam kao na iglama,
a zapravo gledam u klinca iza grma,
polažem u njegovu probodenu žilu
sve nade da ću prizorom dotaknuti višu sferu

Muškarac ustaje pa pada
Ustajem i vidim: ribe i fontana su ružičaste,
latice oko muškarčeva tijela još svjetlije,
kao sjenilo na kapku
koje ističe oko, ali ga ne izražava

Svuda uokolo svježe britve
Ja stojim nad vodom,
zovem ogledalo

Večera, kauč, TV

Zamišljam kako gladiš dvije rajčice i kažeš:
ribe su podmukle

Napipam noću krljušti u obrazima,
kao sljepačko pismo kojim se u nekoliko riječi
objašnjava sve o meni

Nikome, nikome ne dam da me čita
Ledena zelena leđa svijaju se oko zjenica,
to su mi obrazi pobjegli u dan,

u takozvani pogled na problem,

kad se čini da gledam bez gađenja
stablo koje je posađeno kad sam rođena
i ima posjekotinu iz koje mravi
Crno, sporo mislim, a ništa me ne sustiže

jer sam jednom iz kalendara brodske kompanije
izrezala jato riba Danju
ne vidi se ono unutra,

no ribe puštaju crna crijeva iz brodskog motora
baš kad je nužno upaliti šibicu, tada
bilo na vratu postaje točka najtamnije rečenice:

više ne mogu čitati bez eksplozije

Rado bih vidjela taj stupanj napetosti u tebi
koji ne priznaje granice tijela,
ali sve me pročitano pomisli:
lik iz rushdievih "stihova"
kojem je otac otpilao stablo rođenja

Zarezat ću još jednom u vrat,
malo luka, malo ulja, malo krvavih zareza,

da ti dlanovi narastu veliki i pismeni

Moja baka postaje poezija

Baka kleči
na odsječenim koljenima

Slomljena cesta u zglobovima
posve je plastična: sad je napokon
tiša od papira, napokon postaje
pjesnički motiv

Više se ne sjećam kako su joj škripale kosti
svaki put kad bi pričala priču
o kravljim rogovima

koji su joj jednom probili najbolju suknju,
podigli je visoko gore u pamuk
pa udarili punom livadom djeteline

Sjećam se samo tjeskobe kad bi rekla:
nije se smjelo plakati, i pritom
palcem i kažiprstom opipavala
podlakticu

kao da moli krunicu
na zaleđenim kuglicama krvi

Na mom truhu živi jedna mala pastirica
Danju odreže i sakrije u pregaču neki zeleni
dio sebe: šaku po šaku, uho po uho,
komad po komad jezika,

polako sazrijeva u ništa

Noću propada u gladan želudac,
sluša kako u muškim cipelama odvanjaju
godine koje će ostati prazne,
kao u metalnim zdjelama planinara
koji je propao u špilju

Ja se svako jutro iznova izvlačim,
gledam kako tuš odnosi smrvljene kosti
iz pupka, šupljeg vrška jezika
koji mi više nema što reći

A baka i dalje kleči i moli da u meni
zaplače mlijeko,
da me to bijelo ništa

napokon nadglasa

Stubište za čitanje

Ma kakve knjige,
to samo šuma poštuje kućni red

Na sudu, ponaša se ko sudski spis
U knjižnici, ventilatori slažu u police pluća
tanko narezana svojim rebrima,

listovi udišu naše izdisaje

Hodam parkom, nisam u krošnjama
Danas sam dala da me uslikaju za osobnu kartu
i sad mi, indijanki, nedostaje malo duše,
one bez boga, koja se mjeri dahom

Ustala sam rano i, suspregnutog daha,
dugo nanosila šminku

Svaki pet godina otkrijem pravo lice,
rastresenu nježnost pudera u prahu
Kako bih ikad mogla biti oni crveni ožiljci,
tragovi kandža divljih djevojaka,
kad se nikad nisam borila

Ovo na slikama, rupe u maskari,
i šutljive su i rječite, kao otisak unutarnje vatre
oko prozora kuće kojoj prilaziš poslije rata,
s opravdanim strahom

Tko kaže da park nije istinski izraz stabla?
Ili knjižnica? Tek u njoj osjetim najbolje od šume:
tišina bijesnog korijenja,
staze bez kompasa,

led mramor na sjevernom izlazu
na kojem se nadam
ostaviti jajnike

Cedell Davis doručkuje

Palim radio,
pločice zazvuče okruglo

Sjedi mirno na kolima svakog jutra,
stari crnac prebijenih koljena

Šake, zgrčene kao zaleđene kuhinjske krpe,
položi na podlaktice i neprimjetno
noktima guli komadiće kože

Hrpa smeđih latica na stolnjaku, dovršen cvat,
s druge strane stola djeluje
bez razloga uzbudljivo, poput točki
u novinskim uskličnicima

Kava, njen pismeni dio, nestaje, treba napokon
ispuniti formular One točke
stavljam svugdje:

iza imena, iza grada, iza oca, kao da se
svega odričem

Državna administracija treba
toliko i toliko mrtvih godišnje, no mene
još uvijek gubi u trenutku
kad mi cedell zabrinuto prstom dotakne čelo

kao majka kad se pljuvačkom na vrhu krpe
uvjeri da je madež stvaran ali koža izmišljena
pa kaže kako si blijeda skoro modra,

kako si modra

Onda sjaj u vodi mississippija dobije oblik
prereže žice i drvo, a ja prihvatim
otpuhnem piljevinu i glatko
prijеđem preko maslaca

Žena koja će kupiti hlače

Što duže stoje, najlonke se bolje sjećaju
kako sam nesigurno koračala:
stopala u njima smrve se, mirisa strogog cvijeća,
poslagana duž prečke poput sova,
paze da točke ne dolete s dalekih stijenki ormara

Uplašim li se zavoljet ću, sjednem unutra
i gledam kako prašina boji tekstil
Košulje zaboravljaju koliko su žudjele za torzom,
čekajući na golim ključnim kostima
da logorski neon prestane biti iskren

Sama sam birala svoje tijelo, i tko mi je sad kriv
Doduše, bubrezi mi jesu dragi,
sjećaju se piva kojim si im gotovo izjavio ljubav
Zato sam tako sebična,
i nikad ne bih donirala drugu priliku

Čekam dok zrak ne bude čist od lavande,
pozovem moljca, on dođe i to je kraj
Moram potom izbaciti košulje na humak,

bijelim kostima na dnu ormara
malo se uspješnije oslijepiti

Azija

Ljudi bijeli kao ja nose previše madeža
i neku tužnu opasnost,
kao sloneći zub

Čovjek crn kao on slaže dinje na štand
Ta toplina teži približavanju, kotrljanju
koje zatvara svijest u jednu točku,
u spojena koljena

Eto nas u toj točki, istočnjački precijenjeni
Ta točka to je nemirni mrav, madež
koji je poželio život Te točke one se

množe, točke crne kože na bijeloj koži,

nedvosmisleno izražene,
poput bijele kože na crnoj koži

To hladno pod kožom koljena, to su pokoljenja,
staklene zdjele u kojima baka čuva novac
za svoj pogreb, ružičaste novčanice,
jedva podnošljive,

nalik na suhe svinjske jezike Nimalo ga
ne volim, ili ne znam reći drugačije,
ali uvijek imam dno ispod dna:
mogla bih sebi podvaliti sebe

Uzima jednu dinju, ja drugu

Ulica između nas
teče nasilno kao da razdvaja koljena,
desno ne zna što mu radi lijevo

Smije mi se bijelo,
do jutra ću mu izbiti zube
punom šakom mrtvih mrava

Redovi

Nekad sam imala crnu crnu kosu,
nitko me nije mogao vidjeti

Stopala su mi bila ledenija
od pločica na podu burze rada

Sad iz čarapa proviruje svinja
koja je predala but,

potrošene pete rastu iz tjemena,
utičnice nervozne od vlage,

iz glave se spuštaju sitni konopci,
svaki dan jedno smaknuće
netko objavi

Neumjerenost

Metar, mrtva trakavica, omotao se
ispod ruba grudi: sedamdesetpet centimetara
Dodala sam dvije zdjele, dobila grudnjak
sedamdesetpet ce No zdjele su prazne,

sedamdesetpet pada ispod sedamdeset,
grudnjak će se spontano otkopčati

Krave proizvode hormone, jutro je,
iz kruha padaju smrvljeni prsti pekarice
Boja broj pet zrije u malinu,
kartoni juhe drhte u kamionu, drhte krakovi,
stablo je u posljednji čas poklonilo metak zecu
A grudnjak odustaje

Trudim se naći unutarnju puninu,
udahnuti i stati još koju godinu;
koža se uvukla među rebra kao starački obraz:
zubi nema,

mene se, čak i za kišnih dana, hrana ne boji:
puževi izlaze iz rupa u začine,
šparoge susreću jaja u šikarama

Prihvatiti, upoznala sam krajnji napor toga,
kad čelo posljednjim znojem prihvati pizzu,
krumpiri prikriju podzemni miris
ponfrijem, čipsom, pečenkam,

ali grudnjak se ipak ipak otkopča

I eto dođe večer,
pilići smireni pod modrom rasvjetom
poslušno pakiraju meso u plitice: za sutra
Špageti, obećanje mekoće, ali kako zaboraviti os
oko koje se vrte, budni čelik vilice

Grudnjak se, otkopčan, nabrao ispod košulje:
sise stogodišnjakinje,
kao da živim višak vremena,
ono što je prekipjelo

Cvječar samoubojica

Imam trn u čelu Hoće svoju ružu,
zaključak pečatiran mesnim laticama

Ujutro voda boli,
ali samo je dlanovima dopušteno misliti na krv
Čelo, plutanje nad opasnim dnom,
mora ostati bijelo i hladno

Umivanje:
lijepim usta na usta, dišem na tri,
no riječi ne preskačem:

lopoč, lopoč, lopoč

Rizici službe i slobode¹

Dva značajna intelektualca, Gajo Petrović, filozof, i Stanko Lasić, historičar i teoretičar književnosti, rođeni su iste 1927. godine u Karlovcu. Petrović je rođen u martu, a Lasić u maju, u danu koji je kasnije proglašen "Danom mladosti". Poznanici iz ranog detinjstva, dečaci početkom rata 1941. godine, izrasli su u levo orijentisane mlade ljude. Kao srednoškolski postali su članovi SKOJ-a. Lasić je postao politički funkcioner, organizacioni sekretar SKOJ-a u Karlovcu. Bio je, kako svedoči Slavko Goldštajn,² veoma oštar prema svojim vršnjacima, pripadnicima "ustaške mladeži". Funkciju je obavljao s izvesnim entuzijazmom, s naknadnim iskrenim osećanjem stida i svešču da na taj period svog života ne sme biti ponosan. Nesumnjivo da je takav Lasićev stav moralno vrijedan i zaslužuje poštovanje, ali ostaje otvoreno pitanje koliko je rezultat prethodnih trauma i promena u osnovnoj ideološkoj orijentaciji. Petrović je bio mnogo odmereniji i nije učinio ništa zbog čega bi se kasnije mogao i morao kajati.³ Istina, poslije više decenija prigovoreno mu je da je učestvovao u progonu starijih



¹ Prilog za znanstveni skup "Gajo Petrović – lik i djelo, povodom 20. obljetnice smrti", Karlovac, 12. 04. 2013. U pripremi priloga služio sam se i pojedinim stavovima izloženim u mojoj knjizi *Praxis – mišljenje kao diverzija* (Beograd: Službeni glasnik), 2012.

² Slavko Goldštajn, na Književnom skupu povodom proslave 80. rođendana Stanka Lasića, 29. lipnja 2007. Pristup Novinskom portalu dalje.com 2. aprila 2013. Videti takođe i Milan Mirić, "Sentimentalni odgoj tjeskobnog skojevca", *Republika* (Zagreb), br. 2/2011, str. 30–77. Tu Mirić, na str. 34, citira Lasića: "Da sam na vrhuncu svog političkog fanatizma imao 'pravu vlast', postao bih pravi zločinac."

³ Petrović piše: "Od početka okupacije bio sam antifašist, a zatim sam, redom, postao 'simpatizer' komunisti, uvjereni komunist, član Saveza komunističke omladine Jugoslavije (SKOJ) i član Komunističke partije Jugoslavije (KPJ)... i došao do uvjerenja da je marksizam ona filozofsko-društvena teorija koja najbolje vidi probleme ljudskog života i suvremenog društva..." Uporedi, Gajo Petrović, *U potrazi za slobodom. Povijesno-filozofski ogledi* (Zagreb: Biblioteka Filozofska istraživanja), knjiga 33, 1990.

profesora filozofije sa Zagrebačkog sveučilišta, ali se taj prigovor pokazao kao izmišljotina i prozirna politička laž, jer je u to vreme studirao filozofiju u Lenjingradu i Moskvi. Ta njihova prva, mladalačka iskustva nosila su u sebi klicu razlika u njihovim životnim opredeljenjima i javnom delovanju.

Obojica su posle Drugog svetskog rata studirali humanističke discipline, filozofiju i književnost. Jedan se posvetio filozofiji, a drugi istoriji i teoriji književnosti. I jedan i drugi su snažno osetili izazove aktivnog učešća u javnom životu – Petrović vrlo rano, po povratku sa studija filozofije u Sovjetskom Savezu 1948. godine, a naročito posle pojave filozofskog časopisa *Praxis*. Lasić je kasnije, kada je Petrović već bio jasno obilježena meta za svakojake, partijske i nacionalističke napade, početkom sedamdesetih godina izazvao u Zagrebu i Hrvatskoj, ali i u drugim kulturnim centrima Jugoslavije velike turbulencije svojim svake pažnje vrednim djelom *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, objavljenim 1970. Deo te knjige predstavio je prethodno na naučnom skupu “Sveučilište i revolucija” u Zagrebu. Te godine dobio je i nagradu “Vladimir Nazor”. Mada se ključna figura političkog života Hrvatske u to vreme, Vladimir Bakarić, mrštio na otvorene rasprave o “sukobu na književnoj ljevici”, nagrada mu nije oduzeta, za razliku od Gaje Petrovića kojem je, kao i Milanu Kangrgi, 1966. nagrada za znanstveni rad “Božidar Adžija” oduzeta.

Petrović je, dakle, bio već afirmisana i politički osporavana javna ličnost kada je Lasić 1970. poslije pojave *Sukoba...* postao poznat široj javnosti. Petrovićev dalji i daleko kraći životni put bio je obeležen osporavanjima visokih komunističkih rukovodilaca i njihovih senzala i aparatčika u kulturi, kao i novoosviješćenih nacionalnih ideologa i “boraca”. Njegovu dosledno služenje idealima ljudske slobode nije ga oslobodilo napada i osporavanja ni poslije smrti. Lasić se kretao putevima afirmacije i skoro nepodeljenog uvažavanja. Koliko je tome doprinelo Lasićevo višedecenijsko bavljenje Krležom, čija je gorostasna figura natkrivljavala skoro celokupan kulturni prostor Hrvatske, ostaje tek da se istraži. Lasić je, naime, priklonivši se masovnom nacionalnom pokretu u Hrvatskoj bio kraće vreme osporavan, a zatim i slavjen kao jedan od tumača tog pokreta kao “hrvatskog proljeća”, po uzoru na “praško proljeće”.⁴ Kako su i Petrovićeva i Lasićeva dela nesumnjive naučne i kulturne vrednosti, pitanje je odakle takve razlike u stavovima javnosti prema toj dvojici stvaralaca. Najjednostavnije rečeno: Lasić se priklanjao, a Petrović je ostajao svoj!

Gajo Petrović je od prvog do poslednjeg dana postojanja časopisa *Praxis* bio i ostao njegov *spiritus movens*. Veliki deo svojih stvaralačkih energija posvetio je časopisu i sarad-

⁴ Ozbiljna komparativna analiza “praškog proleća” i “maspoka” u Hrvatskoj teško da bi i u sadržinskom i u formalnom smislu pokazala sličnosti na kojima su ljudi kao Lasić u Hrvatskoj insistirali. Sadržinski, ta dva procesa nisu bila slična niti su imala iste političke i kulturne ciljeve. Tito je u zagrebačkom hotelu “Esplanada” septembra 1971. snažno podržao hrvatsko rukovodstvo (Husak nikada nije podržao praške “prolećare”) da bi ga u Karađorđevu decembra 1971. godine osudio. A u Karađorđevu jedine ličnosti iz drugih republika koje su podržale hrvatsko partijsko rukovodstvo – prema svedočenju Savke Dapčević-Kučar – bili su Marko Nikezić, Latinka Perović i Krste Crvenkovski. U Hrvatskoj nije došlo do intervencije niti JNA niti trupa Varšavskog pakta. Val emigracije iz Čehoslovačke bio je vidljiv, a iz Hrvatske nije bilo masovnog emigriranja. Napokon, u Čehoslovačkom procesu osnovna ideja je bila oslobođenje od tutorstva stranog faktora i osvajanje građanskih prava i sloboda, dok se u Hrvatskoj radilo o ostvarenju nacionalnih ciljeva. O razlikama u odcjecima u svetu da se i ne govori. Formalno, ključna zbivanja su se u Čehoslovačkoj zaista događala u proleće 1968, a u Hrvatskoj u jesen 1971. Jesen je proglašena prolećem! Lepo zvuči ali nema veze s realnošću. Izgleda da je ipak reč o falsifikatu u političke svrhe – istina uspešnom falsifikatu!

nji s kolegama. Promovisao je časopis u svetu, ali ga nije upotrebljavao za ličnu promociju. Zapravo, *Praxis*, kao i Korčulanska ljetna škola bili su nucleus stvaranja jugoslovenske, ali i internacionalne intelektualne zajednice. U temelju težnji ka toj neformalnoj samostalnoj zajednici neistomišljenika i kritičkoj orijentaciji časopisa *Praxis* stoji shvatanje čoveka u filozofiji Gaje Petrovića. Najkraće rečeno za Gaju Petrovića čovek je biće prakse, a praksa je *slobodno*, stvaralačko, istorijsko, bivstvovanje. Praksa je bivstvovanje kroz *buđućnost*. Nema prakse bez slobode ni slobodnog bivstvovanja koje ne bi bilo praksa. Njegov ključni stav je: “Kao biće prakse, čovjek je *biće slobode*. Nema slobode bez čovjeka ni *ljudskosti bez slobode*.”⁵ Tako dolazimo do ključnog pojma – pojma *slobode* – koji će biti trn u oku svih onih koji su posedovali ili želeli da poseduju moć nad čovekom i trasirati put *Praxisa* “kroz trnje do zvijezda”, te stajati u osnovi svih ideoloških i političkih napada na Gaju Petrovića i časopisa i u vremenima kada je već predat istoriji, ali ne i zaboravu.

Da bi se bolje istakle razlike između *službe* nekom kolektivitetu – bilo naciji, državi, crkvi, partiji – i stava da *nema slobode bez čovjeka ni ljudskosti bez slobode*, potrebno je u najkraćim crtama osvrnuti se na dve-tri karakteristike društvenih odnosa u Jugoslaviji posle Drugog svetskog rata. Naime, Komunistička partija Jugoslavije je iz tog rata izašla s velikim političkim, pa i moralnim kapitalom četvorogodišnje antifašističke borbe. Taj kapital doneo joj je praktično apsolutnu vlast u društvu, a žestok obračun sa slabom opozicijom i izborne manipulacije kojih je svakako bilo, bili su izraz “viška represije” vrhuške opijene vlašću i staljinističke “škole mišljenja” da u javnom životu ne postoje “drugi” kao partneri, nego samo kao neprijatelji koje treba iskoristiti i uništiti. Uostalom, staljinizam je u Jugoslaviji naišao na plodno tlo tradicije, sumnjičave prema svemu što je drukčije, novo i strano. Komunističke vođe su verno kopirale svoje uzore iz Sovjetskog Saveza,⁶ a Sovjeti su u jugoslovenskoj partiji videli priliku za stalno držanje “lekcija” komunističkim partijama zapadnih zemalja zato što njihovi pokreti otpora nacionalsocijalizmu i fašizmu nisu bili, po procenama Moskve, dovoljno snažni. Tako je i Informacioni biro komunističkih partija formiran u Beogradu. Kada je jugoslovensko rukovodstvo na čelu sa Josipom Brozom shvatilo da ponavljanje sovjetskih uzora nije dovoljno, da sovjeticima nisu potrebni “drugovi”, saradnici, nego poslušne sluge, osetilo se spolja politički i životno ugroženim. Sovjeti su hteli nastavak predratnih odnosa pune zavisnosti, a jugoslovensko rukovodstvo je smatralo da je osvojilo prava na politički autonomno ponašanje.⁷ Nakon razmene pisama rukovodstava dveju partija kojima je spor dobio veliki zamah, povratka na prethodne odnose nije bilo. Čak ni poklič Staljinu na kraju V kongresa KPJ 1948. u

⁵ Gajo Petrović, *Odabrana djela* (Zagreb-Beograd: Naprijed-Nolit, 1986), tom I, str. 147.

⁶ Edvard Kardelj je u jednom članku iz 1946. pisao da bi Jugoslavija mogla postati sedamnaesta sovjetska republika. Nekoliko decenija potom, pre nego što je postao predsednik Republike Srbije, Tomislav Nikolić je ponovio Kardeljevu ideju u drukčijim istorijskim okolnostima i pozeleo da Srbija postane ruska gubernija.

⁷ U sovjetskom stavu je bilo neke unutrašnje logike. Mera proleterskog internacionalizma nije bila borba protiv fašizma i nacionalsocijalizma, nego pozitivan stav prema Sovjetskom Savezu i bespogovorna odbrana “prve zemlje socijalizma”. Tako ni Komunistička partija Jugoslavije nije “pozvala” narod na ustanak kada je napadnuta zemlja jugoslovenskih komunista, nego posle napada na SSSR, i to posle Staljinovog samoosveščavajućeg govora o Hitlerovom “verolomstvu”, 3. jula 1941. godine. Tako je narod koji je već pružao otpor okupatorskim trupama nakon kapitulacije Jugoslavije pozvan na ustanak dan poslije Staljinovog govora 4. jula, koji je posle rata slavljen kao “Dan borca”. Prethodni partijski stavovi o potrebi odbrane zemlje bili su dosta mlaki, naročito posle pakta Ribentrop – Molotov.

Domu garde u Topčideru u Beogradu nisu mogli popraviti nagoveštaje izražavanja neposlušnosti i oštrog sukoba.

Ne treba sumnjati, Staljin je zaista predstavljao veliku opasnost za Josipa Broza i njegove najbliže saradnike,⁸ pa na izvestan način i za zemlju, a takozvano “istorijsko NE” tom neprikosnovenom “mudrom vođi međunarodnog proletarijata” pozitivan je istorijski pomak. Komunistička partija Jugoslavije je počela da menja “*image*”, ali je u biti ostala staljinistička. Prvo se obračunala s onim svojim članovima koji u duhu bezgranične vere u Sovjetski Savez i Staljina nisu mogli ni hteli da olako prihvate novu realnost. Njihov idol je srušen, a rušili su ga oni koji su ih učili da im je Staljin božanstvo na zemlji, da im je “Staljin čaća”.⁹ Nesporno je da je među tim ljudima bilo i onih koji su obaveštajno radili za Sovjetski Savez, ali je veliki broj njih, čak i po jednom naknadnom priznanju Aleksandra Rankovića iz 1965. godine u Skupštini Jugoslavije, bilo potpuno nevino. “Goli otok”, simbol stradanja tih ljudi, članova partije, nije sasvim bleđa kopija sistema Gulag. Sâm Josip Broz je do kraja života isticao da je “marksist-lenjinist”, što je nešto malo uljudnije ime za “staljinist”, mada je veliko pitanje koliko mu je do bilo koje ideologije uopšte bilo stalo.

Posebno nepoverenje rukovodstvo je gajilo prema svima onima koji su pokušavali da misle svojom glavom, da svoja mišljenja i kritike slobodno izražavaju ne čekajući mišljenje rukovodstava ni pojedinih državnih službi. Pored svih priča o samoupravljanju, o tome da je “nauka sama sebi sudija”, autoritarni tip rukovodstva obraćao se stanovništvu sa “radnici, seljaci i poštena inteligencija”.¹⁰ Ni seljaci nisu prolazili dobro – svaki dobrostojeći seljak je lako mogao biti proglašen za kulaka, ali je antiintelektualizam¹¹ bio trajno obeležje komunističke partije, zvala se ona i Savez komunista. To nepoverenje prema intelektualcima je bilo snažno izraženo i u toku rata i posle rata. Izraz “poštena inteligencija” odnosio se samo na one visokoobrazovane ljude – ne nužno i intelektualce – koji su bili spremni da služe interesima partijskih rukovodstava, čak i protiv načela zdravog razuma. Tako se i Gaji Petroviću desilo da po povratku sa studija filozofije u Sovjetskom Savezu, postane “sumnjiv elemenat” koji je jedva izbegao nesretnu sudbinu poslatih na Goli Otok.¹² Već na studiju u SSSR-u, a posebno po povratku u zemlju Petrović je mo-

⁸ Sudbine Slanskog u Čehoslovačkoj, Rajka u Mađarskoj i Kostova u Bugarskoj o tome jasno svedoče.

⁹ Ti nesretni ljudi učeni su da pevaju “Oj Staljine mudra glavo / sve što radiš imaš pravo”. Pri tome je zanimljivo primetiti da su neki ljudi za koje se u javnosti, ne bez razloga, verovalo da rade za Moskvu do kraja života bili i ostali bliski Josipu Brozu – Ivan-Stevo Krajačić, na primer. Istina, bilo je i onih članova partijskog rukovodstva koji su do kraja života bili sumnjičeni da “rade za Moskvu”, ali nikada nisu bili procesuirani – Vljako Begović, na primer. Pitanje je takođe da li bi Andrija Hebrang stradao da pisma iz Moskve u proleće 1948. nisu bila naslovljena “Drugovima Titu i Hebrangu”.

¹⁰ Kasnije su floskule bile još fluidnije, na primer “radni ljudi i građani”, građanki nigde nije bilo.

¹¹ O antiintelektualizmu u komunističkoj partiji i među partijskim vođama videti više u mojim knjigama *Svest socijalnog protesta* (Beograd: IC SSO Srbije, 1985). i *Vreme revolucije?* (Niš: Gradina, 1989), posebno odeljak “Politička moć i stvaralački marksizam – Razmišljanje o jednom vidu antiintelektualizma u jugoslavenskom društvu”.

¹² Neke druge Petrovićeve kolege, na primer kolega sa studija u SSSR Ivo Kuvačić su bile podvrgnute sistemu represije, pa on, kao i Danko Grlić i Dragoljub Mićunović, nije izbegao Goli Otok. O studiju Jugoslavena u SSSR vidi Andrija Krešić *Humanizam i kritičko mišljenje. Tako je govorio Andrija Krešić*, priredio Božidar Jakšić (Beograd: JP Službeni glasnik – Res publica, 2010). Videti posebno str. 56–58. i 109–110.

gao da snažno oseti ukus antiintelektualističkog stava centara političke moći i apriornog nepoverenja prema intelektualcima. Ni naknadni pokušaj partijske pacifikacije Petrovića pozivom da bude učesnik u radu Devetog kongresa SKJ apsolutno nije uspeo.¹³ Brozu i njegovim najbližim saradnicima bila su potrebna partijska služinčad i zabavljači, ali nikako ne i ljudi koji misle svojom glavom. To su bila sumnjiva “piskarala” o kojima su redovno formirani i obnavljani policijski dosijeji i bili su zanimljivi samo ako su mogli biti politički (zlo)upotrebljeni.

Za Brozom nisu zaostajali ni njegovi najbliži saradnici. Štaviše, kao da su se utrkivali ko će dati veći “doprinos” ne samo Brozovom stavu nego i njegovim željama. Edvard Kardelj, s velikim iskustvom u osudama intelektualaca, još iz vremena sukoba na književnoj levici i *Književnih sveski* pred Drugi svetski rat, nije se libio da ponovi Titove i upotrebi vlastite pogrdne izraze, kao što su “filozofčiči”, “filozofska piskarala”, “anarholiberali”, “lažne demokrate” koji “hoće čvrstu ruku” itd.¹⁴ Istina, izbegavao je navođenje imena ili stavova. To mu je donosilo dodatnu prednost – mogao je da ne navodi stavove onih koje “kritikuje”, da *konstruiše stavove* protiv kojih piše, da svemu daje privid poznavanja stvari i učenosti.

Sumnjičenja Gaje Petrovića su počela praktično pre pojave prvog broja *Praxisa*, a 1966. godine dobila su snažne javne oblike. Od najbližih Brozovih saradnika u političkim napadima najdalje je otišao Vladimir Bakarić, inicijator oduzimanja nagrada “Božidar Adžija” koje su već bile dodeljene urednicima *Praxisa* Gaji Petroviću i Milanu Kangrgi. Bakarić je organizovao i vršio politički pritisak i osude spolja, a jedan od urednika časopisa, dr Danilo Pejović, iznutra – u redakciji i Hrvatskom filozofskom društvu. Ni jedan

¹³ U ideološkoj komisiji IX kongresa SKJ govorila su četvorica intelektualaca: Gajo Petrović, Mihailo Marković, Miroslav Pečujlić i Maks Baće. *Praxis* je njihove priloge objavio u br. 2/1965. Baće nije trebalo ni pacifikovati, bio je visoki funkcioner političke policije (“general u UDB-i”), a ogledao se i u diplomatiji. Pečujlić je već naučio zanat podgrađivanja svoje akademske karijere političkom i političke akademskom, pa je bio i član Izvršnog komiteta SKJ i rektor Beogradskog univerziteta. Za Mihaila Markovića koji je uvek vodio računa o odnosima moći nejasno je koliko je bio blizak aparatu u pojedinim segmentima svog životnog puta, ali u njegovoj poslednjoj deonici nije odolilo “dražima stvaranja srpske državnosti”. Jedino je Gajo Petrović ostao politički potpuno neupotrebljiv, ali je objavio i svoj prilog na tom kongresu koji je bio snažan dokaz da mu bilo kakvo služenje partijskom aparatu nije padalo na pamet. A najbolje etabliran među tom četvoricom učesnika kongresa čija je izlaganja objavio *Praxis*, Maks Baće, pretvorio se u Maksimilijana Baće, pa je 2003. objavio knjigu *Apsurdi Karla Marxa*, u kojoj je svoju veliku karijeru u političkom i policijskom režimu Josipa Broza minimizirao do falsifikata! Videti i njegov intervju “Maks pao s Marxa. Put od ‘vjernika’ marksizma do pisca knjige o apsurdnosti marksističke ideologije” (razgovor s novinarom Damirom Šarcem), *Slobodna Dalmacija*, 27. 9. 2003.

¹⁴ O Kardeljevim kritikama *Praxisa* i leve inteligencije pisao sam u već pomenutom radu “Politička moć i stvaralački marksizam – Razmišljanje o jednom vidu antiintelektualizma u jugoslavenskom društvu”, pisanom 1972. godine a objavljenom u mojoj knjizi *Vreme revolucije?*, str. 249-262. Prethodno sam sredinom 1966. godine za sarajevski časopis *Pregled* napisao kritički osvrt na Kardeljevu knjigu *Beleške o našoj društvenoj kritici*, ali je redakcija taj tekst, nakon Brionskog plenuma povukla iz štampe. Reč je o sledećem: *Pregled* se pojavljivao početkom jula 1966. godine, a Ranković je “pao” 1. jula. Profesor Ljubomir Tadić, koji je tada bio vrlo uticajan u *Pregledu* je, želeći da me zaštiti, tražio da iz knjigoveznice izbace moj odštampani tekst jer je dosta razumno pretpostavljao da bih mogao, ukoliko se tekst pojavi, da budem uhapšen. Nakon šest godina, krajem 1972. godine hapšenje ipak nisam izbegao, upravo zbog članka objavljenog u *Praxisu* i podrške studentskom pokretu.

ni drugi manevar nisu uspjeli.¹⁵ Prevazišao je sebe kada je na zasedanju Gradske konferencije SK Zagreba 27. juna 1968. godine izjavio: “‘Praxis’ je iznikao na tendencijama koje su bile opšte u socijalističkom svetu na Istoku i Zapadu. Međutim, kasnije je skrenuo u vode koje je dirigovala američka demokratska grupa za borbu protiv komunizma. Već 1964. godine, kad je održana Korčulanska ljetnja škola, ovakav kurs ‘Praxisa’ postaje očigledan.”¹⁶ Bakarić je, zapravo, praksisovce proglasio “profesionalnim antikomunistima” koje finansira CIA, a nešto pre pomenutog govora, u aprilu iste godine, prigovorio je partijskim ideolozima: “A treba vam reći da *praksisovce treba udariti željeznom štangom po glavi!* Dajte se konačno trgnite i pružite dostojan otpor tim neprijateljima Partije i našega socijalizma! Što čekate?!”¹⁷

“Lipanska gibanja” 1968. donela su, dodatno, žestoke napade na *Praxis* i praksisovce. Bilo je to vreme “skidanja maski”. Praksisovci su i ranije i tada etiketirani kao “filozofska piskarala”, “razni praksisovci”, “lažni demokrati” koji “priželjkuju čvrstu ruku” (rankovičevci), “filozofčiči”, “buržoasko liberalni elementi koji paktiraju sa poraženim snagama”, “maoisti”, “unitaristi”, “apstraktni humanisti”, “anarholiberali” itd. Nije trebalo dugo čekati na poduzimanje određenih represivnih mera. Pošto je prekršajno kažnjen, Gaju Petrovića je Konferencija SK Zagrebačkog sveučilišta isključila iz Saveza Komunističara.¹⁸ Tvorcima pomenutih etiketa bili su Tito, Kardelj, Bakarić¹⁹ i drugi političari nižeg ranga, ali i oni profesori sveučilišta koji su, u ime Partije, izbacivali Gaju Petrovića iz SKJ, da bi kasnije bestidno tvrdili kako je taj isti Gajo Petrović služio režimu. Naime, partijski aparatčici i kulturni “radnici” Hrvatske, lojalni SKH, ogledali su se u raspravama inspirisanim Bakarićevim stavovima i intonacijom. Većina učesnika je to osetila kao priliku da se politički istaknu i nametnu. Posebno su se istakli Šime Đodan, Marko Veselica, Vlatko Pavletić i mnogi drugi. Izvodi iz partijskih “diskusija” objavljeni su u nastavcima u dnevnoj i nedeljnoj štampi, na primjer u VUS-u juna/lipnja 1968. Stajali su “na crti

¹⁵ Do danas je ostalo nedovoljno rasvetljeno koliko je Bakarićeva kampanja bila usmerena protiv filozofa, a koliko mu je poslužila u političkom obračunu sa jednim od svojih saradnika, Vječeslavom Holjevcem, čiji je ugled u javnosti počeo naglo da raste. O tome šire videti Iva Kraljević-Bašić “Vječeslav Holjevac i nagrada Fonda Božidar Adžija 1966”, u *Disidentstvo u suvremenoj povijesti* (Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2010).

¹⁶ Vladimir Bakarić, Govor na zasedanju Gradske konferencije SK Zagreba 27. juna 1968.

¹⁷ Navedeno prema, Milan Kangrga (2002), *Šverceri vlastitog života. Refleksije o hrvatskoj političkoj kulturi i duhovnosti*, (dopunjeno i prošireno izdanje Republike, Beograd, 2001), *Kultura & Rasvjeta*, Split, str. 45.

¹⁸ Videti, *Vjesnik*, “Pozitivna politička orijentacija većine zagrebačkih studenata”, 26. VI 1968, str. 3. Tada su isključeni i Mladen Čaldarović, profesor Fakulteta političkih nauka i Šime Vranić, student istog fakulteta. (Jedini koji nije glasao za isključenje bio je profesor Branko Bošnjak.) Prema *Vjesnikovom* izveštaju profesor Filozofskog fakulteta dr Mladen Zvonarević je rekao da *Praxis* nikad nije imao podršku svih nastavnika na fakultetu i predložio da se povede diskusija o političkoj liniji *Praxisa*: “Ako takve diskusije ne bi bilo, ‘Praxis’ bi dobio oreolu mučenika koju nikad nije i danas je ne zaslužuje...”

¹⁹ Davno sam zapisao: “Ipak, najtežu optužbu izrekao je Vladimir Bakarić tvrdnjom da je *Praxis* ‘skrenuo u vode koje je dirigovala američka demokratska grupa za borbu protiv komunizma’. Opet, opšta formula ovakve optužbe, koja, dakako, nije nepoznata u istoriji organizovanog radničkog pokreta: kad se izmišlja unutrašnji neprijatelj, treba ga povezati sa stranom opasnošću. To uvek obezbeđuje dovoljan alibi za represivne mere. Najblaža i za Bakarića najpovoljnija kvalifikacija ovakve optužbe je da je izrekao veliku *političku laž*. U suprotnom, ako Bakarić zna da su ti intelektualci povezani sa stranim agenturama, a četiri godine ništa ne poduzima da ih u tome onemoguću, onda se i sam svrstava u pomagače neprijatelja jugoslovenskog samoupravnog socijalizma.” Uporedi, Božidar Jakšić, *Vreme revolucije?*, str. 258.

partijskih interesa” da bi potom “okrenuli ćurak naopako” i stali “na crtu nacionalnih interesa”. Neka ovdje bude pomenut samo jedan od učesnika u napadima na *Praxis* iz 1966. godine, književnik Vlatko Pavletić, čije je reči maja iste godine preneo *Vjesnik* pod naslovom “Umjesto kritike – zlurada destrukcija”. Pavletić prigovara *Praxisu* što kritikuje staljinizam kada “bauk staljinizma” “nije osobito aktualan naš problem”, a zanemaruje “afirmaciju našeg sistema samoupravljanja”, “te originalne neposredne demokracije koja je najbolji instrument za iskorijenjivanje i posljednjih dogmatskih ostataka u birokratiziranoj svijesti”.²⁰ Pavletić prigovara *Praxisu* “pamfletski nabačen anahronistički tobožnji antagonizam između teoretičara i praktičara, filozofa i političara”, da je, spuštajući se na pamfletski nivo, izneverio svoju osnovnu namenu i postavlja pitanje partijske odgovornosti članova redakcije s obzirom na uočene i moguće štete. Imajući u vidu što je naknadno govorio, skoro tri decenije posle ovog istupa, Pavletićev zaključak o *Praxisu* je veoma indikativan. Naime, Pavletić zamera *Praxisu* “osobito oštro što nije došla do izražaja u tom časopisu konkretna kritika desnih devijacija, kao i obračun s uzrocima i uzročnicima konfuzija u nekim glavama. To je ‘Praxis’ propustio i to je jedan od propusta tog časopisa koji se teško može opravdati.”²¹ *FeralTribune* je 18. prosinca 1995. godine objavio ovaj Pavletićev napad na *Praxis* i tako demantovao naknadna Pavletićeva fabuliranja o njegovoj tobožnjoj odbrani Hrvatske od protuhrvatskog *Praxisa* 1966. godine. Pavletić je reagovao ljutito, uputivši “Dobronamjerno pismo ‘Feralovcima’”, objavljeno 22. prosinca 1995. Odgovorio mu je u istom broju urednik *Ferala*, Viktor Ivančić u feralovskom stilu “Teorija i praxis Vlatka Pavletića. Zmije u jedrima”: “U svom lovu na zmije s protuhrvatskim otrovom, punom osobnih rizika i neizvjesnosti, uvaženi akademik nije izgovorio ni veliko *H*, nije spominjao ni Hrvatsku ni hrvatstvo, nije spominjao ni dom ni domovinu, pa čak ni famoznu ‘crtu nacionalnih interesa’”.

Takvi su nakon smrti Gaje Petrovića nastojali da ga obaspu najapsurdnijim optužbama. Nacionalnim ideolozima i “radnicima” je posebno smetalo njegovo srpsko “podrijetlo” koje nikada u svom radu i životu nije smatrao nekom relevantnom činjenicom. Potreba nacionalista da Petrovića uvuku u neki nacionalistički glib bila je očevidna i za njegova života i posle njegove smrti. Najdalje je u tome, kao što i jeste red, otišao dr Franjo Tuđman, kao predsjednik Republike Hrvatske. U beskrajno dugom intervjuu za zagrebački *Globus* od 4. listopada 1996. godine, datom novinaru Darku Hudelistu, najkrupnijim verzalom na dve strane biće izvučeno: “Kad sam se 1961. vratio u Zagreb, filozof Gajo Petrović kazao je: što taj Franjo Tuđman govori da je Hrvat kad znamo da je židovskoga podrijetla”.²² Kako je dr Franjo Tuđman imao problema s optužbama za antisemitizam i nikako nije mogao da ostvari želju i poseti Izrael, njemu je ona verovatno izgledala toliko snažna da je izruči na jednu od retkih umnih glava koju su Hrvatska i Jugoslavija imale! Tako je svim mogućim i nemogućim optužbama vrhovnik hrvatskog nacionalizma “dodao” do tada jednu nečuvenu – za antisemitizam! Na ovaj neverovatni napad reagovao je kolega i prijatelj Gaje Petrovića, Milan Kangrga, pismom objavljenim

²⁰ Vlatko Pavletić, “Umjesto kritike – zlurada destrukcija”, *Vjesnik*, 16. maja 1966, str. 2.

²¹ Ibid, str. 2.

²² Darko Hudelist, “Globusov novi veliki ekskluziv: neautorizirana biografija dr. Franje Tuđmana”, *Globus*, 4. listopada 1996.

takođe u *Globusu*.²³Svoje pismo Kangrga počinje rečima: “Vi ste u šest godina svoje vladavine u Hrvatskoj izrekli dosta neutemeljenih stvari, pa je to često bilo teško slušati i čitati. Sada ste... sasvim izgubili mjeru... Reći ću vam: to je doslovno skandalozno! Već više od četiti i pol desetljeća Gaju Petrovića povlače po ovoj našoj provincijskoj baruštini, blateći ga na najodvratniji način, a sad se i vi – nakon njegove smrti – priključujete tom pljuvanju po jednom od najboljih i najpoštenijih intelektualaca ove naše sredine.”²⁴

Dr Tuđman nije morao, Kangrgi je imao ko da piše. Bio je to Željko Krušelji koji je i u prethodnom režimu obavljao istu funkciju, ali za druge naručioce. On će praksisovce kao autiste optužiti da se nisu pridružili “novom tijeku hrvatske povijesti”, a prigovoriće im i ljevičarski sindrom neosjetljivosti na političke i životne realnosti. Sa iskustvom u napadima na praksisovce u prethodnom, titoističkom režimu, Krušelji daje kroki praksisove istorije u jednom pasusu, priznajući im da su bili “demokratskiji i neortodoksniji” od čelnika tog režima. Optužiće ih da su bili protivnici privredne reforme, da su bili kritičari srednje klase, kao i da je levičarska kritika 1968. zaustavila reformske zahvate. Oni su “pripomogli povećanju političkih sukoba”, a i raspadu šestočlane federacije. Napokon, “zazirali su od pojma nacije”, “smatrajući je prevladanim oblikom društvenog organiziranja.”²⁵

Da, bilo je onih koji su još u vreme postojanja *Praxisa*, a naročito onih koji su, naknadno, pošto je časopis ugašen, a Korčulanska ljetnja škola prestala s radom, napuštali internacionalističke i humanističke pozicije, kao što su Danilo Pejović već 1966, Mihailo Marković i Ljubomir Tadić u procesu raspada Jugoslavije, ali je većina članova redakcije, pa i saradnika

²³ Milan Kangrga svedoči da se Gajo Petrović u vreme o kome dr Tuđman govori nalazio na studijskom boravku u Sjedinjenim Američkim Državama. Kolege i prijatelji Gaje Petrovića su objavili zbornik *Zbilja i kritika – Posvećeno Gaji Petroviću* (Zagreb: Antibarbarus 2001, urednik Gvozden Flego) za koji je priloge dalo 36 autora (trinaest iz Hrvatske). Činjenica da je ta spomenica godinama “stajala” neobjavljena u fiokama jednog izdavača kojeg su upravo praxisovci proslavili i koji je u međuvremenu svoju orijentaciju promenio u rasističku, govori o poteškoćama s kojima su se članovi uredništva i prof. Flego suočavali u svom poslu dok, napokon, u “Antibarbarusu” nisu našli korektnog izdavača. Prikaze Zbornika objavili su Zvonko Šundov u časopisu *Filozofska istraživanja*, br. 4/2001, str. 805-808, Srećko Pulig u *Feral Tribune*, 16. 2. 2002, Dušan Žubrinić u zagrebačkoj reviji za kulturu *Zarez* 17. siječnja 2002, Lino Veljak u beogradskom listu *Danas*, 2-3, mart 2002. i Veselin Golubović u zagrebačkoj *Prosvjeti*, 15. juna 2002.

²⁴ Kangrga ističe da praksisovci nisu bili opterećeni nacionalnom pripadnošću i poručuje Tuđmanu da u svojim autobiografskim izmišljotinama ne stavlja u usta pokojnom Gaji Petroviću stavove koje on nikada ne bi mogao izgovoriti. On pita Tuđmana: “Da li vi ovakvim svojim izjavama želite, *post festum* i *post mortem* nekih ljudi, prikazati sebe kao nekog o komu su i filozofi reflektirali kao o relevantnoj osobi, čim ste se 1961. vratili u Zagreb, to ja ne znam. Ali vam moram poručiti: Vi ste za nas filozofe i sociologe u Zagrebu ne samo 1961. nego i kasnije, sve do 1989, bili i ostali doista potpuni anonimusi! U praksisovskom krugu vaše ime nikada nije ni spomenuto, a kamo li da se o vama bilo šta razgovaralo. A i čemu? To bi bilo posve irelevantno u horizontu idejne borbe što smo je mi praksisovci javno i radikalno kritički vodili protiv tadašnjeg staljinističkog sistema i režima, u kojem ste vi bili postali i bili politički podobni general JNA... Ne znam da li vaša narcisoidnost ima genetsku osnovu, ili vam je vaša apsolutna vladavina u Hrvatskoj udarila u glavu, pa ste se dobro izdvojili, ali vas molim jedno: pustite na miru mrtve i žive filozofe praksisovske orijentacije, koji pod vašom vlašću ionako ne mogu doći do riječi, jer su nasilno izbrisani iz javnog života ove naše ‘demokratske Hrvatske.’” Milan Kangrga, “Dr Franji Tuđmanu Gajo Petrović nije mogao tvrditi da ste Vi Židov!” *Globus*, 11. listopada 1996, str. 62. (Beogradska *Politika* je 11.X 1996. *in extenso* prenela Kangrgino pismo pod naslovom “Neistine o Gaji Petroviću”). Da je reč o grubom falsifikatu Kangrginoj argumentaciji se može dodati još nešto relevantno – Gajo Petrović u svojim delima ne upotrebljava izraz “podrijetlo”.

²⁵ Željko Krušelji “Praxisovski autizam”, *Večernji list*, 14. X 1996, str. 4. Milan Kangrga je u *Feraltribune*-u ovaj članak tretirao kao maliciozni falsifikat. Videti *Feral tribune*, 21. 10. 1996, str. 4.

ostajao dosledan. Gajo Petrović kao glavni i odgovorni urednik časopisa, i Rudi Supek, kao predsednik Upravnog odbora Škole su do kraja života (1993) ostali dosledni u suprotstavljanju nacionalizmu. Tako će Petrović ljubazno odbiti ponudu *Nedeljne Borbe* iz 1990. godine da učestvuje u razgovoru hrvatskih i srpskih intelektualaca “Um pred lavinom političkog varvarizma” s obrazloženjem da se nije afirmirao “ni kao srpski ni kao hrvatski intelektualac” i da se ne smatra “kvalifikovanim za sudjelovanjem u tim razgovorima.”²⁶ A u obimnom intervjuu *Novom forumu* 14. januara 1991. Petrović će izjaviti: “Nacionalizam nas je doveo na ivicu građanskog rata” i protestovati protiv ukidanja “Trga žrtava fašizma” i preimenovanja u “Trg hrvatskih velikana”: “Nije bez korijena u ‘starom režimu’ ni radikalni nacionalizam koji nas je doveo na ivicu građanskog rata. Već sam više puta govorio o tome kako su Tito i njegovi najbliži suradnici u interesu očuvanja svoje birokratske vlasti sredinom šezdesetih godina počeli ‘odozgo’ raspirivati nacionalne netrpeljivosti i nacionalne sukobe u Jugoslaviji. No ‘novi režim’ donio je svakako nešto ‘kvalitativno novo’: direktno rehabilitiranje fašizma, ustaštva, NDH i njihovih vođa, uključujući i najveće zločince, kao npr. Mile Budaka (koji je već počeo dobijati svoje ulice) i A. Pavelića, koji je u jednom zagrebačkom mjesečniku proglašen ‘pravim hrvatskim liberalcem parlamentarno-opozicionog tipa.’”²⁷

Posebno je zanimljiva njegova ironično intonirana “ispovijest” naslovljena samo jednom rečju “Priznajem”, a objavljena u *Slobodnoj Dalmaciji*, neposredno nakon smrti svog prijatelja Rudija Supeka, a samo četiri meseca pre vlastite. Tu Petrović “priznaje”: 1. da je kao filozof bio nedovoljno marksistički, zatim nemarksistički, antimarksistički, idealistički, apstraktnohumanistički, hajdegerovski, egzistencijalistički, nedijalektički, pozitivistički – da su mu poricali svaku filozofsku intenciju i relevantnost i da su njegovu delatnost ocenjivali kao politikantskom, ekstremističkom, levoradikalnom, građansko-liberalističkom, antisamoupravnom, destruktivnom antisocijalističkom i antikomunističkom; 2. da su na osnovu Titovog govora protiv praksisovaca osporavali njegov izbor za profesora; 3. da je bio jedan od osnivača Hrvatskog filozofskog društva koje je bilo nezavisno i nije radilo ni po čijim ‘višim’ direktivama i da su vlastodršci samo sanjali o tome da ga okrenu protiv *Praxisa* čiji je osnivač i glavni urednik i da je drzovito ustrajavao u praksisovštini;²⁸ 4. da je podržavao svog mlađeg kolegu Žarka Puhovskog i da nikada u životu nije sreo Aleksandra Rankovića;²⁹ 5. da je imao intenzivne međunarodne komunikacije i da bi trebalo demaskirati

²⁶ “Pismo Gaje Petrovića”, *Nedeljna borba*, 1-2. decembra 1990. Tom svom stavu Petrović će dodati: “Najveća zasluga za sadašnje stanje srpsko-hrvatskih odnosa pripada, po mom mišljenju, rukovodstvima Saveza komunističkih i drugih političkih partija kojima su pozvani učesnici vašeg skupa pripadali ili pripadaju, pa taj skup i njegovi učesnici mogu znatno utjecati i na dalji razvoj srpsko-hrvatskih odnosa i na budućnost Jugoslavije.”

²⁷ Gajo Petrović: “Nacionalizam nas je doveo na ivicu građanskog rata”, *Novi Forum*, 14. I 1991. U jednoj zgradi na tom Trgu stanovao je Gajo Petrović.

²⁸ Gajo Petrović nastavlja: Na Korčulanskoj ljetnjoj školi – tijesno povezanoj s ‘Praxisom’ - i u samom ‘Praxisu’ intenzivno su sudjelovali veoma ugledni, pa čak neki i od najuglednijih zapadnoevropskih i američkih filozofa najrazličitijih orijentacija (od neortodoksnih marksista preko fenomenologa do analitičkih filozofa), a u međunarodnim filozofskim publikacijama, pa čak i u dnevnoj štampi pisalo se o časopisu ‘Praxis’ i o filozofima praksisovcima kao značajnoj pojavi međunarodnog filozofskog života. Samokritički priznajem da se toj međunarodnoj afirmaciji ‘Praxisa’ nisam suprotstavljao, nego sam joj prema svojim mogućnostima pomagao.” *Nedeljna Dalmacija*, 3. veljače 1993. godine.

²⁹ Kako su se u nacionalističkom tisku u Hrvatskoj pojavljivale aluzije da su praksisovci bili bliski A. Rankoviću i da su se s njim skoro svakodnevno sastajali, Petrović izvlači ironičan zaključak da, po nacionalistima, on nikada nije bio ni praksisovac jer se nikada nije sreo sa “drugom Markom”.

sve univerzitete i njihove filozofske oteke u svetu koji su ga pozivali. Svoju "ispovest" Gajo Petrović završava rečima: "Uvjeren sam da će politički pometači naše filozofije uspješno obaviti i plemeniti zadatak rehabilitacije onih što se u civiliziranom svijetu nazivaju staljinističkim mračnjacima. Jer ti su mračnjaci puno prije naših današnjih lučonoša vidjeli pravu prirodu 'Praxisa' i praksisovaca, pa za svoj podhvat zaslužuju puno priznanje svojih današnjih učenika i sledbenika. Trvdi se da neki filozofski non-entiteti raskrinkavanjem filozofa i filozofije pokušavaju postići neke ružne filozofske ciljeve. Premalo znam o svemu tome da bih se toj tvrdnji mogao odmah pridružiti. Ali nije mi poznat ni jedan slučaj u povijesti filozofije da se netko afirmirao kao filozof političkim objeđivanjem i difamiranjem filozofa koji su se afirmirali svojim filozofskim radovima. Prema tome, politički pometači filozofije, najblaže rečeno, ne mogu težiti nikakvim filozofskim ciljevima. Za što se to oni zapravo bore – pitanje je koje sad ostavljam po strani."³⁰

Na "priznanje" Gaje Petrovića reagovao je Branimir Donat u *Nedeljnoj Dalmaciji*, 24. veljače 1993. godine. U tekstu pod (verovatno redakcijskim, kao izričitom Donatovom kvalifikacijom) naslovom "Malo blaži krvnik" i tekstom uz naslov: "Praksisovci su od početka zagovarali, u odnosu na stanje u Jugoslaviji, onu poznatu metodu prema kojoj su sebe nudili u ljupkoj ulozi malo blažega krvnika, a ne onog staljinističkog, nedvosmislenog u svojim nakanama i metodama..." Donat, inače, prigovara Petroviću isterivanje s katedre za filozofiju Vuka Pavlovića u vreme kada je Petrović studirao u Lenjingradu i ni u kakvom isterivanju sigurno nije mogao učestvovati. Petrovićevo priznanje Donat tumači "...kao rezultat opake ljudske zablude i opasnog političkog sljepila, a možda i recidiv onog dogmatizma koji se kao *virus* usadio u krvotok mladog intrasigentnog skojevca poučenog u tehnologiju boljševizma usred Lenjingrada."³¹ Da su u zatiranju uticaja i tragova *Praxisa* i praksisovaca sva sredstva dozvoljena dokazuje Donat poredeći počasni doktorat Univerziteta u Upsali dodeljen Rudiju Supeku s počasnim doktoratima koje su jugoslovenski univerziteti dodeljivali Edvardu Kardelju i Džemalu Bijeduću! Svoj prilog ovakvom stavu dala je i redakcija *Nedeljne Dalmacije* koja je Donatov tekst grafički opremila ex-librisom Mladena Stilinića iz 1991. godine na kome pod znakom petokrake piše: "Naši filozofi koje svojim priznanjima gorljivo brani Gajo Petrović, a koji su počeli od ideje da moraju mijenjati svijet, doživjeli su sada strašan protuudarac od toga neumnog i neodgovornog svijeta koji se sam promijenio ne pitajući ih šta oni o tome misle." Treba zaista pogaziti sve ljudske obzire pa o Gaji Petroviću pisati u članku pod naslovom "Malo blaži krvnik".

Stanko Lasić je nesumnjivo ličnost izuzetnog intelektualnog potencijala. U svojim *Autobiografskim zapisima*, napisao je: "... poklonio sam cijelog sebe prvo Školi, zatim Partiji i na koncu Znanju."³² Malo je pisaca koji su tako brutalno otvoreno govorili o svojim strahovima ("upoznao sam politički strah kao važnu moralnu kategoriju"), kukavičluku, licemerju, lukavstvima, pa i lažima, prećutkivanjima, šutnjama kao što je to učinio Lasić. Nad tim stranicama ne bi trebalo likovati nego ih razumeti. Lasić govori i piše kao samosvesni hrvatski nacionalist liberalne orijentacije koji će, kako sam kaže, rađe "šutjeti za Hrvatsku" nego "gorjeti za Hrvatsku".

³⁰ Ibid, str. 21.

³¹ Branimir Donat, "Malo blaži krvnik", u *Profilu Nedeljne Dalmacije*, 24. veljače 1993.

³² Stanko Lasić, *Autobiografski zapisi* (Zagreb: Nakladni zavod Globus, Plava biblioteka 202, 2000), str. 392.

Lasićev javni angažman protkan je prvo *službom* komunističkoj organizaciji, a potom i naciji. Nije mu bila ni strana služba pojedincu – Miroslavu Krleži. Nakon studija, za predmet svog doktorata izabrao je delo Milutina Cihlara Nehajeva, osrednjeg pisca koji je u to vreme bio nepopularan iz političkih razloga. Taj doktorat je odbranio 1965, ali ga nije objavio. Uspeo se othrvati gvozdenom zagrljaju organizacijskog uma Komunističke partije, a njegovo delo *Sukobi na književnoj ljevici* (1970) otvaralo je perspektive slobodnog ljudskog stvaralaštva. Odeljak te knjige predstavio je kao prilog za naučni skup “Sveučilište i revolucija” u Zagrebu početkom 1970. Mada Bakarić nije direktno apostrofirao Lasića, a pomenuo je veoma blago Predraga Vranickog i Ivana Babića, očita je bila snažna Bakarićeva ljutnja. Njegova težnja da sukob na književnoj levici minorizuje više je govorila o antiintelektualizmu partijskih vođa nego što je bila ozbiljan argument. A njegova odbrana da nije postojao zvaničan partijski stav o tom pitanju jer Centralni komitet nije usvojio nikakvu rezoluciju, više liči na političko zamajavanje nego na ozbiljan prilog raspravi.³³ Bakarićev govor bio je opomena, ali i znak za partijski aparat u kulturi da ne pokazuje pozitivne reakcije na Lasićeve stavove.

Da Lasićevi iskazi o vlastitim strahovima nisu puko koketiranje intelektualca, pokazuje i detalj da ni nakon više decenija nije smatrao potrebnim da se osvrne na veoma pozitivne reakcije na koje je njegovo delo naišlo u Beogradu.³⁴ Naime, pošto je izabrao “šutnju” kao stav u javnom životu koji ga spašava od rizika, u *Autobiografskim zapisima* je jednostavno prećutao s koliko je simpatija i pozitivnog angažmana u Beogradu primljena njegova knjiga o sukobu na književnoj levici³⁵ kada se u Zagrebu nad temom i njegovim dela nadvila preteća Bakarićeva senka. Tako je iz svog sećanja izbrisao da je u Beogradu organizovana velika osmočasovna rasprava književnika, književnih teoretičara i kritičara o njegovim *Sukobima na književnoj ljevici 1928-1941*, kao što se ni naknadno nije mogao setiti da je beogradski časopis *Kultura* u broju 13-14/1971. objavio više priloga o tom njegovom delu. Naime, na inicijativu Nebojše Popova taj broj *Kulture* je objavio “Polemike o književnoj levici”.³⁶

³³ Kako bi se uopšte mogao sastati centralni komitet jedne male, ilegalne, van margina javnog života, političke partije čiji su članovi robijali u zemlji ili bili u dubokoj ilegali, raštrkani po Moskvi i svetu, potpuno je nejasno. Ako se na primer ima u vidu da je KP Slovenije fomirana u jednom planinarskom domu za Badnje večer, da se u opštem veselju ne primeti jedan ozbiljan posao ili da je KP Hrvatske formirana u toku jednog vašara u blizini Zagreba, onda priča o tome da nešto što su zastupali ključni rukovodioci te partije nije i partijski stav, najblaže rečeno “ne drži vodu”. Bakarićevo izlaganje je objavila *Borba*, 11. januara 1970. Ovde je korišten drugi izvor. Videti Vladimir Bakarić, “O sukobu na ljevici”, *Kultura*, br. 13-14/1970, str. 235-243. Zanimljivo je da je od svih nas, učesnika skupa, jedini kritički komentar na Bakarićevo izlaganje imao Jevrem Brković. Videti “Partija i književnost”, *Kultura*, br. 13-14/1970, str. 244-256.

³⁴ Postoji, naravno, i druga mogućnost. Kako je 1997. lansirao tezu da je hrvatskoj književnosti srpska književnost jednako bliska, odnosno daleka kao i bugarska, moguće je da su mu se pozitivne reakcije na *Sukobe...* u Beogradu učinile sasvim beznačajnim. Nacionalizmi su slepi za druge i drukčije, nezavisno od toga koliko su bliski ili daleko. “Tiranija malih razlika” u kulturnoj atmosferi “strahovlade mediokriteta” znaju da potčine i ličnosti, stvaraoce nesumnjivo relevantnog naučnog dela.

³⁵ Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952* (Zagreb: Liber 1970), Izdanja Instituta za znanost i književnost.

³⁶ U bloku “Polemika o književnoj levici”, *Kultura* je objavila, u nešto skraćenom obliku, recenziju Milana Mirića, osvrte Božidara Jakšića, Tarasa Kermaunera, Miroslava Egerića i Željka Falouta, izvod iz knjige Mladena Ivekovića “Filozofska i politička strana sukoba na našoj ljevici”, Bakarićevo izlaganje na skupu “Sveučilište i revolucija” pod naslovom “O sukobu na ljevici” i kritički komentar Jevrema Brkovića na Bakarićevo izlaganje “Partija i književnost”. Uporedi, *Kultura*, br. 13-14/1970, str. 198-257.

Nelagodu u Zagrebu povodom Lasićevog dela ublažili su Milan Mirić osvrtnom u *Našim temama* i Željko Falout u *Studentskom listu*. Milan Mirić je primetio da nas je Lasić svojim delom nadnio nad ponor "sukoba na književnoj levisi", da je vrlo izoštrano postavio pitanje odnosa umetnosti i revolucije, ali da je njegovo delo ostalo "bez formulacije svoga pitanja o revoluciji". Dijapazonu reakcija na Lasićevo delo od oduševljenja, mržnje i ravnodušne šutnje, Mirić dodaje i jednu vrlo rasprostranjenu ocenu – da je to delo akt *hrabrosti*. A ako je hrabrost jednog autora i njegovog dela bitna, to govori o sredini koja sprečava čoveka da na sebe preuzme teret mišljenja. Dragoceno je i zapažanje Željka Falouta da: "Lasić vidi osnovne elemente intelektualne insuficijencije jedne još uvijek provincijalne književnosti, umjetnosti, filozofije, znanosti, politike: strast za elementarnu afirmaciju pod svaku cijenu, puko preskakivanje skepse, sumnje, odbrambenu jarosnu mržnju na pitanja i postavljanje pitanja, samozadovoljstvo na svim poljima, jedan, konačno, malograđanski duh van povijesti."³⁷ U Ljubljani je Taras Kermauner ocenio da je reč o: "...bez sumnje briljantnoj, odličnoj, intelektualno superiornoj, materijom ovladavajućoj, stilski perfektnoj, itd. knjizi";³⁸ a Miroslav Egerić u tom Lasićevom delu video: "do sada najbriljantnije izlaganje", kojim "struji otpor prema apsolutizirajućim strukturama, što će reći prema verničkom mišljenju."³⁹ U svom prilogu u *Kulturi* sam Lasićevu knjigu, "po strasti u traganju za istinama", u odnosu na postojeću literarnu produkciju, ocenio kao "častan izuzetak". Istakao sam da je sivo osnovni ton birokratije prema intelektu i da je jedno od ključnih pitanja kako se odupreti uništavajućoj snazi organizacijskog uma i staljinističkom modelu socijalističkog društva. Zasmatalo mi je Lasićevo spasavanje Krležu "rječitom šutnjom".⁴⁰ Kako je Krležu protiv socijalističkog realizma progovorio *posle* političara zaželio sam da "moja generacija intelektualaca izabrano ne čuti", da ne pravi personalne sporazume s Partijom i da se ne povlači "časno" u "sjajnu izolaciju".

Lasić se, dakle, nakon loših iskustava s kontroverznim prijemom njegove knjige *Sukobi...* u Zagrebu tiho sklonio pod Krležine široke skute. Završio je kritičkim otklonom i od Krleže. Prošle su godine dok je jedan strah zamenio novom intelektualnom hrabrošću. Tako je 1974. objavio knjigu *Struktura Krležinih "Zastava"*, a nakon višegodišnjeg bavljenja Krležom objavio je visoko ocenjeno delo *Krleža, kronologija života i rada* (1982). To delo u kojem je naznačio proces demitologizacije Krleže kao ključnog stuba u socijalističkoj kulturi Hrvatske mu je donelo dodatnu slavu, ali je i označilo njegov definitivni razlaz

³⁷ Željko Falout, "Antinomije revolucije", *Kultura*, br. 13-14/1971, str. 223-224.

³⁸ Taras Kermauner, "Vrednovanje i nauka" *Kultura*, br. 13-14/1971, str. 212

³⁹ Miroslav Egerić, "O jednoj vanserijskoj knjizi", *Kultura*, br. 13-14/1971, str. 218-219.

⁴⁰ "Mislim da Krležu ne možemo i ne treba da spasavamo 'rječitom šutnjom'. Ako je Bogdanov ostao uporan, zar i Krležu nije mogao da učini isto? To neugodno i rečito ćutanje znači poraz intelekta pred organizacijskim umom. Zato me kao Lasića ne frapira to da se u periodu 1945-1949. godine ni jedan intelektualac nije otvoreno i dosledno pobunio protiv te 'bezobzirne i primitivne i umnogome komične didaktike'. Kako i da se pobuni kad bard naše kulture rečito i značajno čuti, a Marko Ristić sedi u ambasadi zaboravivši (za naše prilike prilagođeno) 'da se ne može u isto vreme biti pesnik i ambasador u Francuskoj'. To je tako logično da bude oči. Jedino ako se služi Krleži i onima kojima Krležu politički služi to može da frapira." Videti Božidar Jakšić, "Današnji smisao sukoba na književnoj levisi", *Kultura*, br. 13-14/1971, str. 209. Nadam se da ne treba ni pominjati da sam u istom prilogu zapisao da me zanima Krleža koji govori o slobodnom i prometejski neukrotivom stvaralaštvu, koji stvara izuzetna umetnička dela!

s Krležom. Postao je autentična figura hrvatske kulture i Krležu mu više nije bio potreban. Bliža mu je bila "Realpolitik" nego "nerealizam" leve orijentacije.

A u svom služenju nacionalnoj ideologiji izgleda da je na ipak pojmio ne tako staru istinu: "Nacionalistički pokreti se pojavljuju kao uspavane ljepotice, a završavaju kao Frankeštajnova čudovišta!" Da, poklonio je sebe i ZNANJU, ali o tome ne bih govorio. "...Krhko je znanje/ možda je pao trak istine u me/ a možda su sanje" rekao bi pesnik Cesarić.

Praksisovska pozicija mu je strana, pa ni uspomene na detinjstvo u Karlovcu i porodično prijateljstvo između Lasića i Petrovića, neće u njegovoj ličnosti izazvati pozitivne treptaje prema Gaji Petroviću u *Praxisu*. Priči o *Praxisu* "ne vraća se laka srca". Praksisovcima prigovara da, kao "prononsirani branitelji slobode" nisu dali podršku *Deklaraciji* o položaju hrvatskoga jezika, da nisu primetili njihovo "potiskivanje hrvatstva", da se Srbi u Hrvatskoj svrstavaju iza njih. Studentski pokret '68, na koji su ugledni praksisovci imali najviše uticaja vidi kao eksploziju samostalne misli u kojoj je nestalo "šutnje, pa i straha".

Krajnji rezultat Lasić vidi kao Pirovu pobjedu političkog vrha Hrvatske: "Partijski je vrh odlučio da se obračuna sa svojom 'ljevicom' i pritom se oslanjao na 'svoje' trupe i na 'nacionalnu' struju koja je postala najglasnija. 'Praxis' je preživio, Korčulanska škola nastavila s radom, ali su iz Partije bili isključeni važni 'praksisovci' i njihovi sljedbenici. Umjesto povijesnog kompromisa – pobjeda. Pirova. S tim sam dojmom ušao u razdoblje koje je prethodilo slomu 'hrvatskog nacionalizma'⁴¹ Zanimljivo je da se Lasić ne osvrće šire na učešće nacional-populističke struje (Veselica, Đodan, Pavletić itd.) u toj pobjedi.

Istina, prema kasnije još više razbuktalom nacional-populizmu Lasić pokazuje aristokratsku uzdržanost: "Prevladala je gostiona u kojoj se pjeva i urla... simbioza populizma i partijskog vođstva neće odvratiti slom koji se naslućivao".⁴²Kada je došlo do sloma praksisovci nisu, po Lasićevom mišljenju, protestovali protiv hapšenja nacionalista na adekvatan način, tako da su ostali diskreditovani. Izgubili su uticaj, pošto se *Praxis* ugasio: "Iskreno sam žalio što 'radikalni marksisti', prije svega 'praksisovci', nisu protestirali protiv hapšenja na način kakav se očekivao od branitelja slobode i ideologa 'istinskog socijalizma'. Njihovi su protesti bili mekani, da ne kažem mlitavi, a trajali su vrlo kratko. S idejama pohapšenih 'nacionalista' i politički likvidiranih 'prolječara' raspravljali su kao da će im ovi odgovoriti u 'Vjesniku'. Jesu li zaboravili gdje žive? Jesu li na taj način mislili produžiti slobodu za svoje djelovanje? U takvim se iluzijama čovjek lako utopi. Bili su daleko od hrabrosti i postupaka nekih drugih intelektualaca, koji su u tom času posjećivali pohapšene, svjedočili u istrazi i na sudu, pisali protestna pisma. Kada se sve smirilo tada su zašutjeli. To ih je do kraja diskreditiralo. Neoprezno su protežirali osobe za koje su držali da su im vjerne, a samostalne istraživače su potcjenjivali jer su bili kritični prema imperijalizmu političkog u mišljenju. Podupirali su i preporučivali Stipu Šuvara ne nadajući se da će im jednog dana na njihove bijesne kritike odgovoriti njihovim nekadašnjim neumjerenim pohvalama. Malo-pomalo gubili su utjecaj, osobito pošto se 'Praxis' ugasio."⁴³

⁴¹ Stanko Lasić *Autobiografski zapisi*, str. 549-550.

⁴² *Ibid*, str. 556.

⁴³ Na istom mestu.

Ovde su neophodne bar dve primedbe. Prvo, neka su praksisovci i mlako, mlitavo branili “nacionaliste” i “proljećare”, ali su ih branili. Branili su svoje *neistomišljenike*, dok su “drugi intelektualci” branili svoje istomišljenike! Kada se to desilo u Hrvatskoj da su nacionalisti branili svoje neistomišljenike, čak i “mlako i mlitavo”, s izuzetkom, samo u ratnom periodu, Ivana Zvonimira Čička?! Drugo, izmislio je da su praksisovci podržali izbor dr Stipe Šuvara za redovnog profesora Zagrebačkog sveučilišta, mada je Lasiću bilo verovatno dobro poznato da je Milan Kangrga, uz podršku Rudi Supeka, napisao protivreferat povodom izbora Stipe Šuvara u zvanje redovnog profesora Zagrebačkog sveučilišta! Izabrana amnezija o nekim stvarima je možda korisna kao politička laž, ali je u intelektualnom diskursu nedopustiva. Žaloso je da se i Lasiću takva izmišljotina omakne.⁴⁴

Pod pretpostavkom da je Lasić u pravu i da se uticaj praksisovaca u kulturnom životu Hrvatske i drugih novonastalih država na tlu bivše Jugoslavije ugasio, šta je ostalo na sceni od one linije kojoj se Lasić, kao pobjedničkoj priklonio. Po Lasićevom kazivanju rezultat je razočaravajući: svet izгона, pljački, silovanja i ubistava, svet uživanja u snazi, a ne u misli i moralu. Lasić se s rezervom odnosi prema likovanju HAZU koja govori o “ovim sretnim trenucima hrvatske povijesti”, “svetoj hrvatskoj zemlji”, “jedinствenoj radosti i slavlju hrvatskoga naroda”. Okreće se onima koji “... nas zovu da lucidno vidimo što radimo”, da “prepoznamo, priznamo i kaznimo zločin”: “S tjeskobom u srcu pitao sam se hoće li moj rad – ono što sam napisao, što pišem ili ću napisati – barem malo pridonijeti svijesti o neukidivoj razlici između dobra i zla, pravde i sile. Jedino nam svijest o toj razlici može pomoći da od nasilnih i osvetničkih ljudi postanemo moralna i ljudska bića: ako drugi ne prepoznaju, ne priznaju i ne kazne svoje zločine (od onih ‘nevinih’ koji se zovu rušenje tuđeg doma i useljenje u tuđe tople krevete do onih strašnih koji se zovu silovanje i ubojstvo), mi moramo prepoznati i priznati svoje zločine te učiniti sve da budu kažnjeni. *To je linija koja nas odvaja* od onih koji se prave slijepima i gluhima te ostaju ravnodušni prema onom što je počinjeno. Najteže je zatražiti oprost, ali se veličina čovjeka sastoji u tome da ponizno prizna krivnju bez obzira na to što se gori od njega smije (ovoj) njegovoj uzvišenosti.”⁴⁵ Teško da bi se našao bilo koji čovek dobre volje koji se s ovim Lasićevim stavom ne bi saglasio.

Taj “karlovački Parižanin” odlučio se, za razliku od Gaje Petrovića, prvo, za (ne baš) “rječitu hrvatsku šutnju”: “Zatvorio sam se u šutnju i odobravanje svega što je Centralni komitet od nas tražio”, a zatim je snažno podržao nove, nacionalno obojene oblike moći u hrvatskom javnom i kulturnom životu. Za to svoje opredjeljenje i svoj rad nagrađen je 2001. godine nagradom “Vladimir Nazor” za životno delo. Bile su mu bliske dve različite, ali obe kolektivističke ideologije – staljinistička i nacionalistička. I jednoj i drugoj povremeno se suprotstavljao. Staljinističku je temeljno odbacio i dao značajan doprinos njenom razaranju. Štaviše, nakon višedecenijskog rada uspeo je izaći iz senke Krležinog autoriteta i obezbediti sebi autentično mesto u kulturi.

Postao je nacionalistički ideolog ili, kako je primjetio Boris Buden, “po svemu drugorazredni nacionalistički ideolog”, odnosno kvaziinteleakualna kopija Franje Tuđmana. Nesumnjivo je da je Budenova ocena i preoštira i preblaga. Preblaga, jer bi se prije moglo

⁴⁴ Ibid, str. 565-566.

⁴⁵ Ibid, str. 585.

reći da je Stanko Lasić postao *prvorazredni*, a ne drugorazredni *nacionalistički ideolog*. Preoštra, jer biti nacionalni ideolog i kvaaziintelektualna kopija Franje Tuđmana na razmeđu milenijuma i nije baš neka osobita vrlina i kompliment. Lasić je, dakle, i šutio i govorio za Hrvatsku. Pametno je odlučio da za Hrvatsku ne gori. Iz nizozemske i pariške perspektive snažno je podupirao nacionalni projekt hrvatske državnosti, ali mu je ta geografska distanca omogućavala lagodnu poziciju da bez rizika vidi i njene loše strane. Tako je odgovornost za rušenje starog mosta u Mostaru, tog bisera islamske kulture na Balkanu, prebacio na sebe i druge Hrvate, a ne na hrvatsku vladu. Neki su takav a i neke druge takve stavove protumačili kao akte hipokrizije. Ne, nije reč o hipokriziji. Lasić je na sebe preuzeo odgovornosti iskreno. Može se reći da je govorio istinu. On je ubeđeno stajao iza te politike koja je dovela do rušenja starog mostarskog mosta.

Priklon nacionalističkoj politici Franje Tuđmana nije u Lasićevoj ličnosti ugasila kritičku žicu. Lasić je tako napisao: "Hrvatska je uživala u snazi, a ne u misli i moralu. Ja sam za razliku od svog naroda, u njegovoj golemoj i pregolemoj većini, za razliku od meni bliskih i dragih osoba – odmah procjenio 'Oluju' kao najveći hrvatski promašaj, a ne kao veličanstveni događaj..."⁴⁶ Ljubljenje zastave na kninskoj tvrđavi vidi kao nešto što se radi u operetama lošeg ukusa. Lasić iskreno voli Hrvatsku i ne dozvoljava da bude bačena "na moralno dno". Njegov problem je u tome što je služba SVOM narodu kontraproduktivna ako se svede na promidžbu proste nacionalističke ideologije, ako ne sadrži kristaliziranu kritičku svest o stvarnim istorijskim interesima tog "SVOG" naroda. Potrebno je ovde istaći da je Stanko Lasić pronašao u sebi dovoljno energije i razložnog pogleda na društvena zbivanja da njegov rad za svoj narod ne ugasi u njemu kritičku žicu. S obzirom na društvene okolnosti u kojima je Lasić javno izrazio sledeći svoj stav, može se reći da mu nije nedostajalo ni građanske hrabrosti: "Međutim, fetišizam nacije, države i povijesnog teritorija ludost je čiju zamašnost ni danas nije prozreo dobar dio 'hrvatskog narodnog kolektiva' pa se na Nezavisnu Državu Hrvatsku gleda kao na idilu, a na njezine zločine kao na viteštvo'. Zemljom kolaju pjesme koje slave notorne ubojice i primitivne ratnike poput Jure Francetića i Rafaela Bobana, a oni koji imaju mogućnosti da ovom neukom puku kažu kakav zločin slavi, meditiraju nad 'hrvatskom stoljetnom borbom' i nad njezinim 'vanjskim i unutarnim neprijateljima' od kojih nas može spasiti samo ovakvo 'viteštvo'...Kako je moguće da hrvatska inteligencija nije listom ustala protiv obrane režima koji je donio rasne zakone, 'čistio' čitave krajeve od 'čifuta', 'cigana' i 'srpske gamadi', vješao ljude na kandelabre i time se dičio i osramotio hrvatstvo za stotine godina..."⁴⁷ Da je ove retke napisao bilo ko u koga hrvatski nacionalisti i nacionalistička propaganda nemaju puno poverenje, kampanja protiv takvog pisca bi bila više nego oštra i bio bi osuđen kao srbo-četnik. Za daleko benignije izjave koje su se prethodno čule i u hrvatskoj javnosti neki pisci, na primer Milan Kangrga ili novinar Igor Lasić, su bili

⁴⁶ Ibid, str. 582.

⁴⁷ Ibid, str. 483-484. Racionalno posmatrano, Lasić je u pravu. Za one kojima se ovakav Lasićev kritički stav ne mora sviđati ili ne sviđa, dovoljno je napraviti jednu paralelu, pa jasno videti o čemu se radi. Pitanje je jednostavno: da li je Tomas Man više doprineo očuvanju dostojanstva nemačkog naroda kada je u toku Prvog svetskog rata pisao neke članke kao ordinarni njemački šovinist ili tridesetih i četrdesetih godina prošlog veka kao kritičar nemačke Hitlerove nacionalsocijalističke politike?

podvrgnuti osudama iz svih mogućih oruđa, uključujući i sudske procese. Svoj stav da su Lasićevi stavovi duboko utkani u biće hrvatskog nacionalizma da njegove oštre kritičke primedbe ne izazivaju javne osude jer nacionalisti imaju poverenje u jednog od svojih značajnih ideologa mogu da argumentujem i ličnim iskustvom koje može poslužiti kao svedočanstvo o licemerju, uskogrudosti i kukavičluku onog dela javnosti u Hrvatskoj koja kritičku misao *a priori* proglašava “blaćenjem Hrvatske”. Naravno, ako je nisu izrekli provereni hrvatski nacionalisti, kao Lasić.⁴⁸

Gajo Petrović se nije sklanjao pod kišobran službe Partiji i naciji, pa ni takvih autoriteta kao što je Krleža. Bio je građanin sveta. Umesto službe izabrao je slobodu. U meandrima “dijalektike oslobođenja” doslovno i dosledno se držao načela “kritike svega postojećeg”. Ni u jednom svom radu niti javnom nastupu nije skrivao svoju prvrženost nekima od ideja dvojice velikih mislilaca – Karla Marksa i Martina Hajdegera. Granice te privrženosti sam je postavljao, a razloge u toku života pažljivo prosuđivao i mijenjao. Kažu da je njegova filozofija – “filozofija prakse” i “mišljenje revolucije”. Mislim da je bitna odrednica njegovog dela i njegove misli definicija čoveka kao bića slobode. Zar je onda čudno što je Gajo Petrović u vremenu “bekstva od slobode” bio i ostao tako snažno osporavana ličnost.

U pitanju je, dakle, lični izbor svakog pojedinca. Naravno, i odgovornost za izbor – služba ili sloboda. Stanko Lasić i Gajo Petrović samo su dva paradigmatična primera takvog izbora. Služba nekom kolektivitetu, zvao se on nacija, država, crkva, partija svakako da donosi velike prednosti uvažavanja u javnosti, dok samozatajno nastojanje u uklanjanju prepreka u ostvarenju slobode čoveka, izaziva podozrenje većinskog dela društva, pa i snažna osporavanja. Pred svakim pojedincem koji se odvaži na čin stvaranja stoji dilema kojim putem da krene. Rešenje te dileme zavisi od čovekovog karaktera.

⁴⁸ Reč je o sledećem: nakon što je u *Filozofskim istraživanjima* objavljen moj prilog u čast filozofa Milana Kangrga “Intelektualni prkos Milana Kangrga”, HRT je poslala svoju beogradsku dopisnicu Ivanu Dragičević-Veličković da sa mnom obavi razgovor, a onda me je, kao *head line*, voditelj udarnog Dnevnika 2 HRT Goran Milić 20. februara 2005. optužio za “blaćenje Hrvatske” zbog toga što sam u svom tekstu pomenuo stradanja, pa i ubistva starijih ljudi i u onim delovima Hrvatske u kojima nije bilo ratnih dejstava. Tu sam ponovio ono što je javnosti u Hrvatskoj bilo dobro poznato, a što je i moj kolega Kangrga takođe javno primetio. Tom prilikom Sunčica Findak i Goran Milić (HRT, Dnevnik 2) su napravili “uradak” u obliku falsifikata – izostavili su da sam tu pojavu primetio i u Srbiji i u Bosni. Bio je to pravi “poziv na linč”, usmeren i protiv Kangrga i protiv mene. U tom linču zdužno su učestvovali novinari Mate Kovačević (*Fokus*), Milan Jajčinović (*Večernji list, Obzor*), Josip Jović (*Slobodna Dalmacija*), Željko Krušelj (*Vjesnik*), Tihomir Dujmović (*Glas Slavonije*), Zvonko Pandžić (*Fokus*), Mirko Sunić (*Vjesnik, pisma*), Ivan Miklenić (*Glas koncila*) i Ivo Lučić (*Status, Mostar*). Poslednja dvojica kao strateška podrška linču iz krugova katoličke crkve i hercegovačke dijaspore. Za njima nisu htele da zaostanu ni Kangrgine – bar u formalnom smislu – kolege: Dr Zvonimir Čuljak, Dr Ivan Kordić, Dr Stipe Kutleša, Dr Davor Pećnjak i Dr Josip Talanga (*Fokus*). Svi moji pokušaji da odgovorim u listovima koji su linčovali Kangrgu i mene ostali su apsolutno bezuspešni. Štaviše, kada sam sve prikupljene tekstove i moje odgovore ponudio nekim izdavačima u Hrvatskoj, nisam čak dobio ni obavest da rukopis ne prihvataju. Učesnici u linču su prevideli jednostavnu stvar – na linč i grube napade i u Sarajevu i u Beogradu kojima sam više decenija bio izlagan sam *navikao*. Da sačuvam svoj mir pomogli su mi Ivan Starčević, Sanja Vejnović, Drago Pilsel, Saša Marković, Andrea Dragojević, Tomislav Klauški i Predrag Lucić svojim kritičkim osvrtima na linč. Imam sve razloge da njihovim glasovima u javnosti Hrvatske budem iskreno zahvalan. Knjigu sam ipak objavio. Videti, Božidar Jakšić, *Buka i bes. O pravu na kritičko mišljenje* (Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo: 2008).



Nebojša Lujanović

Cormac McCarthy i Chris Womersley – identitetski vakuum u praskozorje nacije (američki i australski primjer)

Specifičan odnos prema naoko anakronom, a ustvari u suvremeno doba fragmentacije nikad aktualnijem, pitanju nacionalnog identiteta je ono što povezuje dva naoko nespojiva teksta. Romani američkog autora Cormaca McCarthyja (Krvavi meridijan) i njegovog australskog mlađeg nasljednika Chrisa Womersleya (Shrvan) ukazuju na brojne slabosti narativa o naciji, a specifičnost njihovog pristupa odnosi se na fiktionalni tretman te konstrukcije u kaosu pred-narativnog ili pred-identitetskog razdoblja novih doseljenika i prisvajanja tuđih prostora. Vrlo uspješna tekstualna taktika razgrtanja ideoloških naslaga nacionalnih narativa, nataloženih nakon stoljetne prakse, tematski tretira njihov najosjetljiviji segment – onaj u kojem će se nasilne imperijalističke i materijalističke pobude kasnije projicirati kao civilizacijski i prosvjetiteljski tretman. Takav narativ koji se površinski prezentira kao

homogen i stabilan entitet, spomenuti autori razotkrivaju kao konstrukciju koja s naporom potiskuje cijeli niz proturječnosti. Dekonstrukcija njenog mitološkog sloja i razotkrivanje nekih od proturječnih silnica ispod površinske prezentacije temeljena je na promišljanju središnjeg problema početne faze konstrukcije nacionalnih narativa – a to je problem prostora. S obzirom da je kultura spacijalna, a nacija bez svog teritorija samo krnji koncept, u odabranim romanima postavljanje prostora u središte interesa nudi brojne interpretativne mogućnosti. U onom najznačajnijem dijelu prostora, a taj je uz granicu, formira se 'zona interpretacije' u kojoj podjela na takozvane prosvjetitelje i divljake predstavlja početak nacionalnog narativa u smislu homogenizacije zajednice. McCarthy i Womersley vraćaju nas u trenutak kada tom zonom dominira nasilje kao prapočelo, aksiom koji u njihovim naturalističkim romanesknim prizorima predstavlja točku u kojoj se urušava konstrukcija nacionalnog narativa.

NACIJA KAO MITOLOGIZIRANA I IDEALIZIRANA NARATIVNA KONSTRUKCIJA

U kontekstu dominantnih procesa fundamentalizacije kao prvih naznaka zamora postmoderne, ali fundamentalizacije koja je lišena vrijednosnog predznaka u relaciji prema ovoj ili onoj religiji, a otežana općenitijim načelom nekritičkog i emocionalno zasićenog zagovaranja određene identitetske pozicije, očito je pitanje identiteta aktualno više nego što bi se očekivalo u atomiziranom svijetu suvremene tehnologije i novih oblika komunikacije. Reaktivacija tradicionalno shvaćenih identiteta u sklopu projekata novih nacionalizama, uz napomenute suvremene procese, kreira šizofrenu situaciju koja se reflektira i na književnost. Američki suvremeni klasik Cormac McCarthy i australski mlađi autor Chris Womersley sličnim pristupom nacionalnom identitetu izdvajaju se iz opsežnog korpusa srodnih tekstova. Fokusiranjem na prijelomni trenutak samog začetka nacionalnog identiteta, u punoj složenosti i proturječnosti 'pred-narativnog trenutka', to jest, kada sustavna i obuhvatna naracija koja povezuje identitetske fragmente još nije razrađena, spomenuti autori razotkrivaju arbitrarnost kasnijeg narativnog taloga koji će kasnije od svojih konzumenata tražiti nekritičko prihvaćanje.

Naracija je polazišna točka za raspravu o identitetu jer, kako tvrdi Currie (1998:17), identitet i postoji jedino kao narativ. Jedini način da ljudi shvate tko su i što su jest da im ispričamo priču o tome koju će, ne samo prihvatiti, nego i kao priču inter i intrageneracijski prenositi. I bez podjele u suprotne torove oko shvaćanja identiteta, onaj konstruktivistički ili esencijalistički, mogli bi se složiti s Kearneyom (2009:14) na antropološkoj razini da je upravo taj prijelaz iz prirode u naraciju, iz reakcija po principu nagona u složene operacije objašnjavanja vlastitog iskustva i njegovog prenošenja o formi naracije, ono što nas čini ljudskim bićem (ukratko, prijelaz iz *zoe* u *bios*). Međutim, kako ne bi antropološkim tragovima zapali u zamku shvaćanja konstrukcije naracije kao kontingentno ili demokratski obilježenog procesa, potrebno je na vrijeme naglasiti kako će se rad povoditi foucaultovskim shvaćanjem te vrste diskursa koja se, kao i svaki diskurs, proizvodi imajući u vidu tri razine: isključivanje nepoželjnih elemenata zabranom ili odbacivanjem, kontinuirano klasificiranje i distribuiranje diskursa, te na kraju diktiranje uvjeta njegove upotrebe (Foucault, 1994:117-126).

Ostaje vidjeti što se događa kada se spustimo s opće razine diskursa na razinu nacije kao diskursa konkretno: koga njeno konstruiranje podrazumijeva i isključuje, kako se distribuira i na koji način su definirani uvjeti njene upotrebe. Policentrična ishodišta moći uvjetovat će svaki segment konstrukcije i distribucije nacije kao narativa jer se ne radi o bezazlenoj aktivnosti kojom se popunjava vrijeme dokonim slušateljima/čitateljima, pa čak i onda kada je sadržaj naoko prilagođen takvim uvjetima konzumacije (na primjer, djela koja pripadaju sferi masovne kulture). Naglašava Kearney (2009:18), pripovijedanje je ponovno stvaranje, a svako ponavljanje priče ima funkciju još jednog potvrđivanja prethodno kreiranog entiteta. Desetljećima ili stoljećima uslojavani nacionalni narativi iz spomenutih razloga čine se presloženi i preobuhvatni za bilo kakav pokušaj demontaže. Kvantiteta sadržaja može biti jedan od njihovih strategija otpora, uostalom svaki sustav ima razrađenu strategiju obrane kako bi održao svoju ravnotežu. Jedan od načina na koji se taj i slični mehanizmi otpora mogu slomiti jest da se vratimo, kao McCormac i Womersley, na sam početak kreiranja narativa, dok mu još ni šavovi nisu zarasli.

Kada govorimo konkretno o današnjim strukturama narativa o naciji i pokušaju njihovog sagledavanja, potrebno je imati na umu otegotnu okolnost upravo tog opsega i složenosti. Jer, konstrukcija narativa o naciji je, kako slikovito konstatira Thiesse (2009:333), doista gigantski pothvat. U njega su, tijekom osamnaestog i devetnaestog stoljeća, bile upregnute sve društvene instance, od umjetnika, do znanstvenika i profesora. Bilo je potrebno osmisliti, afirmirati i dalje održavati koncept koji bi određenu zajednicu ujedinio oko proizvoljno odabranih vrijednosti i izgradio svijest o pripadanju istoj skupini kroz dijeljenje istog jezika, povijesti, kulture i običaja. Gdje su počeci tog procesa uspostavljanja 'zajedničkog' ispod svih naslaga te koje napukline i danas pokazuje isti koncept, otkrivaju nam odabrani književni tekstovi. Womersley u svom romanu *Shrvan* prikazuje glavnog junaka koji se u rodnu Australiju vraća s europskog bojišta u koji su ga uvukle kolonijalne sile (Engleska). Njegova ratna avantura, pak, nije rezultat domoljublja ili odatnosti kolonijalnom centru, već bijega od optužbe za zločin koji nije počinio (ubojstvo njegove sestre koje je počinio ujak Dalton). Nakon završetka Prvog svjetskog rata, on se vraća razračunati s prošlošću. Upravo u trenutku kada ostavlja za sobom europska stratišta dok plovi prema rodnom gradu Flintu, uočavamo prazninu koja obilježava razdoblje prije formiranja osjećaja pripadništva zajednici. On ne zna za što se borio, tko su mu bili neprijatelji i što se dogodilo. Pamti samo fragmente besmislenog ratnog košmara: *Plin je isparavao u jarcima i pleo se oko njih dok su marširali. Čekali su drugi, glasniji napad (...). Nakon nekog vremena Quinn je postao svjestan da mu nešto krka pod čizmama. Kad je čučnuo da pogleda, otkrio je da hodaju po ptičicama koje su mrtve pale s drveća. Tijela su im bila napuhnuta i ukočena* (Womersley, 2014:123-124). U sličnoj situaciji se nalazi McCarthyjev lik Mali, mladić koji se pridružuje paravojnoj skupini koja pustoši američko-meksičkom granicom pod izlikom domoljublja i uspostavljanja reda, a ustvari pribavljanja indijanskih skalpova koji su visoko na cijeni. Igrom slučaja, upoznaje protagonistu koji ga povezuje s dotičnom skupinom i koji daje naslutiti da će ratovati protiv svih koji su im na putu, pa i protiv Meksikanaca. Mali naivno konstatira očito, da je rat s Meksikancima gotov, pa dobije kratak i simptomatičan odgovor: nije (McCarthy, 2011:28-29). Rat je vječno stanje, iako je bez jasno definiranog neprijatelja i vrijednosti protiv kojih se bore. Nasilje je predidentitetsko razdoblje, surovi darvinizam i nagonско djelovanje koji

rezultiraju naturaliziranim prizorima izivljavanja na žrtvama, u samom začetku rađanja koncepta novog zajedništva (nove Amerike i Australije), prije nego se na njih natalože koncepti prosvjetiteljstva i širenja civilizacijskih vrijednosti.

Trenutak u kojem spomenuti autori 'hvataju' naciju u nastajanju jest kaotična situacija omeđivanja vlastitog teritorija kroz krvave sukobe sa svakim tko se razlikuje po biološkoj osnovi budući da složenije točke identifikacije još nisu uspostavljene. Zbog toga tekstovi vrve nasiljem, što je poetička odrednica koja je obilježila i McCarthyja i njegovog australskog kolegu, nazvanog 'mlađim McCarthyjem' od strane kritičara upravo zbog te sličnosti. U toj situaciji tek se naziru procesi kojima će se jednom uspostavljeni koncept nacije obnavljati: ponavljanjem religijskih formi, selektivnim kulturnim posuđivanjem, participiranjem u hijerarhiji i mitovima o odabranom narodu (Smith, 1991:35-36). Do tada, religijski rituali su ustvari rituali žrtvovanja neprijatelja, kulturno posuđivanje je nasilno prisvajanje materijalnih i nematerijalnih dobara i hijerarhija uspostavljena prema pravu jačega. Zadnji element obnavljanja uspostavljen je među prvima: krvnici su prikazani kao lučonoše. Taj element, pa i drugi koji će mu se kasnije pridružiti, naknadno formiraju prihvatljivu, privlačnu i funkcionalnu naraciju koja se prenosi generacijama i osigurava kontinuitet nacije. Nacija opstaje zahvaljujući pričama, ali tu su i priče koje je razotkrivaju kao nikada dovršeni koncept koji počiva na nestabilnim temeljima (kao što su odabrani književni tekstovi). To je praksa koja se potpuno uklapa u teoriju naracije kako je izlaže Hillis Miller: naracija identiteta potvrđuje sistem, ali ga u isto vrijeme i dovodi u pitanje. Ponavljanjem naracije potvrđujemo zadani identitetski obrazac, a očite rupe u toj mreži značenja popunjavamo neprestanim izmišljanjem novih varijacija naracije. Ukratko, naracija ima performativnu dimenziju, ali je njen krajnji proizvod konstantno nedovršen (Hillis Miller, 1995).

Tu nedovršenost reprezentira Womersleyev glavni junak Quinn koji se, kako je spomenuto, vraća s europskog ratišta u Australiju. Ponuđeni identitetski koncept nacionalnih junaka u službi imperijalne sile i žrtve koju su podnijeli za domovinu na potpuno drugom kontinentu nije funkcionalan u tom trenutku za njega, niti za njegove suputnike na brodu, jer im ne nudi zadovoljavajuće odgovore i utjehu od ratne traume. Quinn se vraća sa činom narednika, ali svoje medalje za hrabrost baca preko palube u ocean (Womersley, 2014:18). Dok njegovi suborci čine sljedeće: *Katkad bi se momci uzverali na prečke ograde i otisnuli se u zrak, mlatarali su rukama dok su padali prema moru, možda bi se vidjela glava kako svjetluca prije nego što je zaronila posljednji put* (Womersley, 2014:18-19). Identitetski kaos postratnog stanja u kojem dominiraju likovi koji odudaraju od svake idealizirale nacionalne predodžbe junaka-ratnika s jasnom sviješću o povijesnoj ulozi skicira i McCarthy preko meksičke perspektive, s druge strane granice. Naime, Meksikanci također sudjeluju u istrebljivanju Indijanaca zbog materijalne koristi (prodajom skalpova), bez obzira što se radi o njihovim precima. I to u kakvom prizoru: ulaze u pećinu, pronalaze tisuću Indijanaca u sjedećem položaju, svima poskidaju skalpove da bi se pri tom tijela raspadala. Radilo se o indijanskom groblju i tijelima starima stotinjak godina (McCarthy, 2011:68-69).

Razgrtanjem taloga narativa o naciji dolazimo do opisanih situacija u odabranim tekstovima, vraćajući vrijeme unatrag. Činjenica da će se kaotične situacije kako ih opisuju odabrani autori prekriti naslagama narativa ne govori dovoljno sama za sebe. To

prekrivanje nije spontan proces jednostavno zbog obilježja same naracije kao strukture. Ona ima svoj izvor ili svog pripovjedača. Kako su narativi proizvedeni iz te specifične pozicije pripovjedača (pa prema tome, i njegovog svjetonazora), neizbježno je uključivanje ideologije¹ u cijeli problem (Currie, 1998:32). Slijedeći tu argumentaciju, možemo nadopuniti polazišne teze onom o (nacionalnom) identitetu kao naraciji. Nacija nije samo naracija, ona je ideološka naracija. Između ideologije i identiteta ne možemo staviti znak jednakosti, ali ideologija je svakako jedan od konstituirajućih elemenata identiteta (Van Dijk, 2006:160) s obzirom na funkciju pružanja odgovora na pitanja porijekla, smisla, uloge u svijetu, smjeru razvoja itd.²

Narativi koji pružaju odgovor na takva pitanja, uglavnom promičući vrijednosti domoljublja, požrtvovnosti, hrabrosti i ostalih osobina funkcionalnih za održanje zajednice, prerastaju u mitove. Womersley u pozadinu svog glavnog junaka stavlja izvrnute mitove (mitove koji sugeriraju drugačije vrijednosti od onih funkcionalnih za zajednicu). Junak Quinn se za vrijeme povratka s osakaćenim vojnicima među sajamski neukusan doček sugrađana prisjeća zanimljive situacije iz mita o Troji o kojem mu je majka pričala: (...) *da su Grci trebali biti zahvalni bogovima jer su im omeli povratak kući nakon osvajanja Troje; povratak iz rata bio je nesumnjivo gori od odlaska* (Womersley, 2014:20). Nakon povratka, za vrijeme tajnih posjeta majci na odru koju je pokosila zloglasna španjolska gripa, ona mu priča zaboravljene fragmente antičkog mita: *Sjećaš li se Odiseja? Kako su tijekom njegovih avantura neki njegovi ljudi pojeli biljku od koje su zaboravili sve o svojem domu – o prošlosti – i željeli ostati baš tamo gdje su tada bili? Na nekom otoku, mislim* (Womersley, 2014:150-151). Kako što je rečeno, narativi jednako podržavaju kao što i opovrgavaju dominantnu prezentaciju identiteta. Womersleyev junak još nije zahvaćen kasnijim narativima koji će glorificirati ratne junake i ponuditi im u tom imaginarnom univerzumu smisao žrtve koju su podnijeli. U praskozorje nacije koje opisuju odabrani autori, tek će uslijediti proizvodnja ideoloških mreža značenja koje će satakati tkivo nacionalnih narativa. Njihova funkcija je kreirati priče o novim kolektivnim bićima kako bi se konstruirala 'zajednička povijest' kao okvir unutar kojih će se nastaniti različiti prilagođeni mitovi (Thiesse, 2009:332-343).

O teorijskoj raspravi o australskom identitetu (kojeg zanimljivim pripovjednim taktikama tretira Womersley u svom romanu), Elder (2007:49-50) izdvaja dva bitna njegova elementa: radničku klasu i egalitarizam. Svim članovima zajednice omogućeno je da žive od rada svojih ruku (uglavnom manuelnih poslova koji su pozicionirani visoko na ljestvici društvenih vrijednosti), s jednakim prilikama za uspjeh. Takva ideološka projekcija je u Womersleyevom tekstu izvrnuta ruglu: rodni Flint je bivše rudarsko središte, blaga su iscrpljena (od doseljenika?), ostala je samo trulež postapokaliptičnog krajolika. Osim toga, spomenutom projekcijom o idealnom egalitarnom društvu su se htjeli diferencirati od britanskog klasnog društva. Time je ocrtan specifičan odnos prema kolonijalnom

¹ Ostavljajući po strani brojne definicije ideologije, izdvojena je ona koja se čini najfunkcionalnija u kontekstu ove teze: ideologija je sustav značenja koji nadzire i organizira specifična znanja i stavove neke skupine (Van Dijk, 2006:75).

² Elementi nacionalnog identiteta prema Smithu (1991:9-11): teritorijalni koncept, koncept domovine (zajednički zakoni i institucije), jednakost članova zajednice pred zakonima temeljenima na zajedničkim vrijednostima i tradiciji, te zajednička kultura i ideologija.

centru, Engleskoj. Ona jest država-uzor kojoj sve gravitira, ali na Australiji je da pokuša biti njena poboljšana verzija. Tijekom analize će biti još riječi o tom odnosu kolonijalnog centra i periferije koja se osamostaljuje. Za sada su izdvojena samo značenja preko kojih je reprezentiran London u Womersleyevom tekstu. U početku je označen kao središte kulture i civilizacije, imaginarno središte od kuda se naručuju, recimo, knjige (London kao središte znanja). A zatim, glavni junak se prisjeća kako je za vrijeme rata boravio kratko u Londonu i tamo posjećivao gitare koje su ga spajale sa svijetom mrtvih i uručile mu pozivnicu iz domovine koja će pokrenuti niz novih smrti u tom konačnom obračunu s ubojicom njegove sestre (Womersley, 2014: 67-72). Dakle, London kao središte civilizacije, znanja, racionalnog i budućnosti pomućen motivima iskonskog, nagona, iracionalnog i prošlosti.

U demaskiranju mitova koji su strukturni elementi nacionalne ideologije (prezentirane kao naracija), nije namjera prikazati oprečno stanje stvari kao 'istinito', 'realno' ili na bilo koji način vrijednosno obilježeno. Teško da bi iz teorijskog polazišta koje je odbačeno u ovoj analizi i mogli govoriti o stanju izvan ideologije. A još teže o stupnjevima istinitosti ideologija. Kao što tvrdi Van Dijk (2006:17), ideologija može biti samo manje ili više djelotvorna u upravljanju mišljenjem i interakcijom. A zatim, dodali bismo, i u doprinosu kvaliteti života i napretku zajednice. Kako su to proizvoljne kategorije, isti autor nadopunjuje kako će se uglavnom raditi o definiranju prioriteta od strane dominantne skupine. Ona će primijeniti uvjerljivu diskurzivnu moć kako bi utjecala na one koji ne žele udovoljavati smjernicama simboličke moći (Van Dijk, 2006:219). To znači da će na tržištu konkurentnih ideoloških značenja prevladati ona koja podupire dominantna skupina. A nama ostaje vidjeti jesu li ta značenja i dalje funkcionalna za našu zajednicu. Točnije, pruža li klasični nacionalni narativ suvisle odgovore na pitanja koja stavljaju zid pred pripadnika njihove zajednice. McCarthy ostvara pukotine u nacionalnom narativu sugerirajući negativan odgovor na to pitanje.

Možemo govoriti o pojedinim teorijskim pristupima koji seciraju strukturu doseljenika dovodeći u pitanje njihov status prosvjetitelja i širitelja pozitivnih, jednako svjetovnih i sakralnih, vrijednosti. Tako Ruano-Borbalan (2009:375) napominje kako se među američkim useljenicima najviše radilo o članovima vjerskih sekta koji nisu mogli prakticirati svoju vjeru u europskim društvima, žrtvama dominantnih crkvenih organizacija i njihovih učenja, te seljacima prisiljenima na odlazak zbog ratova ili siromaštva. Ono što obilježava prve useljenike nije prosvjetiteljska misija, nego zakonska, duhovna i materijalna izopćenost iz domicilnih zajednica. Sa sličnim mitom se obračunava i McCarthy u svom romanu *Krvavi meridijan*. Upečatljivi lik naglašeno negativnih osobina koji, pored Malog, predstavlja središnji element konstrukcije romana, zloglasni Sudac vođa je skupine razularenih plaćenika koja pustoši američkom granicom. Sudac poznaje povijest doseljenika i domicilnih skupina, on poučava svoje sljedbenike u krvavim zločinima govoreći im o prošlosti i značaju mjesta koja su uništili. Kreiran je kao neobična vrsta prosvjetitelja koji jednako širi znanje i nasilje. Tim 'razumijevanjem' je njegov zločin još strašniji, a svakako neugodniji od njegovog krvoločnog ali bezumnog partnera Daltona (McCarthy, 2011:122-123). Na kraju romana je taj krvolok-prosvjetitelj, koji divljačkim pohodima uz Meksiko ocrta granicu buduće nacije, gurnut u situaciju s iznimnim metaforičkim potencijalom. Izgubivši svu vojsku sljedbenika, ostavši bez vrijednosti i

skalpova, luta pustinjom s jedinim preostalim članom družine – maloumnim dječakom kojeg mora voditi kao psa na uzici. Sučev unutarnji svijet materijaliziran je u grotesknog lika na uzici, u situaciji u kojoj nije jasno upravlja li Sudac upregnutim maloumnikom, ili je taj nesretnik ustvari Sučev vodič (McCarthy, 2011:245). Dok se u ovom slučaju ispod naslage prosvjetiteljskih ideologija kriju zločinački nagoni, u Womersleyevom romanu je oslonac takve ideologije (lik majke glavnog junaka Quinna koja je predstavljena kao živa enciklopedija sažetog znanja zapadno-civilizacijskog kruga, s naglaskom na antičku Grčku) razotkriven kao krhka žrtva koju će dovršiti pred-civilizacijska bolest španjolske gripe (Womersley, 2014:116).

Narativi su općenito heterogene i kompleksne strukture koje sadrže različite elemente, pa i one koje dovode u pitanje stabilnost cjeline, zbog čega ih je potrebno konstantno potiskivati potvrđivanjem ravnoteže sustava na različitim razinama (Currie, 1998:3). Ono što Womersley i McCarthy književno oblikuju predstavlja dio 'zabranjenog materijala' kada su u pitanju mitovi o nastanku i razvoju zajednice.³ Za potiskivanje takvog materijala dovoljno se pozvati na pojam 'worlding' koji uvodi Gayatri C. Spivak (prema Muthyala, 2006:12-13). Pojam se odnosi na čin ili oblik naracije koji upisuje kolonijalnu moć nad određenim prostorom ili zajednicom koristeći kao sredstvo vlastiti način proizvodnje povijesti. Kao što će naknadna povijest od McCarthyevog Suca i sličnih likova, nasilnika i ratnih hijena, kreirati nacionalne junake i vjesnike civilizacije u 'primitivnim' krajevima. Sudac će, usporedno s vađenjem organa domorocima, koketirati sa svojim plemenitim porijeklom i misijom preko činjenice da, doduše na misteriozan način, ali ipak, poznaje jezik starih doseljenika – Nizozemaca (McCarthy, 2011:105-106). S tim da Sudac nije sam: iza sebe ima privatnu vojsku sljedbenika koji prakticiraju iste vrijednosti, a to je situacija koju potvrđuje Bhabhina (2002:165) konstatacija o dvostrukosti procesa koji zahvaća pripadnike iste zajednice. Oni su istovremeno u poziciji i objekta nacionalističke pedagogije (prisilnog procesa odgajanja uzornih pripadnika zajednice) i subjekta procesa označavanja (realizacije zadane matrice pripisivanjem odgovarajućih značenja u svakodnevnoj praksi). Zahvaćeni ideološkim matricama koje nastanjuju naraciju o naciji, oni je prakticiranjem obnavljaju, prevladavajući time njene očite pukotine.

NACIJA KAO HEGEMONIJSKA PROSTORNA PROTEŽNOST

Kultura je spacijalna, kratko će rezimirati Mitchell (2008:63) u sažimanju saznanja spacijalnih teoretičara u jednom od svojih općih pregleda. Kultura je uvijek vezana uz određeni prostor, tako da je uspostavljanje kulture kao sustava vrijednosti ujedno i proces uspostavljanja teritorija na kojem se ona proteže. I, što je još značajnije za tekstove koji su predmet ove analize, a čime nadopunjuje Mitchell gornju konstataciju, redefiniranje granica prostora je ujedno i relativizacija kulture. Prostor je središnji pojam analize i interpretativno najproduktivniji ključ za čitanje kada se razgrnu slojevi nasilja i prvotnog očiđenja čitatelja (u slučaju McCarthyja) i rastvori prividna matrica kriminalističkog romana ili trilera koji to nije (u slučaju Womersleya). U praskozorje nacije, prvi zadatak

³ Nastanak ili rađanje zajednice kao pojmovi koji prizivaju esencijalističku projekciju nacije, nasuprot nepoželjnim pojmovima konstrukcije i naracije nacije.

predstavlja upravo definiranje vlastitog prostora nasuprot tuđima, na fizičkoj ili imagi-
narnoj razini. Jer, vraćamo se na Mitchellove konstatacije (2008:271), nacionalni identitet
ne može bez prostora. Nacija podrazumijeva državu, država vlastiti teritorij na kojem
suvereno dominira. A njegovo stjecanje obilježeno je nasiljem.

Ili, da postavimo stvari prema kronološkom kriteriju: obilno nasilje prema susjed-
nim prostorima i uspostavljanje vlastitog prostora kao temeljne komponente nacional-
nog identiteta u početku njegove konstrukcije biva prekriveno zaokruženim narativom
koji objedinjuje vrijednosti i ciljeve u ideološku projekciju, naknadno zamaskiranu nasla-
gama prividnih prosvjetiteljskih ili humanističkih projekata. To je točka u kojoj se, kada
ostavimo prostor u središtu svog zanimanja, spajaju nacionalizam i imperijalizam. Naci-
onalizam i nije ništa drugo nego imperijalizam drugim sredstvima, a unutar te simbioze
matrica nacionalnog identiteta dotičnih imperijalističkih država prevedena je u misiju
širenja civilizacije i humanosti, uz prateću idealiziranu projekciju sebe (Seamus, 1995).
Narcizam, idealizacija i agresija početne su točke procesa konstrukcije nacionalnih na-
rativa dominantnih država i to je trenutak u koji nas vraćaju spomenuti autori svojim
romanima. Tematiziranje te povijesne točke nacionalnih narativa nije niti najmanje ana-
krono jer se u trenutku objavljivanja tih tekstova, ulaskom u drugo desetljeće novog ti-
sućljeća, u globalnom javnom prostoru potvrđuje kako su kulturalni ratovi u stvari ratovi
za prostor. A o tome svjedoči u recepcija tih tekstova. Prema Mitchellu (2008:11), ponov-
no su reaktivirani ratovi za prostor, što je očito prema ključnim pitanjima koji se postav-
ljaju iza određenih politika: tko pripada kojem prostoru, tko definira kulturne obrasce
na određenom prostoru i tko ima pravo biti reprezentiran unutar tog prostora. Kako to
izgleda u novom prostoru koji još nije definiran u tom smislu i unutar kojeg se, shodno
toj činjenici, preklapaju različiti kulturni obrasci bez hijerarhijskog odnosa, prikazano
je u Womersleyevoj australskoj pustoši. Prostor i svakodnevnicu stanovnika ispunjavaju
motivi iz aboridžinskog mitološkog univerzuma (bića Bunyip i Yowie kao mitološka bića
koja potječu iz močvare ili divljine) (Womersley, 2014:37), ali se u isto vrijeme preklapaju
s biblijskim motivima. Junakova majka citira proroka Izajiju (Womersley, 2014:55), a on
sam gleda pticu s tinjajućom nadom kao Noa kada je slao pticu da provjeri jesu li se vode
povukle nakon potopa (Womersley, 2014:39).

Na jednoj razini imamo prikazani paradoksalni spoj kontradiktornih elemenata koji
su vječno u borbi za prevlast s promjenjivim odnosom snaga, a na razini iznad nje pri-
vidnu ravnotežu uspostavljenju od strane dominantne skupine. Kako zaključuje Cresswell
(2008:173-180), dominantna kultura ocrtava vlastiti prostor da bi na njemu uspostavila
(njoj odgovarajući) vrijednosni poredak koji definira što je unutar zacrtanih granica mo-
ralno ili prihvatljivo, a što ne. Bez obzira na specifične karakteristike dominantnih kul-
tura, jedno ipak imaju, nastavlja Cresswell, zajedničko: svima su jednako nepoželjni oni
koji nisu vezani za mjesto, bilo njihovo ili drugo. To su oni koji putuju, nomadi, izbjeglice,
došljaci, skitnice, slučajni putnici itd. Pritom svaka od tih kultura zaboravlja da je i ona u
jednom povijesnom trenutku bila došljačka. Za nastavak nam je ključan zaključak na koji
nas navodi Cresswell (2008), moralne geografije su ideološke geografije. Inzistiranjem na
stavu da određenom prostoru pripadaju samo pojedinci koji dijele određene moralne ili
druge vrijednosti zalazimo u sferu ideoloških konstrukcija. U toj sferi su suviše rasprave
koje su vrijednosti 'uljuđene, civilizirane i humane', a koje 'divljačke i primitivne' jer ide-

ologija funkcionira na način da se partikularno mišljenje postavi, makar i prisilno, kao univerzalno. Ako u dosadašnjim postavkama nema nedostataka u smislu argumentacije, onda možemo preći na Foucaultovu (prema Cosgrove, 2008) koja se izravno reflektira na koncipiranje prostora u odabranim književnim tekstovima. A ona dovodi u vezu kartiranje i prakticiranje moći. Jednostavno, ocrtavanje prostora kojim se objedinjuju ideološki slični pojedinci u jedinstvenu cjelinu znači s pozicije moći određivati prema vlastitim proizvoljnim kriterijima koji prostor pripada zajednici i tko smije biti njime obuhvaćen. Napukline koje u ovim postavkama otvara Womersley otvaraju se na primjeru glavnog negativca Daltona, ujaka glavnog junaka koji je zlostavljao pa ubio njegovu sestru. On je prikazan kao predstavnik kolonijalne sile, svježim dolaskom iz Londona (kasnije se ispovijest, ustvari protjerivanjem iz Engleske kao zatvorenik), predstavnik je zakona (moralnog sustava) na australskom teritoriju. Ali, taj prostor ne doživljava kao svoj, odriče ga se riječima: *Koja prokleta rupetina. Koja zemlja. Znaš, većinu zemalja utemeljili su jer su htjeli napraviti nešto bolje, ali ne ovu. Australija je nastala da sirotim zatvorenicima bude još gore* (Womersley, 2014:218). Osim toga, on kao predstavnik moralnog poretka na prostoru koji prisvaja kao kolonijalizator (a istovremeno se zgraža nad njegovom gadošću) je ujedno bivši zatvorenik, pedofil i ubojica. S druge strane, u McCarthyjevom romanu satnik paravojne skupine plaćenika moralizira i najavljuje planove: *Mi tu imamo posla, rekao je, s rasom degenerika. Mješanici, tek malo bolji od crnčuga. Il' možda ni malo. Nema vlasti u Meksiku. Dovraga, u Meksiku ni Boga nema (...). U Washingtonu se sad formira komisija koja će doći ovamo ispitat' granice između naše zemlje i Meksika* (McCarthy, 2011:33). Daleko od suptilnih ideoloških konstrukcija, ovdje se ucrtavaju granice i prakticira moralna geografija prema degradacijskim rasno utemeljenim postavkama i to, što je još značajnije, od strane beskrupuloznih plaćenika i ubojica.

U suvremenoj kulturnoj geografiji polazi se od teze da je kartiranje povezivanje karata sa značenjem. Jednom formirane karte imaju reprezentacijsko značenje, a veza između karte i tog značenja je sasvim proizvoljna (Cosgrove, 2008). Unutar nacije kao narativa, jasno je da se karte vežu sa spomenutim prosvjetiteljskim misijama i uspostavljanjem razvijenog i slobodnog društva. Taj narativ se možda i donekle uspješno hrva s proturječnim elementima iz svakodnevne prakse. Ali će teško pronaći funkcionalno rješenje za pogled u stanje dalje u prošlost, a najteže naravno u samom početku formiranja teritorija i nacije, što tematiziraju odabrani romani. Oni sugeriraju sasvim oprečna značenja od ponuđenih, koja povezuju s kartom Amerike ili Australije. Tu se možemo ponovno pozvati na Cosgrovea (2008) koji tvrdi kako nam karte daju različite informacije, ali i mnogo toga o kulturi koja ih je proizvela. Geografske karte su prikazane da obilježe određeni teritorij, ali više od toga tko je unutar tog teritorija govore o tome kakva ideološka forma stoji iza njihove proizvodnje. Zloglasni Sudac iz romana *Krvavi Meridijan*, za vrijeme krvavih pohoda uz granicu, ima neobičnu sklonost. Naime, u pauzi između krvoprolića popisuje predmete i nastambe lokalnog stanovništva, s detaljnim opisom, u svoju famoznu bilježnicu. On je u položaju mapiranja i prisvajanja, ali u trenutku nestajanja jednog svijeta: nakon svakog popisivanja, uništi sve što je popisao, svu materijalnu ostavštinu, budući da je prethodno sa svojom skupinom protjerao ili iskasapio domoroce. Sve se to odvija uz napomenu pripovjedača da je Sudac (...) *zadovoljan svijetom, kao da su pri stvaranju njega pitali za savjet* (McCarthy, 2011:118). Namjere i vrijednosni sustav au-

tora takvog izopačenog načina mapiranja ne treba posebno iščitavati. On se sam o tome očituje: *A ipak, posvuda se nalaze džepovi autonomija života. Autonomna. Da bi ovo bilo moje, ničemu se ovdje ne smije dopustiti da se događa osim s mojom privolom* (McCarthy, 2011:165). Mapiranje ovdje znači prisvajanje, ali i iskorištavanje, pa na kraju i izivljavanje.

Također, jednom mapirani prostor može se re-mapirati. Kategorija imaginarnog prostora, kao entiteta fluidnih granica između kojih se upisuju značenja na temelju promjenjivih kategorija kao što su iskustvo, doživljaj ili sjećanje, postavljena je kao antipod tradicionalnom shvaćanju prostora kao fizičke krute dimenzije. To je vrlo važno za koncept alternativnih identiteta koji se, kao i odabranim primjerima, nude u napuklinama esencijalistički zadanog identiteta, makar i u samim njegovim začecima. Naime, prema Cosgroveu (2008), reteritorijalizacija znači ustupanje jasno omeđenih prostora konceptima koji su obilježeni umreženošću, fluidnošću i hibridnošću. A rekonceptualizacija identiteta, možemo iz toga zaključiti, povlači za sobom i reteritorijalizaciju. Tako se u ovim književnim tekstovima nude drugačije reprezentacije prostora od onih uobičajenih u nacionalnim narativima koji govore o obećanoj zemlji. Potpuno suprotno, ti prostori su pustoš koju nastanjuju samo bolesti, truleži i sirotinja. Evo kako to izgleda u slučaju Womersleyovog australskog prostora: grad Flint je grad duhova koji je izgrađen zbog rudarenja i nekadašnje zlatne groznice koju je sada zamijenila španjolska groznica, crna smrt koja dominira zapuštenim rudnicima i trulim daščarama (Womersley, 2014:25). Obećana zemlja ništa bolje ne izgleda ni kod McCarthyja (2011:42): *Vidjeli su napola zakopane kosture mula, kostiju tako bijelih i izglačanih da su se činile usijane čak i u toj plamtećoj vrućini, košare i teretna sedla, ljudske kosti i jednu cijelu mulu, osušeni i pocrnjeli leš tvrd poput željeza.*

U korak s protočnim prostorima koji se temelje na promjenjivim kategorijama ide i novi koncept identiteta kao trenutačne točke susreta, a ne fiksne pozicije (Mitchell, 2008:276). Pojedinci ne preuzimaju zadane i nametnute okvire nacionalnog identiteta temeljenog na rasi, krvi i tlu, nego biraju i neprestano mijenjaju točke identifikacije koje će se odnositi na vlastito iskustvo i pojedince u neposrednom kontaktu, a ne preneseno kolektivno iskustvo i imaginarnu zajednicu s kojom ga, mimo bilo kakve vrste kontakta, vežu unaprijed definirani odnosi. Takva projekcija identiteta i prostora je teško uhvatljiva i gdjekad nedefinirana uobičajenim klasifikacijskim aparatom predstavljajući u stvari niz trenutačnih identitetskih pozicija s nizom varijacija prostora. Tako i glavni junak romana *Shrvan*, Quinn, nestabilne identitetske pozicije doživljava australski prostor: *Quinn je odjednom shvatio. Australija je bila mjesto između, bez reda, gdje je drveće bilo prisiljeno rasti gdje god je moglo. Njihovo jedno korijenje zabijalo se u tlo. Životinje su bile nezgrapne, gegale su se i puzale. Čak ni ptice nisu pjevale, nego su umjesto toga blebetale, hukale i cerekale se kao mnoštvo ludih zatvorenika. A iznad glava uvijek je bilo to bistro, jako nebo* (Womersley, 2014:209). Poigravanje motivom zatvorenika, preko koje se koketira s australskim prostorom kao odbačenim prostorom velike kaznionice, a ne obećane zemlje za novu naciju, više je nego očito. Bezvrijedna i odbačena zemlja je dominantna reprezentacija prostora i u slučaju McCarthyjevog glavnog junaka Malog. Osim što u njegovom slučaju ima prizvuk i demonske zemlje. Kada se Mali spasi iz Sućevih ralja i pustinje, te domogne civilizacije, organi reda ga zatvore zbog buncanja o nevjerojatnom nasilju misleći da je poludio. Najzanimljivije je način na koji objašnjavaju kako je poludio: (...) *da je*

to zbog zemlje. Zemlja ih je odbacila (McCarthy, 2011:251). Novi fluidni prostor samo je obrisima naznačen da bi ga čitateljeva imaginacija popunjavala još negativnijim karakteristikama nego što su one eksplicitno navedene.

Bez obzira na identitetsko razobličavanje u odabranim književnim tekstovima, i u teorijskoj literaturi se mogu pronaći konstatacije kako je australski identitet ispod površine prividne ravnoteže raspolovljen između (najmanje) dvije razdvajajuće silnice: želja za zemljom i njeno obožavanje nasuprot nesigurnosti glede pitanja pripadaju li uopće tom prostoru (Elder, 2007:6). Kako bi se razriješila/produbila ta dvojba (za one koji uopće priznaju da postoji ikakva dvojba), često se poseže za konceptom 'terra nullius', ili ničijom zemljom. Je li doista ta zemlja bila ničija pa nema mjesta nesigurnosti glede njenog posjedovanja/uživanja, ili je ipak bila prethodno mapirana od strane određene zajednice, pa se sada javlja problem pre-mapiranja koje nailazi na poteškoće zaostataka prethodnih mapa? Ničija zemlja je nepoznata zemlja, 'terra nullius' je 'terra incognita', a upravo s tim postkolonijalnim terminima koketira Womersleyev tekst. U njemu se ugrožena djevojčica skriva od zlog Daltona, pedofila i ubojice koji predstavlja organe reda u australskom gradiću Flintu. Dok glavni junak Quinn i djevojčica Sadie (vrlo slična njegovoj ubijenoj sestri) ujedinjaju u borbi protiv Daltona, ona se u međuvremenu skriva u pećini koju poznaju samo 'crni ljudi' i koju naziva sugestivnim jezičnim lapsusom 'terror incognito', nepoznatim terorom, iskrivljujući poznati termin nepoznate zemlje (Womersley, 2014:205). Jasna implikacija kako je doživljen imaginarni australski prostor iz perspektive glavnih protagonista romana. Koketiranje s terminom 'terra incognita' nalazimo i u McCarthyjevom romanu u zanimljivom prizoru kada lutajuća krvoločna skupina, u kojoj je glavni junak Mali, zaustave poštansku kočiju: *Glanton je nožem presjekao remenje na poštanskoj kutiji i ispraznio sadržaj na pijesak. Pisma adresirana na sva odredišta osim ovoga rasipala su se i letjela niz kanjon* (McCarthy, 2011:97).

Imaginarni prostor koji se temelji na drugačijim osnovama od onih materijalnih (fizičke granice, prirodne prepreke, administrativne odrednice itd.) nije nužno pozitivno vrijednosno obilježen u onom smislu kako bi to mogao sugerirati navedeni primjer – oslobađanju od nametnutih kolektivnih kategorija u korist individualnog izbora. O suprotnom primjeru govori Muthyalaina konstatacija o hegemonijskim karakteristikama jedne kulture upisane u sam pojam 'Amerika'. Naime, prije se (čak unatrag do 16.st.) tim pojmom označavao prostrani teritorij koji je uključivao i Brazil i Azteke, a sada se poopćava samo na jedan dio tog teritorija, na Sjedinjene Američke Države (Muthyala, 2006:12-13). Polazeći od takvih hegemonijskih postavki, 'američki' identitet je također, poput australskog, rascijepljen najmanje dvjema proturječnim silnicama: između tolerancije i segregacije. S jedne strane je to zajednica koja prihvaća sve imigrante, a s druge zajednica koja unutar sebe vrši segregaciju tamnopusitih pojedinaca dok paralelno istrebljuje starosjedilačke (indijanske) kulture (Ruano-Borbalan, 2009:375-376). Kao da je i sam roman *Krvavi meridijan* koncipiran prema tom proturječnom načelu: otpadnička vojska prihvaća različite odmetnike u svoje redove da bi istrebljivala one koji su u jednakoj mjeri drugačiji kao novaci koje uključuju. To istrebljivanje je u stvari ocrtavanje granice koja još ne postoji, pa se nasilje ukazuje kao jedino učinkovito rješenje za kulturu koja ne priznaje/ne poznaje druge kulture (ako se o prisilnoj konglomeraciji doseljeničkih skupina na jednom prostoru u tom trenutku može govoriti kao o jedinstvenoj kulturi). Time je

McCarthy na drugačiji način (s više realizma i naturalizma, a manje nacionalnog patosa) prezentirao ono što se u teorijskoj literaturi naziva 'iskustvo granice'. A pojam je definiran kao mitskom naracijom oblikovano iskustvo europskih istraživača i doseljenika prilikom prvog iskrčavanja na pojedine dijelove američkog tla, te susreta sa starosjediocima, kada uspostavljaju prve društvene i političke temelje buduće nacije (Muthyala, 2006:30-31). U istom izvoru stoji da je ta granica uvijek doživljavana kao granica civilizacije. S jedne strane su prosvjetitelji i nositelji humanih vrijednosti, preko granice su divljaci sa svojim barbarskim navikama i nagonским reakcijama (Muthyala, 2006:33). Taj mit je podvrgnut temeljitoj dekonstrukciji u romanu *Krvavi meridijan*. Prosvjetitelji su horda odmetnika sa sklonošću sadističkom izživljavanju, ali u tom začaranom krugu nasilja starosjedioci su daleko od idealizirane slike žrtve. Njihovi pohodi jednako su brutalni, a spomenuti krug nam onemogućava dokučiti radi li se o iniciranom nasilju ili odmazdi. Što možda u vrsti interpretacije koja postavlja problem prostora u središte i nije toliko važno. McCarthyjeva granica kao da se cijela stopila u jedan imaginarni prostor nasilja divljačkih skupina, s obje strane, koje u nastojanju da ocrtaju svoje prostore tonu u taj zajednički imaginarni.

NACIJA KAO POKIDANA MREŽA IDENTITETSKIH SILNICA

Nakon pojašnjenja nacije kao naracije, te jedne od njenih najznačajnijih komponenata, prostora, kako u teorijskoj literaturi tako i u odabranim književnim primjerima, ostaje vidjeti kako se ponaša nacionalni identitet ispod naslaga ideološki konstruiranog narativa. U tom kontekstu je jedan od ključnih problema, kako ga predstavlja Kearney (2009:87), ne činjenica da određeno društvo čitavo svoje znanje i povijest konstruira kao uređenu priču, nego što zaboravlja da je to učinilo. Kada društvo dođe do točke da zaboravlja proizvoljnost vlastitog narativa i počne ga shvaćati kao prirodnu datost prema kojom će se orijentirati u odnosu na druga društva, nastaje problem. Odabrani autori ukazuju na napukline tako shvaćene naracije vraćajući nas na početak njenog oblikovanja. Kasnijim naslagama, narativ o naciji će pokušati prevladati, ali očito nikada do kraja, jaz između dvije dimenzije koje je Bhabha nazvao *diseminacija*. Jedna od njih je pedagoška dimenzija (tradicija, identitet u povijesnoj perspektivi, ali obrađeno u skladu s kategorijama nužnosti i predodređenosti), druga je performativna dimenzija (trenutačna projekcija nacije u svakodnevnim izazovima) (Bhabha, 2002). Tako da je nacija uvijek podvojena između 'ovdje, sada' i 'negdje drugdje', u raskoraku sama sa sobom preko kojeg se pokušava preći narativima čije se postavke ne dovode u pitanje. Ali, čak i površno njihovo propitkivanje otkrit će svu složenost nacije kao konstrukcije i sve njene slabosti.

Kada bismo i zanemarili Bhabhinu argumentaciju o jezgrenoј rascijepljenosti nacionalnog identiteta (što je prvi korak u dekonstrukciji njene projekcije kako homogenog i konzistentnog entiteta), teško bismo mogli zanemariti njegovu ideološku poziciju. Svaka naracija općenito, a posebno naracija identiteta, bez obzira na formu i sadržaj, povezana je s pripadajućom političkom teorijom, bilo da joj se odupire ili je potvrđuje. Između ta dva sustava krije se cijeli splet međusobnih veza zbog čega možemo govoriti o mostu narativa prema političkoј teoriji (Abbot, 2001). Iščitavati na taj način nacionalne narative otkrivajući njihovu političku (ideološku) pozadinu kojom gubi esencijalističko-univerzalistički karakter svojih postavki, veliki je korak prema njihovoj destabilizaciji. Time smo zakora-

čili u područje nedopuštenog koje dobro opisuje Whitebrook (2001:5-6). On napominje kako su narativi nedovršene strukture jer nikada ne mogu biti koherentno zatvoreni u potpunosti, ali prikazivati ih takvima može biti politički vrlo opasno. Iako je ta nestabilnost karakteristika svakog narativa na razini forme i sadržaja, nastavlja on, u samoj izvedbi su sve neravnine izglacane i rupe pokrivene. Bez obzira na političku opasnost, oba autora književnih primjera poigravaju se identitetskim obrascima na način da ističu poroznost strukture nacionalnog narativa. Tako će Mali iz romana *Krvavi meridijan* završiti u svojevrsnom identitetskom kaosu: priključio se skupini koja je istrebljivala starosjedioce uz granicu s Meksikom, a onda bježao od skupine gnjevnih Komanča i našao skrovište u drevnoj domorodačkoj pećini okružen ostacima starih civilizacija - ukrašenim kamenim površinama, izglacanim kostima i pougljenim ostacima drvenih vatri (McCarthy, 2011:52). Malo kasnije, isti junak će htjeti pobjeći od skupine (i zloglasnog Suca) u kojoj je htio pronaći utočište, ali u bijegu je zalutao krivo čitajući zvijezde i da ga nisu spasili Indijanci, vjerojatno bi umro prodrijevši dublje u pustinju (McCarthy, 2011:247).

Opisana tendencija destabilizacije nacionalnog identiteta uklapa se u ulogu kulture u suvremenim društvima kako je definira Eagleton. On primjećuje zanimljiv obrat u tom aspektu. U tradicionalnim nacijama, univerzalizirajući medij koji je naveliko eksploatiran bila je zajednička država, a pred kulturu je stavljen ambiciozan plan da postane temelj takve nacije/države. Na pragu novog tisućljeća, kultura prelazi iz bivšeg suradnika u oponenta prijeteći da onesposobi naciju. Prvenstveno iz razloga što se danas kulturni identiteti biraju nasuprot drugima (Eagleton, 2002:74-79). Pozicije iz kojih prijeti takvo opiranje su mnogobrojne. Slikovito bi se moglo reći da ispod mirne površine nacionalnog identiteta, koliko god bile jake hegemonijske snage koje pokušavaju očuvati takav privid, vriju potisnute silnice konstantno prijeteći erupcijom. Na razini tog privida, tvrdi Currie (1998:84), naracija povezuje i obnavlja. Ali, isto tako, naracija je struktura isključivanja jer nosi tragove drugih priča, onih koje nisu ispričane. To su te mnogobrojne pozicije iz kojih se prijeti naraciji o naciji – pozicije kultura kojima su oduzeti glasovi (starosjedioci, potlačeni, drugačiji, atomizirani pojedinci koji ne prihvaćaju nametnute obrasce poput glavnih junaka odabranih tekstova itd). S takvom argumentacijom se slaže i Whitebrook (2001:71): naracija jednako podrazumijeva i reprezentaciju i ne-reprezentaciju ili prešućivanje, što kasnije rezultira brojnim negativnim posljedicama. Od mnogobrojnih taktika destabilizacije površinske projekcije narativa o naciji koji ujedinjuje, McCarthy koristi onaj koji počiva na naturalističkim nagonским funkcioniranjem pred-nacionalnih zajednica koje je usmjereno prema brisanju bilo kakve tradicije kako bi se ispisali novi prostori, pa makar bili usmjereni i autodestruktivno, kao što je to u slučaju obračuna Meksikanaca s vlastitim indijanskim precima: *Odrubljene glave poduprli su na motke iznad kandelabara, gdje su sad uvučenim i poganskim očima kontemplirale o suhim kožama svojih srodnika i predaka što su ovješene preko kamene fasade katedrale lagano klepetale na vjetru* (McCarthy, 2011:140-141). U ovoj sceni je uprizorena sva složenost prepisivanja identiteta: novi Meksikanci koji zajedno s Amerikancima iscrtavaju nove granice (i nove identitete) čišćenjem njenoj područja od nomadskih skupina, uništavaju i vlastite pretke čije ostatke suše na temeljima novog identiteta – na crkvenim zidinama. Opet, prisutnost drugog ili drugačijeg koji se ne uklapa u matricu dominantnih vrijednosti i svjetonazora sastavni je dio konstrukcije identiteta dominantne skupine jer se ona i

izgrađuje u suprotnosti prema takvima. Tu tezu možemo primijeniti i na pitanje prostora, kako to čini Cresswell (2008). On tvrdi da geografska imaginacija počinje od proizvodnje autsajdera, tj. od nastojanja da se definiraju oni kojima tu nije mjesto kao pojedinci koji se ne uklapaju u vrijednosti koje dominiraju na određenom prostoru. Po takvom principu organizirani prostori poprimaju prstenastu formu 'kruga u krugu' kada ih dovedemo u međusobno vezu. U već spomenutom tekstu, Amerikanci potiskuju prostor Meksikana, a Meksikanci unutar svog potiskuju prostor Apaša, tako da svatko ima svog autsajdera: (...) *meksički vojnici prije više godina masakrirali naselje Apaša, žene i djecu, kosti i lubanje razbacane gotovo kilometar po obali, na mjestu pokolja sićušni udovi i bezube papirnate lubanje beba* (McCarthy, 2011:78).

Na narativu nacije je ozbiljan zadatak da identitetska proturječja (čiji će se šavovi uvijek razotkrivati) određenog prostora rješava novim konstrukcijama. Povijesne činjenice mu često ne idu u prilog, ali i znanost koja želi biti dio obrazovnog procesa mora se uklapati u zadani narativ. Takve su, na primjer, činjenice o doseljavanju u Australiju. Početkom 19.st., Australija je naseljavana kao kažnjenička kolonija u koju su premješteni ljudi u problemu sa zakonom i to odlukom suda. Već krajem istog stoljeća, pokrenut je procesa planskog naseljavanja budućih Australaca, imigranata koji su trebali donijeti 'bijelu kulturu' i prepisati je preko domorodačke (Elder, 2007:118). Ta zanemarena povijest utjelovljena je u Womersleyevom romanu preko lika Daltona koji je, kako eksplicitno navodi pripovjedač, morao otići iz Engleske. Time nam se sugerira njegova kažnjenička prošlost, što je vrlo zanimljivo kada se dovede u vezu s njegovim trenutačnim zanimanjem predstavnika zakona i institucije (Womersley, 2014:254-255). Njegovo kasnije razotkrivanje kao pedofila i ubojice može se čitati kao dio tekstualne strategije obračuna s kolonijalnim centrom i destrukcije narativa o doseljenicima-nositeljima cijenjene 'bijele kulture'. Druga strategija destrukcije u istom tekstu usmjerena je prema činjenici da je, kako tvrde teoretičari (Elder, 2007:12-13), australski identitet konstruiran tako da ignorira glas cijele jedne kulture, one starosjedilačke. Oni nisu u njega ugrađeni, nego je taj identitet konstruiran kao identitet bijelog čovjeka anglo-australskog porijekla. Ali, starosjedilački identitet je već upisan u prostor i teško ga je ignorirati zbog čega onda australski narativi imaju problem 'vječnog ostatka'. Takva strategija realizirana je preko lika Sadie, djevojčice koja je odabrana za buduću Daltonovu žrtvu (dakle, postavljena kao antipod kolonijalizatoru). Skriva se po šumi, pjevuši crkvene pjesmice (fragmenti kolonijalne kulture kroz crkvene stihove 'Na slatkom odlasku/ Naći ćemo se na toj prekrasnoj obali'), ali istovremeno i ima karakteristike religioznog vođe domorodačke zajednice (pokušava manipulirati prirodnim i životnim stilovima preko različitih predmeta, oslanja se na vjerovanja i mitove starosjedilaca itd.) (Womersley, 2014:98). Sama njena nastamba je primjer prisilno spojenih elemenata različite kulture (to jest, pokušaja prepisivanja jedne preko druge): oko nastambe u kojoj se skriva zakopane su kosti životinja poslagane u određene forme i staklenke sa životinjskim zubima protiv negativnih sila, a isto tako je i susjedno stablo mimoze ukrašeno valjcima zarolanih istrgnutih stranica iz Biblije (Womersley, 2014:141-142). Kada se spomenu ostaci potisnute aboridžinske kulture, onda se ne može izbjeći pitanje tjeskobe prema tom, nikad do kraja uspješno prepisanom, tamnom mjestu australskog identiteta. Kako napominje Elder (2007:17), došljaci će vječno osjećati tjeskobu jer se ne osjećaju komotno u prostoru koji su prisvojili kao

vlastiti dom; jaz između došljaka i starosjedioca nikad nije do kraja prevladan. Tjeskoba je dočarana ponovno preko djevojčice Sadie koja izaziva neugodne osjećaje čak i kod glavnog junaka Quinna koji je na njenoj strani. Ona vidi prošlost koju nije doživjela (kao što je ubojstvo njegove sestre Sarah), jednostavno zna sve. A raspolaže tim znanjem jer je u dosluhu s duhovima Mimi (mršavim mitološkim bićima za koje Aboridžini vjeruju da su ih naučili loviti na klokane i preživljavanju) (Womersley, 2014:182). Aboridžinska kultura je, vidimo iz teorijskog i književnog primjera, šav koji ne zarasta ispod prividne homogenosti australskog identiteta.

I u slučaju američkog identiteta, u demaskiranju naracije nacionalnog identiteta krećemo od najmanje dva raspolučena fragmenta o kojima je već bilo riječ, a koji se mogu i dovesti u vezu s isto tako navedenom Bhabhinom konstatacijom: on je uvijek između projekcije onakvog identiteta kakvim se želi pokazati s obzirom na demokratsku tradiciju (pedagoška dimenzija prema kojoj se kreira naracija o oazi slobode, otvorenosti i melting-pota) i onoga što predstavlja u pojedinim realizacijama, sadašnjoj ili prošloj kroz koju McCarthy progovara o sadašnjoj (performativna dimenzija prema kojoj taj identitet čitamo kao prostor neprestane hegemonije prema drugačijima u kojem dominira segregacija i getoizacija). Kearney (2009:107-109) tvrdi da se američki identitet i homogenizirao nasuprot starosjediocima kao drugima. Prvi doseljenici su bili neprilagođeni pojedinci iz Engleske (i sami, dakle, paradoksalno u poziciju drugog i marginaliziranog u domicilnim zajednicama), prilikom naseljavanja američke obale osnovali su Novu Englesku, a onda zajednicu tako heterogenih pod-skupina iz različitih kultura i ostalih krajeva Europe homogenizirali na račun zajedničkog neprijatelja. Tako je, nastavlja, Kearney, nastao mit o domaćim divljacima i demoniziranim starosjediocima. Za takva teorijska uporišta možemo pronaći i odgovarajuće tekstualne realizacije u odabranim primjerima. U McCarthyjevom romanu, glavni negativac Sudac kratko rezimira: *Ono što združuje ljude, rekao je, nije dijeljenje kruha, nego dijeljenje neprijatelja* (McCarthy, 2011:253). Labilnost strukture identiteta koja se treba konstruirati nasuprot zajedničkom neprijatelju prikazana je kroz lik Glantona, Sučeve desne ruke. On je spreman obračunati se s neprijateljem, ali njegova destruktivna sila se ne može kanalizirati u samo jednom smjeru. On bi, naime, 'čistio' nepodobne i među vlastitom zajednicom, prema proizvoljnim pravilima koje sam uspostavlja: *Treba sam i onog upucat', rekao je. Sudac se nasmijao. Ne volim kada su bijelci takvi, Glanton je rekao. Nizozemac ili šta bilo, ne volim to vidit'* (McCarthy, 2011:187). Iako se radi, dakle, o proizvoljnim vrijednostima koje jedna skupina uspostavlja na određenom prostoru i tako na njemu ucrtava obrise novog identiteta, ma koliko on nestabilan bio, prema zakonu jačeg, pukoj fizičkoj i tehničkoj nadmoći, definirat će dobre i loše, ispravne i krive, i to baš uz granicu kao iznimno osjetljivu 'zonu interpretacije'. Njena književna interpretacija se poklapa s načinom na koji je definira Muthyala (2006:43). Tu se, u točki gdje dolazi do sudara kultura, odvijaju procesi po modelima dominacija/podređivanje, u jednom smjeru, jer samo jedna strana ima moć i sredstva prepisati svoju kulturu preko druge i oduzeti joj glas. Unatoč napuklinama unutar identitetske strukture, argumentiranim prikazom šavova koji se ne uspijevaju poravnati, razotkrivajući tu strukturu kao labavi skup proturječnih silnica, naracija nacionalnog identiteta će uvijek ići u smjeru idealizirane homogene projekcije koja će, kao jednu od taktika, koristiti demoniziranje drugog čiji prostor prisvaja i preko čije kulture se upisuje.

McCarthyjev i Womersleyev tekst su vrlo specifični primjeri u kontekstu suvremene prozne produkcije, u smislu da označavaju neke nove tendencije u književnosti. Dok su poststrukturalisti prije tridesetak godina govorili o kraju velikih narativa, Currie (1998:1-2) tvrdi da su oni danas vitalniji nego ikada. Među njima su svakako najzastupljeniji oni vezani uz reprezentaciju identiteta, a unutar globalizirajućih procesa, po efektu bumera, vraća nam se pitanje nacionalnog identiteta kao onog najznačajnijeg. Opasnost reafirmacije nacionalnih narativa treba sagledavati u kontekstu činjenice da je nacionalizam sjecište kulturalnih i teritorijalnih imperativa (Mitchell, 1008:273). Postojanje samog narativa o naciji kao sustava značenja kojima određena zajednica objašnjava svijet oko sebe i svoju ulogu u tom svijetu nije sama po sebi problem vrijedan teorijske elaboracije nakon dva ili tri stoljeća takve prakse. Međutim, sve češće situacije u kojima takvi narativi služe kao polazište otvorene agresije ili bilo kakve represije prema drugačijima izaziva teorijsku reakciju u kojoj bi se takvi narativi pokazali kao proizvoljno konstruirani, heterogeni i unutar sebe proturječni. Kao takve ih razobličuju McCarthy i Womersley u onom trenutku kada su ti narativi najranjiviji – u samo praskozorje nacije i njene konstrukcije. Još zanimljiviji su ti primjeri u svjetlu konstatacije da je povijesni roman kao žanr poslužio formiranju takvih narativa u obilnom doprinosu, od Waltera Scotta do talijanskog preporoda (Thiesse, 2009:338). Spomenuti autori, osim tog osjetljivog mjesta, biraju i zanimljivo oružje – također povijesni roman.

Teško je, naime, općenito odabrati učinkovita sredstva protiv takvih idealiziranih narativa u zapadnim kulturama, čija je dekonstrukcija na kraju i opasan politički čin, budući da su te kulture, kako ističe Eagleton (2002:63), nesposobne zamisliti druge kulture. A tome bismo mogli dodati i nesposobnost da shvate svoje mane i nedovršenost promatrajući vlastitu kao drugu kulturu. Prvi korak u prikriivanju te identitetske nedovršenosti je nasilje i zato su romani *Shrvan* i *Krvavi meridijan* naturalistički povremeno čak degutantni. Projiciranje drugoga kao neprijatelja, nasilje prema drugome i ocrtavanje/preuzimanje njegovog prostora je u središtu tih romana. A značaj nasilja u tom povijesnom trenutku možemo iščitavati iz zloglasnog lica Suca: Što god mu bili preci, on nije bio rezultat njihovog zbroja (...). Tko god bi mu proučio naslijeđe kroz ma kakva razotkrivanja gena i rodni listova, morao bi na kraju odustati pomračen i tup na rubu praznine bez kraja i počela (...). Kakva god znanost bila primjenjena na tu prašnjavu, iskonsku materiju koju donose mileniji, ona neće otkrivati ni traga nekom ultimativnom, atavističkom jajetu koje bi moglo *objasniti Sučevo postojanje* (McCarthy, 2011:255). Sudac kao glavni negativac, oličenje zla i nasilja čiji je zločin uvećan činjenicom da ga on razumije i svjetonazorski opravdava razumijući čak i položaj svoje žrtve, prikazan je kao točka bez porijekla, pa prema tome i uzroka ili objašnjenja. Time nam je sugerirano shvaćanje početka konstrukcije identiteta, tj. koji je prvi element koji ispunjava identitetski vakuum u praskozorje nacije: nasilje kao aksiom. Prije njega ničega nema, od nasilja sve počinje, i taj strašni zaključak nam se nameće kada razotkrijemo koprenu nacionalnih narativa.

Literatura:

- Abbot, P. (2001): 'Storytelling and Political Theory', u Hinchman, L.P. i Hinchman, S.K. (ur.), *Memory, Identity, Community*, New York: State University of New York Press, str. 281-306.
- Bhabha, H. (2002): 'Diseminacija-vrijeme, pripovijest i margine moderne nacije, u Biti, V. (ur.), *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 157-191.
- Cosgrove, D. (2008): 'Kartiranje/kartografija', u Atkinskon, D. i dr. (ur.), *Kulturna geografija – kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb: Disput, str. 55-62.
- Cresswell, T. (2008): 'Moralne geografije', u Atkinskon, D. i dr. (ur.), *Kulturna geografija – kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb: Disput, str. 173-180.
- Currie, M. (1998): *Postmodern Narrative Theory*, New York: St. Martin's Press.
- Eagleton, T. (2002): *Ideja kulture*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- Elder, C. (2007): *Being Australian, Narratives of National Identity*, Crows Nest NSW: Allen & Unwin.
- Foucault, M. (1994): *Znanje i moć*, Zagreb: Globus.
- Hillis Miller, J. (1995): 'Narrative', u Letricchia, F. i McLaughlin, T. (ur.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago and London: The University of Chicago Press, str. 66-79.
- Kearney, R. (2009): *O pričama*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- McCarthy, C. (2011): *Krvavi meridijan*, Zagreb: Profil.
- Mitchell, D. (2008): *Cultural geography, A critical introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Muthyala, J. (2006): *Reworlding America (Myth, History and Narrative)*, Ohio: Ohio University Press.
- Ruano-Borbalan, J.C. (2009): 'Osnove američkog identiteta', u Hlapern, C. i Ruano-Borbalan, J.C. (ur.), *Identitet(i) – pojedinac, grupa, društvo*, Beograd: Clio, str. 374-383.
- Seamus, D. (1995): 'Imperialism/Nationalism', u Letricchia, F. i McLaughlin, T. (ur.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago and London: The University of Chicago Press, str. 354-368.
- Smith, A.D. (1991): *National identity*, Nevada: University of Nevada Press.
- Thiesse, A.M. (2009): 'Kulturna proizvodnja europskih nacija', u Hlapern, C. i Ruano-Borbalan J.C. (ur.), *Identitet(i) – pojedinac, grupa, društvo*, Beograd: Clio, str. 332-343.
- Van Dijk, T.A. (2006): *Ideologija*, Zagreb: Golden marketing.
- Whitebrook, M. (2001): *Identity, Narrative and Politics*, London and New York: Routledge.
- Womersley, C. (2014): *Shrvan*, Zagreb: Fraktura.



IN MEMORIAM

Vojka Smiljanić-Đikić
Boris A. Novak
Mihajlo Pantić
Aleš Debeljak



**ALEŠ
DEBELJAK
(1961 - 2016)**







Kako počinje ljubav



Kako je počelo? To je, verovatno, najteže pitanje. Čovek najbolje pamti kraj. Svi se naravno sećaju onog što je prohujalo, ali početak svima izmiče. Tako da se moram vratiti u dane kada smo sanjali *Sarajevske sveske*.

Kad smo počeli da se okupljamo oko te ideje, prvo mi je, među Slovencima, pao na pamet – Boris Novak. Zavolela sam ga još za vreme rata. Nije samo dolazio kad smo ostali sami, već je u opkoljeno Sarajevo donosio pomoć. Svim piscima. I sada pravimo redakciju, Boris, naravno, ali trebao nam je još neko iz Slovenije. Nazovem Borisa, a on iz prve: Aleš Debeljak. Odmah okrenem nekoliko telefona u Ljubljani. I sad, pazite moju neobaštenost. Kažu mi, pa on vam je u Sarajevu, govori u *Muzeju književnosti*. O Prešernu.

Bila je neka godišnjica iako nisam potpuno sigurna. Došla sam oko sedam u to prelepo staro zdanje *Muzeja književnosti*. Ne treba ni da se osvrćem. Desno je Andrić, tu odmah iza ugla Humo, Samokovlija, gore Meša.

Nisam prišla Alešu, sela sam na kaldrmisani atrijum, pod kupolom vedrog večernjeg neba. Čekam da počne. Izašao je mlad, vitak čovek, nategnut kao luk strele, i zvonkim glasom, bez velikog uvoda počeo da govori o svojoj velikoj ljubavi, Prešernu. Nije to bilo predavanje, bila je to pesma o pesmi Prešernovoj. Jedna velika strast uobličena u slap reči. O tom velikom romantičaru, sa kojim se, te tople sarajevske večeri u prelepom zdanju *Muzeja književnosti*, Aleš Debeljak poistovetio. Slušala sam ga bez daha. U svom dugom veku, slušala sam predavanja čuvenih profesora, pesnika, filozofa. Znali su zanosno da govore i Meša S. i Kasim Prohić. Zavodnički je govorio i Amos Oz i Seamus Heaney, duga je lista onih koje sam slušala. Ali, nikad nisam prisustvovala govorenju o pesništvu na ovako strastven način, sa ovakvim, potpunim predavanjem i delu i čoveku.

Neka posvećena vrsta govora, istovremeno i poistovećivanje i prepuštanje, bez ostatka. Mislim da je to bilo najlepše iskustvo koje sam imala. Posle predavanja, među poslednjim, prišla sam Alešu i čvrsto ga zagrlila. Bez reči. Nije bio iznenađen. Valjda je osetio da smo tu noć postali prijatelji zauvek. I u ovih poslednjih 15 godina to je uvek ostalo upravo tako, pod nevidljivom senkom Prešerna. Uvek duboko slaganje, uvek ista duboka odanost i spremnost na prihvatanje pružene ruke i u dobru i u zlu. Znate kakav je rad u jednoj velikoj redakciji. Uvek izazovi. Radite sa stvaraocima, osetljivim ljudima, ona tanka kazaljka uvek treperi, stalno pokušavate nešto da promenite. Ono što sam znala

uvek da na Aleša mogu računati. Ponekad bi mi neki od kolega znao reći: "Aleš je tvoj ljubimac". Tada sam se neuverljivo branila. A sada mogu reći naglas: "Da, Aleš Debeljak je bio i ostao moj ljubimac."

U jednom razgovoru mi je rekao: "Znaš kad sam ušao u redakciju *Sarajevskih svezaka*, verovao sam da će to samo biti jedna od mojih aktivnosti. I sad, kad se u kabinetu okrenem iza sebe i vidim taj niz od pedesetak tomova, izgleda da je to najvažnije što sam radio."

Dragi moj Aleš, izgleda da je sve što si radio bilo najvažnije. Poslednji razgovor smo vodili o mogućnosti da napravi dijalog sa režiserom Frljićem. Divio mu se. Tu skoro sam ga pitala: "Aleš, šta je sa Frljićem"? "Ništa ne brini", govorio je.

Za naredni broj *Svezaka* neko mora da obavi taj Alešov posao. Ili je možda Aleš to već uradio. Nazvaću Frljića da ga pitam, možda je to ostalo u Alešovom kompjuteru, kao poslednji posao urađen za *Sarajevske sveske*. Koje su mu bile na srcu koliko i on u našem.

Tako i ostaje. Aleš Debeljak je zauvek moj ljubimac i moj brat.

Boris A. Novak

In Memoriam: Aleš Debeljak (1961 – 2016)

prevela sa slovenačkog: Ana Ristović



Sećam se prvog susreta sa Alešom Debeljakom. Bilo je to maja 1980, na književnoj večeri u Škofjoj Loki koja se “u druženju” – dakle divlje i nezaboravno – nastavila u stanu Jureta i Matjaža Potokara u Ljubljani.

36 godina kasnije ne mogu da verujem da ga više nema. Koliko beskrajno siromašniji je naš svet, od kada ga je pre nedelju dana napustio Aleš Debeljak!

Slovenački jezik je siromašniji za pesnika, suptilnog prisluškičavača i štimera
senke anđeoskih krila na licu prolaznika.

Nikada u životu nisam bio svedok tako munjevitog umetničkog razvoja... Izraz *razvoj* je zapravo pogrešan, jer sugeriše proces. Ne: Aleš Debeljak je kao Atena iskočio iz Zevsove glave, već obučen u oklop, u sjajni oklop Poezije! Jezik pesničkog prvenca *Zamene, zamene* bio je dijamantski izbrušen, u njemu se, gust i raskošan, žario hiljadostruki vatromet slika. Patrijarh avangarde, Tomaž Šalamun, bio je očaran svežinom stiha:
začuđeno se misao za krikom seli u govor.

Slivenost ritma, zvuka i značenja je kao elektronska veza omogućavala polivalentne poruke:

*sinje tanka struna napinje ćutanje u vazdušastu jasinu
i kašičicom jatarne lepote gladi razapetu biserovinu.*

Opevani svet se tu dešava unutar jezika. Ne napuštajući majstorsko brušenje jezika, Debeljak će ubuduće biti intenzivnije vezan opevanju vanjezičkog sveta. Taj zaokret je prvi put nagovešten u drugoj Debeljakovoj zbirci, u *Imenima smrti*: pesnički jezik je tu još uvek izuzetno bogat, iznenađujući i plodan u kobinatorici reči. A ipak, u toj knjizi se

već javljaju JA i TI, glavne instance izricanja sveta koje u lepotu jezika unose monolog i dijalog, samoću i čežnju za drugim, nostalgiju kao istinu pamćenja, prolaznost kao istinu vremena i bol kao istinu ljudskog postojanja.

Aleš Debeljak je ključni pesnik slovenačkog postmodernizma. Artikulisao je *Zeitgeist* osamdesetih godina i poslednjih decenija, jer je na umetnički moćan i inovativan način izrazio melanholičnu egzistencijalnu atmosferu *poznog časa*: poetika naslednika radikalnog modernizma sve više se kristalizovala u etiku oslušivanja drugih i Drugoga, kako to kaže u magistralnom ciklusu *Hronika melanholije*, posvećenom Samjuelu Beketu:

*ogroman prostor se skriva u simetriji
postojanja. sada si svet i ništa. i mirovanje smrti. jedan jedini. i svi drugi.*

Izjednačavanje “jednog jedinog” i “svih drugih” najava je kasnijeg etičkog gesta solidarnosti koji dolazi do reči pre svega u zbirci *Mesto in otrok (Grad i dete)*.

Slovar tišine (Rečnik tišine) gradira egzistencijalni stav iz *Imena smrti*: svet je ispražnjen, otet mu je smisao, ukus života je gorak, bića i stvari štrče iz ništavila, na trenutak zasvetle i iznova potamne natrag, vrativši se u ništa. Zato se u toj zbirci *tišina* javlja već u samom naslovu, reči *ćutanje(muk)* i *glas* su ključni simboli:

*Jer umiru samo ljudi, ne i njihovo ćutanje.
A jata čvoraka koji se vraćaju kući su glasna.
Trebalo bi da digneš svoj glas. Govori sad!
Reci. Kako ćutiš i postaješ dah svih ljudi.*

Pesnikov *muk* i *dah* postaju *dah* i *reč* svih ljudi u zbirci *Grad i dete*, gde radikalizacija pesničkog jezika dobija etičku zasnovanost. Posledica ekstatičnog pesničkog stava je osećaj odgovornosti za sudbinu ovog našeg jedinog sveta. Taj osećaj odgovornosti se kod Debeljaka rađa pre svega iz dva osnovna doživljaja koji su obeležili njegov život tokom devedesetih godina: rođenje deteta i kataklizmatično iskustvo rata koji, kao istorijski zemljotres, preti bezbednosti deteta i *eo ipso* i budućnosti sveta čiji jedini garant je upravo dete.

Aleš Debeljak nije napisao ni jednu jedinu lošu pesmu. Njegov opus je kristalno zaključen i obraća se temeljnom rasponu naše ljudskosti.

A ipak, ipak smo s njegovom smrću siromašniji za nenapisane zbirke pesnika koji je prešao dug i do sada neutaban put.

Poetika je izgubila svog tvorca,
pesnika, koji je svaku od svojih zbirki shvatao
kao čin *izabranosti* i *pribranosti* –
umetničke *izabranosti* i duhovne *pribranosti*.

Istorija književnosti je izgubila jednog od svojih aktera i istovremeno i mislioca, teoretičara koji je prvi rešio zagonetku *Postmoderne sfinge*.

Južnoslovenske književnosti su siromašnije za istoričara književnosti koji je imao suptilnog sluha za njih u doba kosmičkog potopa, ronioca i podvodnog arheologa, jedinog, koji je bio sposoban da sa memorijskim kapacitetom svojih pluća zaroni na dah do dna potopljene Atlantide, kao što je nazvao kulturnu svest koja je nestala sa političkih mapa sveta.
Ispod površine je ugledao snovidne slike ruševina obrasle koralima uspomena.

Revija *World Literature Today* je siromašnija za jednog od svojih najprodornijih esejista. *World Literature*, svetska književnost je siromašnija.

Generacija je siromašnija za neumornog ljubitelja žurki i nekrunisanog princa, studentska *Tribuna* za buntovnog tribuna, revija *Literatura* za svog osnivača. u kolofonu *Nove revije* najmlađi saradnik upravo se pridružio spisku mrtvih urednika mrtve revije.

Mi, njegove kolege, pisci, siromašniji smo za *Dibeldžeka*, kako smo ga nazvali tokom gostovanja u Tenesiju, marta 1991, dok smo sa Danetom Zajcom i Milanom Deklevom igrali ping-pong u podrumu prijatelja, pesnika Ričarda Džeksona.

Rok muzika je siromašnija za svog najrokovskijeg slušaoca i mislioca, koji ju je utemeljio i do kraja svojih dana održavao intimni dijalog sa pevanom poezijom Tomaža Pengova, *Azre*, Vlada Kreslina...

Intelektualna refleksija je izgubila anđela koji je znao da plače.

Intelektualna refleksija je siromašnija za onu autorefleksiju koju donosi odsjaj,

odsjaj svetlosti,

odsjaj svetlosti u suzama,

u suzama na ljudskom licu.

Intelektualna refleksija, koja uvek želi da vidi jasno, izgubila je vidovnjaka koji je video još *jasneje* upravo zato što mu je pogled bio zamagljen od suza.

Tamo, gde čuvari granica postavljaju bodljikave žice, da bi ukrotili talas begunaca, žena, begunaca, dece, begunaca, staraca, begunaca, tamo, gde ekonomisti vide pretnju za produkciju i monopol koristi, tamo je Aleš, taj anđeo, video višak suza, *višak osećanja nad razumom*, enormnu produkciju suza tokom poslednje godine, u toj strašnoj godini koja se sada okončava odletanjem anđela na poslednji put, bekstvom preko poslednje granice, gde ga ne možemo više pratiti, i ostajemo sami, izvan svojih granica, sa viškom svojih suza.

Ljubljana je siromašnija za onog koji su je opevao, koji je znao da prizove mape grada svog detinjstva,

sa zapanjujućom nostalgijom ali bez sentimenta,
sa oštrom lepotom viđenja socijalne stvarnosti siromaštva
i sa prosvেenošću čuđenja nad milošću postojanja
i odrastanja u svetu, okrutnom i istovremeno divnom.
Ljubljana je siromašnija za svog pesničkog geometra i kartografa,
koji je bolnim i radosnim pokretom sećanja, za večna vremena opevao
voljene ulice, dvorišta, škole i vežbaonice, gde je odrastao i *postao čovek*.

Socijalna stvarnost je izgubila svog beskompromisnog hroničara
koji je znao da teškom čulnošću i čudesnom svetlošću pesničkom očuva
fabriku svog oca, fabriku svog dečijeg sećanja.

Tolikim mrtvima na upravo ovom mestu gde smo se okupili,
tolikim mrtvima pod našim još živim nogama na ljubljanskom groblju Žale,
i Alešovom prijatelju iz mladosti Boštjanu Seliškaru,
i životnom prijatelju Tomažu Šalamunu koji je i sam ovde počinio pre punu godinu,
sada će se pridružiti i usamljeni šetač, *krijumčar*,
koji je toliko puta dolazio ovde da klekne i i *nežno gladi trave, skoro do krvi*.

Zagrebački hotel *Dubrovnik* biće siromašniji za svog stalnog gosta,
Ilica za odjek njegovog poziva, Trg bana Jelačića za posete slovenačkog bana.

Knez Mihajlova ulica u Beogradu je izgubila dalekog slovenačkog šetača,
sto *Kod konja* kontemplativnog posmatrača gužve na Trgu republike,
knjižara na uglu zgrade *Albanija*, na izvoru Terazija, pasioniranog čitaoca.

Redakcija *Sarajevskih svezaka* je siromašnija za jednog od svojih osnivača
i visokooktanskog motora povezivanja pisaca razdvojenih granicama.
Hotel *Evropa* u Sarajevu je siromašniji za najnačelnijeg Evropljanina
koji je spavao tamo ponekad ... pardon: po čitave noći bdio i debatirao,
i Evropa je siromašnija za najpametnijeg i najstrastvenijeg
zagovornika Sarajeva i Bosne. Kada smo tamo, jednog jutra,
pili kafu i deseti viski, skandirali smo u ritmu deseterca:
Jebeš zemlju / koja Bosne nema – jebeš Evropu / koja Bosne nema!

East Village u Njujorku biće siromašniji za radozlanost Srednjoevroljanina,
dokovi San Francisca biće tamniji za radozlanost Slovena,
Baltik će biti tiši za temperamentnog Mediteranca,
Beč će biti uskraćen za lucidni pogled od spolja
koji se nakon veka zaborava vraća kući, do secesijskog sna *K. u. k.*,
Budimpešta će biti hladnija za najtoplijeg suseda,
brisekska knjižara *Pasaporta* će se osvrutati na reči
Aleša Debeljaka, pesnika mladog jezika i velikog srca.

Diplomatski hor Republike Slovenije je osiromašen za izuzetnog diplomatu, Ambadora nauka i ambadora umetnosti, koji je u najboljem mogućem svetlu predstavljao svoju domovinu i suverenim znanjem i šarmom otvarao svaka vrata.

Republika Slovenija je izgubila svog *cara*, upotrebim li žargonski, ali najtačniji izraz mlađe generacije. A sada sasvim ozbiljno: Aleš Debeljak je bio briljantan! Kakva šteta! Kakav nenadoknativ gubitak!

Fakultet društvenih nauka je siromašniji za vrhunskog profesora, lucidnog sociologa, kulturologa i religiologa, ali još važnija je bila njegova pedagoška uloga: studenti, diplomski i postdiplomski, doktoranti, asistenti i docenti sada su siromašniji za velikodušnog, požrtvovanog mentora.

Transatlantski avionski letovi biće siromašniji za aboniranog putnika, kojem je putovanje bilo kategorički imperativ, koji je neprestano prelazio granice, ne da bi bilo šta zaboravio, šta je dom i šta ostavlja za sobom, književni komparativista različitih svetova, sociološki komparativista različitih kultura, vremenskih zona i časova, religiološki komparativista različitih hramova i različitih pečata, koje jedan isti Bog dahom utiskuje u vosak ljudskog bića, u materiju za koju je ljudski komparativista Aleš Debeljak dobro znao da je jedna jedina i svuda ista, bez obzira na boje i oblike i kulture i frizure i kontinente i nijanse i jezike.

Naši okrugli stolovi biće siromašniji za genijalnog improvizatora koji je govorio na tako lepom, bogatom i emotivno napetom jeziku, kao da je reči koje je bacao u vetar vremena šmirglao mesecima. Bili smo svedoci čuda rađanja žive, pesnički rezontantne misli.

Naše peticije i protesti biće siromašniji za najsnažniji utisak, najpromišljeniju kritiku i najautoritativniji potpis.

Demonstracije će biti siromašnije za najhrabrijeg borca, jednog od retkih sportista u književnim redovima, džudistu koji je u mladosti u jugoslovenskom dresu učestvovao na međunarodnim takmičenjima, i zato je na društvene sukobe odlazio sa neverovatnim unutrašnjim mirom, u istom trenutku i oprezan i opušten, a mišićni tonus bi u ključnim trenucima planuo u tačno odmerenim, "ubitačnim" verbalnim udarcima ... u kojima nikada nije bilo ni trunke ličnog vređanja. Jer, Aleš je bio sportista, korektna, beskrajno korektna ličnost, drug i gospodin, saveznik i zaštitnik, borac i saborac...

Ja jesam i biću siromašniji za prijatelja koji me nikada nije ostavio na cedilu. Uveren sam da jednako važi i za sve nas okupljene na ovom tužnom skupu: Aleš Debeljak, Alex Dibeldžek, prof. dr džuda, pesnik sa crnim pojasom, nikoga od nas i svih nas zajedno nikada i nigde nije ostavio na cedilu! Ta vrsta solidarnog saveza na ličnoj, grupnoj i društvenoj ravni se kao što znamo, plaća zlatnom valutom: vremenom, energijom, srcem, životom. Od Aleša je zahtevala maksimalni oprez i davanje; najskuplje ga je koštala, ali je takvu požrtvovanost stoički podnosio, džudista. Bio je bogat čovek i razdavao se, krvodavalac, i razdao se. Slovenija je danas siromašnija za nadarenog, hrabrog, lepog, dobrog čoveka.

A Dibeldžek je bio džudista, došao bi na utakmicu uvek kada je bilo potrebno. Prilikom našeg poslednjeg susreta, u utorak, 26. januara, dva dana pre njegovog neočekivanog i tragičnog nestanka, u kafani Geonautika pod Kazinom, dogovorili smo se da će učestvovati na našem sledećem spisateljskom forumu "5 do 12": taj protest je trebalo da se dogodi sutra, u petak, 5. februara, u prostorima Društva slovenačkih pisaca.

Umesto protesta, sutra će tamo biti komemoracija. Bez Aleša Debeljaka ti protesti nikada više neće biti isti, tako snažni, tako principijelni, tako duboko reflektovani, tako visoko artikulisani. Siromašniji će biti, siromašniji.

A Aleš Debeljak će biti sa nama.

U ciklusu *Hronika melanholiije* opsesivno se ponavlja refren: *Uvek si. Danas ga čujem i čujemo ga dok odjekuje: Uvek si, Aleš. I uvek ćeš biti.*

Tokom tog dugog, lepog, toplog, poslednjeg prijateljskog razgovora u Geonautici Aleš mi je pričao o roditeljima, kako su ga kao dete grejali svojim telima od duge, sive, ljute, radničke, socijalističke zime. I o sestri Poloni, koju je kao princezu štitio svojim telom brata, džudiste. Tiho i nežno je pričao o ženi Eriki, koju je rečima punim ljubavi toliko puta grlio preko okeanskih razdaljina i sa kojom je stvorio dom u najvećoj mogućoj ljudskog bliskosti i toplini, tu, baš tu, u našoj sve hladnijoj subalpskoj kotlini. I, sa iskrenim očinskim ponosom pričao mi je o deci, o Klari, koja studira u Pragu i Simonu koji je dobrovoljac u Rigi, i o Lukasu koji piše pesme. Onda sam ga otpratio do vrata Šubićeve gimnazije, u koju se upisao Lukas i gde je brižni otac žurio na roditeljski sastanak, i opraštajući se smo rekli: *Vidimo se na protestu sledećeg petka!*, i ja sam pomislio: *Bogat čovek je, taj moj prijatelj Aleš ...*

I nestao je kroz ta tamna, visoka hladna Plečnikova vrata,
koja sam i sam bezbroj puta otvarao i zatvarao,
i za koja sam nakon dva dana saznao da su bila vrata njegovog Nepovrata ...
Danas znam da su na kraju Nepovrata i dalje vrata ...

I znam da sam bogatiji čovek, jer sam dugih, prekratkih 36 godina prijateljevao sa Alešom
Debeljakom, nesuđenim džudistom i pesnikom božjom milošću,
sjajnim akademskim kolegom, neustrašivim društvenim kritičarem i plemenitim čovekom.
Svi smo bogatiji, jer nam je svoje neverovatno bogatstvo
velikodušno, samopožrtvovano davao i razdao
Aleš Debeljak.

Za to bogatstvo, Aleš – hvala ti! ...

Mihajlo Pantić

Aleš Debeljak



Počnimo “mediteranskim udarom”.

Ima jedan trenutak, kada sa kontinenta putujete na more, u kojem se sve izmeni. Ako spavate u vozu, u času kada prelazite tu nevidljivu, ali postojeću granicu, sigurno ćete se probuditi. Promeniće se vaš odnos prema sopstvenom telu, svetlost će na lica saputnika padati pod drugim uglom, oblici će dobiti jasnije ivice, krv će zastrujati brže, osetićete miris mora mnogo ranije nego što ga ugledate. Svet postaje neobičan, puniji, nekako iskošen. To, najpre za sebe, zovem “mediteranskim udarom”.

U jesen 1985. – gotovo godinu dana nakon *smb*-izbivanja iz života – doživeo sam takav udar. Putovao sam u Split, na jedan od onih književnih susreta od kojih ne znate (nemate) šta da očekujete. I nisam ništa očekivao. Zaokupljale su me neke sasvim druge stvari, između ostalog stope Grgura Ninskog. (Priznajem, savremeni pisci pišu nejasno, iz pozicije krajnje privatnosti – prethodnu rečenicu će, tako, razumeti samo moja žena.) Sreo sam, tamo, u Splitu, poznata i upoznao nepoznata lica. Preskačem formalnosti, one su ionako bile dobro obavljene...

Čitali smo u dvorištu neke zgrade, nas dvadesetak. Tu noć pamtim kao prilično zagušljivu, valjda zbog zidova koji su nas okruživali. Publike nije bilo, čitali smo jedan drugom. (Zar ovo nije metaforično: mrak, zidovi, zagušljivost, čitanje jedan drugom. Postoji li, bilo gde u istoriji, slika paradigmatične, civilizacijske, stvaralačke situacije koja ne bi bila nalik ovoj, a da, pritom, bude smislena i važna barem u približnoj meri?)

Ne sećam se kojim smo redom izlazili pred mikrofon. Ima nečeg besmislenog u tim “javnim” čitanjima, nečeg što izneverava sam književni čin, i tu besmislenost (strah me da pomenem *šekspirovski* rascep – ali je u pitanju osećanje slične dubine) nose sobom čak i pisci koji su, u ovim vremenima, preko rokenrola, posredno ili neposredno, shvatili šta znači biti “javno” usamljen. (Ne u svojoj sobi, za stolom, već na sceni.) Kada je najavljiivač izgovorio: – Aleš Debeljak, setio sam se pesama koje sam, potpisane tim imenom, čitao u časopisima. Tamo, na podijumu, pod staklenim zvonom reflektorske svetlosti (koja je zgušnjavala okolni mrak), kazivao je svoje stihove mirnim, ravnim, pomalo melanholičnim glasom. Pamtio sam, *malarmeovski*, samo zvuk. U noći u kojoj sam poželeo da naučim slovenački upoznao sam Aleša...

...Aleš nije gospodin Žurden. On, naime, ne govori u prozi, već u eseju. Ta ranojesenja noć, nakon "mediteranskog udara", nastavila se, kasnije, u vrevi gradskog trga. Sedeli smo za stolom, opušteni, pripiti taman do one tačke u kojoj se govornost i želja za razgovorom pojačava, a lucidnost duha i dalje ne slabi. Bejahu nazočni Debeljak, Nikčević, Marčetić, Čegec, ja i mnogi drugi delegati iz svih ondašnjih republika i pokrajina, a razgovarali smo, tačnije, esejizirali, o svemu i svačemu, onako kako to već biva u sličnim prilikama: najpre o književnosti, jer mi možda i nismo, tada, umeli drukčije.

Diskusija vođena tom prilikom nikada neće biti štampana. Javljam se, dakle, kao nepotrebnog svedoka bezimene, ali istinski proživljene istorije jedne kasnoletnje mediteranske večeri u kojoj je čovek, makar nakratko i makar lažno, mogao poverovati da postoji nešto što bi se moglo nazvati generacijskim senzibilitetom. Praskozorje smo dočekali u hotelu pomalo nalik na kakvu zakasnelu ili preuranjenu, ne više tako mladu školsku ekskurziju koja krijumčari piće do svojih soba.

Ujutru smo, međutim, morali biti pametni. Tako je nalagao program. Trajao je okrugli sto o recepciji savremenog pesništva. Tu smo, umorni i nešto manje sugestivni, ali sa dovoljnom količinom kivanosti i cinizma, rekli ono što smo imali da kažemo. Debeljak nam se pridružio ćutnjom. Ćutao je dobro i sadržajno. Prilozi sa tog stola objavljeni su kasnije u časopisu *Quorum* (1/1986). Ostatak dana protekao je slično prethodnoj večeri. U povratku, doživio sam "kontinentalni rez". Da vam ne objašnjavam naširoko – to vam je nešto suprotno od "mediteranskog udara", povratak u normalu.

Mesec dana posle toga obreo sam se u Zagrebu. Udahnuo sam tamošnji vazduh, popio pivo u Esplanadi, prošao Gajevom (ovo će razumeli samo major B. M. i još neki *smb*-ispisnici), sve je bilo na svom mestu kao i godinu pre, sivkasto, suzno nebo, Zrinjevac, ali, pošto ovo nije loš putopis, već *dnevnik unatrag*, da pređem na stvar. Dakle, pozvan sam, iz sasvim određenih razloga, da se vidim sa Alešom i zagrebačkim drugarima, i to sam rado učinio. Kratka, brza putovanja deluju poput narkotika, sruše naš ustaljeni, svakodnevni red, učine da se susretnemo sa ljudima sa kojima komuniciramo na drugi način, a obične gestove (obedovanje, recimo) pretvore u prave male praznike. Aleš i ja smo nastavili započeti splitski razgovor, razmenili knjige. U vozu, prema Beogradu, sedeo sam sam u kupeu i čitao *Imena smrti*. Pred zoru stupio sam na izlazni peron beogradske železničke stanice pun poezije kao obranog mleka.

Nedelju dana kasnije zagrebački *Polet* objavio je intervju sa nama dvojicom, povodom nagrade koju smo primili prilikom multilaterarnog susreta u Zagrebu. Aleš je između ostalog rekao:

"Mislim da s današnjom literaturom stvar stoji nešto drukčije, barem s onim njezinim segmentom koji me zanima. Mislim da unutar književnosti, odnosno poezije koju sam pišem, dolazi do otkrivanja one *magične šifre*, koju pokušavam otkriti uvijek iznova, a mogu joj se približiti samo asimptomatično, šifri današnjeg *conditio sine qua non*, sadržanog u mnoštvu tih zrcalnih igara, podvojenosti i igri očiglednosti, kada stvarnost znači nešto više."

U tim rečenicama prepoznao sam nešto meni blisko. (U jednoj od svojih prvih priča napisao sam: "Onaj koji čita kraj ove rečenice, više nije onaj koji je to čitanje počeo.") Hoću reći, ništa nam ne govori o našoj promeni, ništa je ne osvedočava toliko koliko *magična šifra* dobrog književnog teksta. Nju, dakako, ne možemo do kraja razumeti, ni

otključati, pre će biti da je intuitivno prepoznajemo, saglasno tajnim zapisima sopstvene duše, i tek povremeno uspevamo da joj se približimo, nakratko. Ta šifra nas istovremeno uznemirava (jer svedoči o prolaznosti), ali i uspokojava, rasterećuje, čini nas ispunjenim. Svaki tekst nas menja. Ko kaže da književnost ne može ništa? Književnost ne može ništa tek ako se tako (nekome) hoće. Kada, međutim, pristanemo na njenu iluziju (a postoji li išta potrebnije od iluzije), književnost može sve.

Od tada smo se Aleš i ja videli dva-tri puta, uvek u Beogradu. Povremeno se dopisujemo, sa istim paradoksalnim zapažanjem – nemamo vremena za život od književnosti. (Ovo je traljavo rečeno, savremeni pisci izražavaju se mutno. Bolje je reći: Od književnosti nemamo vremena za život.) Ne znam ko je od nas prvi u toj prepisci spomenuo onu prastaru izreku kako pevamo u pustinji (verovatno on, u jednoj posveti) – mnogo je važnije da je upravo ta izreka lajt-motiv naše prepiske. Dovikujemo se preko pustinje, sunce je neprestano u zenitu, teturamo, i sve ovo oko nas, što nam se ovih godina dešava, liči na konfuznu, nepodnošljivu fatamorganu. Što se mene tiče, ja jedva čekam da se iz nje prenem. Aleš je, koliko čujem, otplovio za Ameriku...

Nastavili smo da razmenjujemo knjige. *Melanholične figure* nisu samo ogledalo duše svog autora, već, čini mi se, i one produktivne struje savremenog pesničkog mišljenja: bekstvo od zadatih poetičkih matrica, potraga za sopstvenom, mobilnom stajnom tačkom, čežnja za novom integralnošću, preispitivanje izražajnih mogućnosti i nosivosti različitih formi, poricanje ideologije, dnevne politike i stvaralačkog čina, sušto protivrečje. Alešov izbor iz američke metafikcije prisiljava me da se neprestano pitam ne samo o (ne)potrošenosti takvog načina pisanja već i o onom što sam pokušavam da radim. U Alešovoj drugoj knjizi pesama *Rečnik tišine* pronašao sam pesmu koja me iznova uverila da je poezija (možda i zato što je svi pišu) danas zaista istinska retkost, da dobra pesma na kraju ipak pronade čitaoca (tu se potvrdi kao takva, i pretoči se u njega; poput tečnog srebra zastruji njime). Potraga za dobrim stihom uvek vredi, i uvek bude nagrađena. Evo te pesme u prepevu Milana Đorđevića:

Biografija sna, 3

Ova pesma je za tebe, bezimeni. Koji razdražljiv i bolestan od monotonog čekanja na ko zna šta još uvek lutaš kroz godišnja doba. I ne pišeš dnevnik. I nije ga pisao niko od onih poput tebe. Ti si prepušten sebi. I nostalgiji za budućnošću. Na svoj lepi način preživećeš logore za izbeglice i rastanak od lepih ornamenata secesijske arhitekture. Na perju senica možda ćeš ugledati kratkotrajno svetlucanje oružja. I tvoj samotni zvižduk. Koji traje. Dugo Stvrduće se u elegiju. Pri tom ništa ne možeš. To se mora na taj način dogoditi. Potom očaj koji blago šumi u nama. U tome je stvar. Možeš još šest boca popiti, ali u ogledalu tuđeg sećanja nećeš oživeti svoj lik. Do kraja ćeš biti jedini i sam. Sigurno.

Hteo sam, isprva, dok sam zamišljao ovaj fragment iz svog nepostojećeg *dnevnika unazad* (jer ja, zaista, poput bezimenog, ne pišem dnevnike), da analiziram stihove koji su me pronašli (čekao sam na njih). Da progovorim nešto o patetici i melanholiji, o prelogičkom, surovo tačnom pesnikovom predosećanju, o ritmu koji sugeriše nešto što ne možemo nikako drukčije, do poezijom, izraziti. Ali čemu? Da li bih se time, makar za tren, makar za pedalj, približio suštini? Racionalizacija nije previše srećan način prihvatanja poezije. (Ova je rečenica moj naknadni, odocneli dodatak našim zauvek minulim splitskim razgovorima, ujesen '85.) Poezija se prihvata (i) kožom. Možda bi se moglo pisati o tome kako smo danas svi zakopčani do grla, reči ne dopiru do nas, vrlo retko se naježimo.

Ali, neću ni o tome. Sričem Alešovu pesmu i znam da se svaka dobra pesma obraća meni. Da sam onaj iz pesme uvek ja. Da svedoči o svemu što je bilo, što jeste (kako jeste), i što će mi se dogoditi. O uzaludnim nastojanjima i uspehu. O pobedi i porazu. O (protivrečnoj) slici sebe koju nikako ne mogu da dokučim. O egzistencijalnoj situaciji koja je toliko ambivalentna da više i nije situacija već je čista ambivalencija.

Aleš Debeljak

prevela sa slovenačkog: *Ana Ristović*

TETOVAŽA POD MOSTOM

Slike su ti žigosali na kožu, puštaju
crne tragove, kao vulkanski pepeo

koji plodnu zemlju daje, pokriva
rane i zasipa zapitana usta, slike

iz privatne zbirke, ovde groblje kitova
nasukanih na plaže, tamo prva strofa

iz pesme domorodaca, pustinja Gobi
koju je uzduž presecala crta između

pozajmljenog i prisvojenog brega,
kao reka koja teče pod mostom grudi i mimo

bolnih bradavica, uzalud zapenušano
kipi pod grlom, uzalud traži vezu

sa vremenom milosti i uspehom na premijeri,
samodopadljiva, kao nebo bez zvezda

i konkurenata, i dok budeš živa iz
izvora u školjki desnog uha curiće

i izlivaće se uvek iznova u levo,
kružeći po njivama mišića i preko uzbrdica

već blago izbranog obraza, koji obožavam
kao kip od tamnog meda, gladak,

sladak i veoma lepljiv, sklapa mi oči,
tvoje telo drhti, ničeg skrivenog više nema,

uzmi me, rado bih legao u korito i pokrio
se vodom koja teče u tvom ritmu disanja.



IZVEŠTAJ O PORAZU

Vojnici, mokri do pojasa, stoje
u rovovima, olovna ikra se kovitla

u hladnom vazduhu kao stražarska lozinka
i konjima zaštitnog bataljona vre

smola iz nozdrva. Sa prvim snegom
sklanjamo se u gradove koji rastu,

svakim danom sve više begunaca
se sliva u njih, i spomenik neznanom prostitutki

diže se ponosno kao Napoleonov
obelisk. Pod njim se skuplja masa,

gladna i razuzdana, i niko više
ne vidi kako se na zidnom časovniku

otvaraju vratanca i umesto kukavice
izleće živa ptica i pokazuje nam put

u predgrađa što se množe brzo kao
prevarantske slike, na kojima bi samo oko bebe

moglo da primeti da crvena kao merlot nije krv
već ljubav koju nosimo, mi, došljaci,

ljubav prema filmu bez priče
i bez kratkih kadrova, sa junacima

vilinske kose i brade koji čekaju
da zimi dosadi da večno traje, čekaju

dan kada ćemo ponovo trgovati
strašću i snovima, neumorno

čekaju, s punim radnim danom,
večno motreni od onih koji žele

da lepota bude nužna
i nužnost lepa, i među njima sam i ja,

odbacio sam uniformu poraženih,
da se sada posvetim vežbama

u poslu iz kojeg se ne može diplomirati,
bez hrane i pića, u prokrijumčarenu

dozu trave, palim večnu vatru
pod spomenikom, sam u polarnoj tami, iako me

gurkaju laktovi horde, do kraja vernik,
koji ni za čim ne žali, slep i srećan.

BELE NOĆI NA JUGU

Svetla, bezbrojna svetla: snop reflektora sklizne
mimo tebe, stojiš kraj prozora, a onda utone,

da bi ponovo porastao na drugom mestu tame
i signali zažare u crvenilu obraza i bajki

u predvečerje Božića, treperava svetla, lebdeći
uzorci osvetljenih prozora, klupka iskri

i kule i palate, postavljene u žurbi.
Pratiš ga, kako se spušta i dodiruje tlo,

nečujno. Oko može samo da sluti šta tvrdoglavi
poljubac čini: stvarima oduzima gospodara

i duši pušta krv. A tebe, tebe produbi,
bez lažne utehe ravnomerno te gladi,

svetlost severnog pola koja je konačno
stigla, to znam, pruge svetla i zastave,

zastave odasvud, beskrajno se šire
preko cvetnih pijaca, aleje gradova, i ljudi

jedan drugome jedu iz ruke. Zato želimo
da zasija i ovde, kod nas, ta meka svetlost,

koja oživljava kukureke, velike kao srebrni
tolari: kupiš jedan, kući odneseš dva.

NEDELJNA DILEMA

Gradski trg, šupljina vlažne soli, sneg
je prestao da veje, mraz štipa,

ulica ćuti, pešaci puze kroz arkade
kao na talasima u republici vode,

ledeni kristali pod noćnim svetlima
menjaju oblik, rasute sobe

dahću u svetlosti koja jenjava. Usamljeni
stričevi čitaju časopise sa belim krajem,

ljubav, ta nepoznata stvar, hrani se
kalorijama detalja, siše ih

do srži, teritoriju obeležava
životinja, čujem stidljivi zvuk,

još uvek ne čujem reči, butina klizi
uz butinu, možda prebrzo za moj ukus,

ali priznajem, voleo bih da budem blizu,
osećam krivulje tvojih rebara, svaki

uzdah izaziva poplavu krvi nad
bedrima koje bih voleo da grickam,

priznajem, na nekom drugom mestu, na turskoj
strani Kipra, u gradovima koji svu sramotu

zadržavaju za sebe, i opet se vraćam
po dah na površinu, preko ruba ekrana:

kroz prozor sa njim, još mi nije rekao
da li ću sutra biti vihor ili danas gromobran.

MRTVA STRAŽA

Šumi voda u radiatorima i radio zvoni
kao srebrna kašičica. Novčić, bačen u vazduh,

ne vraća se. Zadovoljne smo onim što
ne znamo, mi, spokojne device. Zaista, malo je

stvari koje dobro poznajemo, kao prvi dan
leta. Kušamo ga u osakaćenom obliku,

jer odbrojavanje počinje već u junu. Uh.
Šta nam preostaje? Igrati se avionima

od jučerašnjih novina, puštati ih
da polete preko oblaka i rimskog

zida, a onda ih polako pocepati
i ponovo poravnati stranice, da dlan

glatko klizi, leći na tepih i belim
listovima prekriti lice u obredu tajnom,

znanom skupljačima snova na Madagaskaru
i u Kranju, da nam zazvoni, na tren, pod

kupolom još glas žene koja uporno recituje
o mehurovima, dok ih trava ne probode,

isteku kristali iz ekrana, i zajedno sa njima
i mi smo primorani na izgnanstvo:

pouzdan, niko od nas se više neće
setiti kada je srna isušila studenac

u planini i kada se reči zgusnu u slike,
barice sirupa iz smreke koje ne znam da čitam,

čekam da se bakreni novčić vrati iz visina
i kaže mi da stojim na mrtvoj straži.



DOKUMENTI

Boro Kontić
Jovan Jovanović







Boro Kontić

Dan u životu stodesetogodišnjaka

Pravougaona soba. Skoro polovinu prostora zauzimaju dva kreveta smještena dužinom jednog zida. Preostalo, ispunjavaju skromni sto sa dvije stolice, televizor i zidni plakar. Televizor je bliži plafonu nego podu. Iznad kreveta na kojem sjedi Jovan Jovanović je mala zidna polica sa ručnicima i izrescima iz novina. Na noćnom ormariću je Unisova pisaća mašina. Par knjiga. Stare novine. Ispod je PVC lavor.

Jovan Jovanović ove, 2016. godine, puni tačno 110 godina.

Već dvadeset godina je stanovnik Gerontološkog centra Nedžarići u Sarajevu. Ponudio nam je tekst za objavljivanje. Prevod uz komentar, iz knjige koja uzviltava historijsku prašinu s kraja 19. vijeka. To je putopis crno-bijelih tonova, prepun velikih riječi i nedvojbinih zaključaka, lakoće u ocjenjivanju nacija i narativa koji prepoznajemo kao aktuelni medijski sadržaj. Ali, prije toga, evo biografske skice Jovana Jovanovića.

Rođen sam 1906. godine u selu Brčeli. To znači plodan kraj, plodno mjesto. Opština Bar. Crmnica. U Crnoj Gori, u raznim krajevima, živio sam do 1944. godine. Tada sam se preselio u Sarajevo.

Profesor sam ruskog jezika u penziji. Radio sam u Beranama, Cetinju, Sarajevu, Foči, Pljevljima. Penzionisao sam se 1975. godine.

Otac mi je nestao tokom Prvog svjetskog rata. Izgubio sam sestru u Drugom svjetskom ratu. Majka mi je umrla 1963. godine u Brčelima. Žena mi je umrla 1973. godine. Nismo imali djece. Od tada nemam nikog svog.

Pomalo prevodim sa ruskog, manje radove, ali uglavnom se bavim pisanjem tekstova iz različitih oblasti. Napisao sam više od 200 radova (tačno 222) iz raznih oblasti. Od hrišćanske filozofije, pedagogike, istorije. Pišem bibliografije, prikaze. Posljednjih godina bavim se proučavanjem Gorskog vijenca. Napisao sam šest radova. Dva su objavljena, jedan u štampi a tri čekaju. Prvi je rad "Plač u Gorskom vijencu". Druga tema je o humoru, treća o terorizmu a četvrti i peti o Milošu Obiliću i Vuku Mićunoviću. Šesti, posljednji rad - Gusle u i van Gorskog vijenca.

Inače, ja sam godinama sarađivao u Bibliografskom vjesniku sa Cetinja upravo na ruskim tekstovima o Crnoj Gori.

Od ruskih pisaca najviše volim Tolstoja. O njemu sam objavio pet radova. Napisao sam i veliki rad o Grigoriju Petrovu. On se posebno angažovao na preporodu Rusije u moralnom pogledu. Nakon dolaska boljševika došao je kod nas kao izbjeglica.

Prvo u Beograd. Odatle je otišao u Sarajevo i čak radio u Prosvjeti. Održao je 500 predavanja širom Jugoslavije. Imao sam sreću da sam ga vidio na Cetinju gdje je održao petnaest predavanja u ime sarajevske Prosvjete. Mislim da je umro 1925. godine u Parizu.

Pišem rukom pa poslije prenosim na pisacu mašinu. Imam problem sa vidom tako da pravim velike greške. Volim da radim. Nažalost, izdale su me oči, zbog starosti, raspala mi se roznjača.

Šta me najviše obraduje? Moj je život bio jako težak nije bilo puno veselja. Drago mi je kad je nekom dobro. Kad me neko posjeti. Čak su moji učenici već pomrli ali ima ih koji me i poslije 50 godina posjete ovdje. Nedavno je bio jedan koji stanuje tu u blizini i izvinio se što nije mogao ranije.

U Sarajevu sam predavao u Drugoj gimnaziji. Kratko. Bio sam izabran za direktora gimnazije u Foči. Ona je otvorena 1945. godine. Bio sam tamo prvi direktor i prvi profesor. Drugi put sam bio direktor u gimnaziji u Foči (1952-1957). Tada me je protjerao Rajko Gagović. Bio je član komisije na maturalnim ispitima. Telefonom mi je naredio da odmah napustim dužnost direktora. Rekao mi je da mu je njegova sestra tražila da tako sramno sa mnom postupi.

Od mojih Jovanovića ja sam prvi koji je postao profesor. Prvi koji je dočekao 110. godina. Prvi koji se bavi naučnim radom. Koliko su mi rekli jedini sam na Balkanu koji se u ovim godinama bavi naukom.

Koji mi je period u životu bio "najbolji"? Od 1934. do 1941. godine. Kada sam postao profesor u Beranama. Imao sam platu, lijepi stan, volio sam svoj rad u školi. Ali došao je Drugi svjetski rat i postao sam izbjeglica. Radio sam kao fizički radnik na aerodromu u Podgorici. Saveznici su 77 puta bombardovali taj grad. Dobijao sam 400 grama hljeba i nešto malo hrane. Sve sam to dijelio sa suprugom dok ona nije pošla za Sarajevo gdje joj je živjela majka. Ja sam joj se pridružio krajem 1944. godine. Putovao sam mjesec dana. Inače cio moj ostali život je stradanje. Živio sam siromašno. Posebna mi je radost bila kad su pali komunisti. Progonili su me nevinog 40 godina. Oni su mislili da sam pametan a oni nisu voljeli pametne ljude.

Šta je važno u životu? Po meni - biti čovjek.

Proživio sam pet ratova. Dva balkanska. Prvi i Drugi svjetski. I ovaj naš posljednji. U njemu sam strašno postradao. Živio sam na najgorem mjestu u ratnom Sarajevu. Trg Pere Kosorića sada Trg heroja. Zgrada je bila na samoj liniji fronta, blizu stadiona Grbavica.

Srbi su htjeli tu da prodru ali nisu mogli. Već u julu 1992. nisam imao ništa svoje. Stan mi je bio razrušen. Živio sam kao pas ispod stepeništa. Moje komšije muslimani su mi pomogli. Oni su me izvukli iz te rupe i prebacili u osnovnu školu, tu u blizini, gdje je bio smještaj za ljude kao što sam bio ja. Tu sam teško ranjen tokom bombardovanja. Htjeli su nogu da mi amputiraju. Operisan sam nekoliko puta. Velike sam muke prošao. Bukvalno sam padao od gladi i iznemoglosti. Prebačen sam u bolnicu. I tamo, čekajući na operacionom stolu, doživio sam bombardovanje koje je razrušilo sobu do moje. Operisan sam tek u 11 sati naveče. Poslije sam sa Traumatologije prebačen na Drugu internu. Odatle su me prebacili u školu Prvi maj na Mojmilu. Onda smo svi otišli u neki dom u Hrasnici. Odatle sam stigao ovdje u Gerontološki centar u Nedžarićima. 23. marta 1996. godine. Evo dvadeset godina sam ovdje u ovoj sobi.

Kako provodim dan? Čitam i pišem. Htio sam ovih dana da radim oko tehničke obrade naučnog rada ali nešto se ne osjećam dobro. Nedostaju mi prijatelji. Ljudi koje sam poznao cijeli život. Imao sam ih i ovdje u domu. Mnogi od njih su umrli.

Sanjate li? Ma, sanjam ali nemojte me o tome pitati. Rijetko gledam televiziju ali sinoć sam malo pogledao. I bila je neka emisija o zmijama i cijelu sam ih noć sanjao. Ja naveče samo stavim krpnu na oči.

Da li vjerujete? Tu se kolebam, skoro i ne vjerujem. Dajem prednost nauci i prirodnim zakonima.

Ja pamtim i što je bilo i što je sada. To je rijetkost. Kažu da stariji ljudi bolje pamte ono starije vrijeme. Ja pamtim sve.

Vodite li dnevnik? Imam četiri sveske manjih formata gdje zapisujem sve važnije događaje. Kako su me stalno nešto prebacivali izgubljena mi je jedna sveska. Zapisujem najviše iz nauke ali i dnevne događaje. Zapisaću i ovaj naš susret.

Kako je nastao tekst o Crnoj Gori i Crnogorcima ruskog knjaza Golicina? Pronašao sam knjigu. Naslov o Vaviloncima. Ta me je biblijska priča uvijek privlačila jer su oni odlučili da naprave kulu koja će doseći do neba. Ali Bog im je dao različite jezike pa se nisu mogli sporazumjeti. Interesovalo me šta je Golicin napisao o tome. Međutim ja tu nađem veliki materijal o Crnoj Gori. A mislio sam da je knjiga o Vavilonu. Golicin je posjetio i proučavao Crnu Goru i to je objavio u tom romanu.

Crna Gora i Crnogorci u romanu ruskog knjaza Golicina (Muravlina) “VAVILONJANI”

Vavilonjani su stanovnici Vavilonije. Golicin je imao u vidu Vavilonjane koji su po biblijskoj priči zidali Vavilonsku kulu sa više spratova i time izazvali gnjev bogova. (Vavilonjani su bili mnogobošci). Bogovi, da bi obustavili izgradnju učinili su da graditelji govore različitim jezicima. S obzirom da se međusobno nijesu mogli sporazumjeti nijesu mogli ni nastaviti gradnju Kule. I kao što se graditelji Vavilonjani nijesu mogli sporazumjeti tako se, po Golicinu, međusobno nijesu mogli sporazumjeti Rusi i Južni Sloveni. Prema tome ime romana “Vavilonjani” simbolično znači nesporazum Rusije i Južnih Slovena i to to krivicom Rusije, kako autor naglašava (313).

Golicin je roman pisao krajem pretprošlog vijeka. Sve što je o njemu rečeno o Crnoj Gori odnosi se na Crnu Goru u XVIII i XIX vijeku. Ličnosti u romanu koje vode razgovor o Crnoj Gori su školovani ljudi koji žive i rade u Petrogradu – tadašnjoj prijestonici Rusije. Glavna ličnost u romanu - Aleksandar Petrovič Zvolincev – ustvari je, knjaz Golicin. U romanu koji ima trinaest poglavlja Golicin je prvo i dvanaesto poglavlje posvetio Crnoj Gori, a u trinaestom je ukratko iznio i svoje mišljenje o Slovincima.

S Aleksandrom Bašmakovim, prilikom njegove posjete Cetinju 1908. Crnogorci su razgovarali i o knjazu Golicinu. Bašmakov je zabilježio da su bili oduševljeni onim što je o njima i Crnoj Gori napisao u romanu *Vavilonjani* (A. Bašmakov. Čerez Černogoriju v stranu dikih Gegov. Petrograd. 1913, 1).

Nije mi poznato da je ranije obrađivana ova tema niti da je kod nas preveden roman *Vavilonjani*. Zbog toga ćemo misli knjaza Golicina o Crnoj Gori i Crnogorcima detaljnije iznijeti i tako približiti njegov tekst široj javnosti.

Ko je knjaz Golicin?

Dm(itrij) Golicin je plemić. Potomak dinastije Golicini čiji su knjaževi nekada vladali u Rusiji (Boljšaja enciklopedija. Tom7. Moskva, 1972, 16). Čovjek široke kulture i obrazovanja. Govorio je nekoliko jezika. Putovao je po Evropi, Aziji i Africi. Mnogo je vidio i mnogo doživio. Kretao se u visokom društvu. Ali, nigdje nije vidio takve prirodne ljepote i doživio toliko radosti kao u Crnoj Gori.

Do 1886. tripud je dolazio u Crnu Goru. Možda je u romanu *Vavilonjani* opisao četvrti dolazak.

Golicin je slovenofil. Bio je veliki prijatelj Crne Gore. Ni najvatreniji crnogorski rodoljub ne bi bolje hvalio i branio Crnu Goru od njega. Pisao je putopise, pjesme, romane... Prema podacima s kojima raspoložemo do 1901. objavio je 15 knjiga. O Crnoj Gori pisao je u putopisu *U sinja mora* (Kod plavog Jadrana), štampan u Petrogradu 1898. Ali tekst u ovom putopisu i romanu *Vavilonjani* o Crnoj Gori i Crnogorcima su potpuno različiti.

Golicin oštro kritikuje slovenofile i rusko društvo uopšte zbog toga što su zaboravili Crnu Goru odnosno Južne Slovence. A ne štedi ni ruske careve – Petra Velikog (1689 - 1725) i Aleksandra I (car od 1801 - 1825), zbog njihove pogrešne politike prema Crnoj Gori.



Rastanak sa Crnom Gorom

Poslije dvije nedjelje provedene u Crnoj Gori Aleksandar Petrovič Zvolincev (odnosno knjaz Golicin) vraća se u Rusiju. Rastanak s Crnom Gorom mu teško pada. S njom se rastaje kao s očevom kućom, kao s nečim najdražim.

“Na povratku Cetinje se skrilo iza stijena i Zvolincevu se činilo da se zauvijek rastaje s nečim bliskim... u duši mu je bilo sve tužnije i tamnije kao da napušta očev dom, piše Golicin. A prije dvije nedjelje nije imao pojma o Crnoj Gori, nije naslućivao da će mu ona otkriti svijetli, novi svijet u privlačnoj noći svoga arhaizma” (1).

Kada je Zvolincev posjetio Crnu Goru “upoznao je ljepotu o kojoj do tada nije maštao, doživio nadahnuće koje mu je do tada bilo tuđe. On odlazi od svega toga čime se do sada njegova duša punila. Ušao je u svijet tužne poezije i snažnih legendi, navratio je u privlačnu prošlost. Dvije nedjelje prošle su kao san. Veličanstveni utisci koje je ponio iz Ostroškog manastira i sa vrha džinovske grobnice vladike Rada, svježe su blistali u

mnoštvu bezbrojnih uspomena u originalnom i dragom. Nikšić, Danilovgrad, Duklja, Podgorica, Skadarsko jezero - niz svježih uspomena i radosnih osjećanja koja opijaju. Srećan je, ponosi se time što se nadahnuo na čistom izvoru slovenstva. Želi da čitavom svijetu ispriča kakva su se u njemu osjećanja probudila i izgleda mu da te draži nikada neće napustiti” (1-2).

Mjesec je avgust. Vrlo topli ljetnji period u Crnoj Gori. “Vrućina je bila mučna, ognjevit. Bila su tri sata poslije podne. Nemilosrdno avgustovsko sunce plamenom je obasjavalo sive stijene. I koliko je bilo ovih stijena! Čitavo more koje odlazi daleko u nemirnu maglu užarenog vazduha, piše Golicin. Još jutros prije nekoliko časova, Zvolincev je uživao u zelenilu vesele Rijeka Crnojevića, juče je prolazio po plodnoj dolini Zete, a sada ga okružuje neki pejzaž mjesečinom obasjan, bezbrojni planinski lanci sivih brda s neobičnim konturama. Nešto demonski bije od onoga što se prostire pred njegovim očima. Ovdje priroda pruža veličanstvenu sliku nekog pakla. I toliko je ljepote da je duša ne može primiti” (3).

Zvolincev se fijakerom polako penje uz uspon i približava Čekanju. Strm uspon. Fijaker se polako pomjera. U susret ide divan junak u živopisnom odijelu s dugom puškom na ramenu.

Dobar dan!

Pomaga Bog!

“Kakvo prijatno oličenje južnog slovenstva u svoj njegovoj ljepoti i snazi”, pomisli Zvolincev.

Kao talas ga je zapljuskivalo sve ono što je posljednjih dana doznao. Njegovo se srce zagrijavalo ljubavlju prema hrabrom crnogorskom narodu koji je branio svoju samostalnost kroz vijekove neprestanih podviga. Sve se više ljutio pri pomisli što naše (rusko- J.J.) društvo ne poznaje Južne Slovence. Duša mu je patila zbog nesreće stanovništva Bosne i Hercegovine koje pati pod zvjerskim i nezakonitim jarmom Švaba i Mađara (3- 4).

Čekanje – Bukovica – Njeguši

Stigli su na Čekanje. “Na uređenoj površini nad obronkom bijelio se pod vrućim zracima sunca nezgrapan čekanjski han. Pozadi širilo se čitavo more stijena, bez kuća i bez flore, jednoliko sivo i puno veličanstvene ljepote u konturama, piše Golicin. Aleksandru Petroviču učini se kao da će sva duhovna uživanja koja je doživio ovdje prvi put otići u prošlost.

“I sva Crna Gora otići će od mene u prošlost”, sinu mu u pameti. “O! Ne! Vratiću se.” (4-5).

Pred han prije Zvolinceva stigao je baron Štejberg. Rus njemačkog porijekla. Školovanje je završio u Ninbergu zajedno sa Zvolincevim. Radio je u Petrogradu i to u ministarstvu. Baron je tipični predstavnik onih njemačkih krugova koji su na Slovence gledali poprijeko. Neki njemački historičar napisao je da su Sloveni đubre kojim treba nađubriti njemačko zemljište. Imao je jednomišljenika. Ali najviše u Drugom svjetskom ratu kada se Hitler sa nacionalsocijalistima ustrijemio na Slovence koje su masovno ubijali i uništavali sve što je slovensko. Cilj je jasan: uništiti svaki trag koji podsjeća na Slovence.

Između Štejnberga koji prezire slovenstvo (12), odnosno Crnu Goru i sve što je crnogorsko i Zvolinceva (Golicina) koji voli Crnu Goru i svoju domovinu neprestano je dolazilo do prepirki i nesuglasica.

Baron je na Cetinje došao službeno. Naime, donio je povjerljivo službeno pismo ruskom poslaniku na Cetinju od ruskog ministarstva u Petrogradu. Zvolincev oduševljen putovanjem po Crnoj Gori kaže Štejnbergu: "Ja sam oduševljen putovanjem, vidio sam Nikšić, Ostroški manastir, čitavu Zetsku dolinu... Zaista nevjerovatno lijepo... I kakav je narod!" (8).

"Necivilizovan narod", reče Baron (8). I upita Zvolinceva: "Kojim si poslom došao ovdje?"

"Ja nijesam došao poslom nego po ličnoj želji. Zanimljivijeg putovanja još nijesam imao", odgovori Zvolincev (8).

"Zaista ne razumijem što tu može biti zanimljivo u takvoj divljoj zemlji, gdje nema nikakvih udobnosti... Ovdje niko i ne pomišlja da živimo na kraju devetnaestog stoljeća", reče Baron (8-9).

"A šta je tebi potrebno? ... željeznice", upita Zvolincev.

"Razumije se. To je potrebno svakom obrazovanom i kulturnom čovjeku" (Štejnberg).

"Koji svoje udobnosti stavlja iznad svega. Za tebe ništa ne znači uništiti Crnu Goru! Zar ne razumiješ da je sva njena snaga u arhaizmu, da će je željeznička i bankarska civilizacija ubiti, da je prije svega njen zadatak, ruku pod ruku s nama, oslobođenje južnog slovenstva ... Željeznica će razoružati Crnu Goru", reče Zvolincev (9).

"I učiniti kraj nenormalnostima kojima se sada divimo. Šta se nas tiče Crna Gora", odgovori Baron.

"Šta!, uzviknu Zvolincev - u tome se sastoji nesreća Rusa, što mi ..." (9).

Sa današnjeg stanovišta moglo bi se prigovoriti Golicinu da je protiv željeznica, a time i protiv progresa Crne Gore. Ali treba imati u vidu da se dešavalo da se podsredstvom civilizacije jave i negativni uticaji sa strane na društvo. U ovom slučaju na crnogorski narod. Crnogorski narod je, tako reći, posjedovao "divovsku" moralnu snagu iz koje proističu svojstva koja čovjeka čine čovjekom u moralnom smislu. Ovu je činjenicu Golicin imao u vidu i na njoj zasnivao svoj sud o Crnoj Gori i njenom narodu. Drugim riječima želio je da Crnogorci ostanu onakvi kakvi su.

"Ubrzo poslije odlaska iz hana počeo je dugi i strmi uspon ka Bukovici. Široka ravna cesta vijugala se kao zmija, polako sužavajući se ka visini. Vrućina pritiska dušu. Činilo se kao da od svakog kamena bije žega. Nebo, svijetloplavo na zenitu, blijedilo je ukoliko se približavalo zenitu, (izgledalo je) kao usijano"

(13).

Idući prema Bukovici srijetali su ljude, "naoružane gorštace, koji su ljubazno podizali ruku do kapice (u znak pozdrava - J. J.); žene koje lagano koračaju pod teškim bremenom. Srijetali su kočije s turistima - Englezima. Prošla je crnogorska pošta, furgon austrijskog tipa, obojen jakom crvenom bojom" (13).

Zvolincev razmišlja o političko-osvajачkim težnjama Austrije protiv Crne Gore i teroru koji vrši nad srpskim narodom u Bosni i Hercegovini.

“Austrija daje na znanje da je u susjedstvu, primijeti Petrovič. Prokrčila je putove, nametnula svoj politički sistem, stalno je na straži po mogućnosti da minira, a mi? Mi snadbijevamo Štejnbergove sa povjerljivom poštom i kao da se bojimo poslati ovamo pravoga Rusa, koji poznaje slovensku stvar. Austrija ni jednog minuta ne zaboravlja svoju ulogu da uništi slovenstvo, neumorno radeći na tome da zбриše s lica zemlje pravoslavno stanovništvo Bosne i Hercegovine. Sa svih strana sputava Crnu Goru, znajući ogroman značaj Knjaževine u opšteslovenskom djelu. A mi ljubazno njegujemo Štejnbergove, smatramo slovenofilstvo uzaludnim zanosom i pretvorili se u Ivanove koji ne pamte srodstvo. Mi smo Vavilonjani, Vavilonjani epohe mješavine jezika, koji smo zaboravili odakle smo i s kim smo došli; zaboravili kuda nam treba ići. Svoje smatramo za tuđe a od došljaka rado pozajmljujemo ideale. Mi smo izumili “rusizam” a slovenstvo se nas ne tiče. Samo zbog toga što ne poznajemo slovenstvo”, tvrdi Golicein (13-14).

Zvolincev (odnosno Golicein) razmišlja o tome kako će ga s čuđenjem ljudi dočekati u Petrogradu kada im kaže da je bio u Crnoj Gori. “Kako? Zašto? Zar se tamo može putovati? Tamo su ljudi potpuno divlji. Šta vas je primoralo?” (14).

Tako se dogodilo. Evo kako je Neporecki reagovao kada je od Porfirija Nikolaeviča čuo da je Zvolincev (Golicein) bio u Crnoj Gori: “U Crnoj Gori, začudi se Neporecki. Kakva fantazija? Zašto? Magarac” (40).

Porfirij:” Zašto magarac ? Crna Gora je zaista interesantna, a malo proučena...” (40).

Neporecki: “To i dokazuje da se u njoj nema što vidjeti. Inače bi svi tamo putovali. Pamet! Slovenofil! Ah, žalost... “ (40). “ Ne mogu svi putovati u Finsku” smijući se reče Porfirij (40).

Kada se Zvolincev vratio u Petrograd i rekao potporučniku Mamaevu da je bio u Crnoj Gori ovaj zapanjen reče: “U Crnoj Gori! Vi ste bili u Crnoj Gori!, povika Mamaev i poče se glasno smijati. Kako je to čudno” (70).

“I zamislite, ja sam vrlo zadovoljan”, odgovori mu Zvolincev.

“Šta! Svašta ima na svijetu. Ali ja znam da je tamo uopšte sve đubre. Znam sigurno. Sada sam čitav mjesec dana proveo u Beču. Slavan grad. Tamo su mi pričali austrijski oficiri da su Crnogorci đubre” reče Mamaev (70).

Evo kako su gledali na Crnu Goru u Rusiji i Austriji. Prvi zbog nepoznavanja Crne Gore, a drugi zbog mržnje prema Crnoj Gori.

Stigli su na Bukovicu. Kočijaš Miho (obučen u crnogorskom odijelu, sa pištoljem i tri jatagana za pojasom) zaustavi fijaker da bi putnici mogli razgledati. “I imalo se što posmatrati. Iza njih ostao je fantastičan pejzaž osvijetljen mjesecinom, a ispred njih u dubini bila je dolina nasred koje su se, daleko dolje, bijelile njeguške kuće. Po padinama brda zelenile su se male parcele obrađene zemlje. Pogled je obuhvatio ogromno prostranstvo” (15).

“Kakvo je tamo naselje”, upita Baron.

“To su Njeguši... odatle je sadašnja knjaževska dinastija ...Divan pogled” (15).

“Gospode! Kakva pustinja”, reče Baron (15).

Kada su došli na Njeguše, Baron upita: “Je li da su ovo Njeguši? “ (18) “Da, ovdje u ovoj kući rodio se knjaz Nikola”, odgovori Zvolincev.

“Nije loše seoce ... a oni, divljaci nazivaju ga gradom. Takođe i Cetinje. Zabačena mjesta”, ocijeni Baron (18).

“Brzo su prošli širokom ulicom Njeguša oivičenoj jednolikim bijelim kućama. Stanovnici se gotovo nijesu primjećivali. Ponegdje gorštaci su sjedjeli na pragu u mirnim, lijepim pozama i ljenjivo dodirivali kapicu, ravnodušno klanjajući se prolaznicima” (18).

Na dva kilometra od Njeguša nalazio se han Andrije Crnogorca. Golicin i Andrija stari su poznanici. Navraćao je Golicin u njegov han prilikom ranijih dolazaka u Crnu Goru. Andrijino ime unio je u svoj putopis *U sinja morja*.

“Putnici nijesu uspjeli da izađu iz fijakera, a prema njima već istrča iz kuće domaćin, vitki lijepi Crnogorac s gustim svijetlosmeđim brcima i srdačnim pogledom, poznavši Golicina, čvrsto steže njegovu ruku” (19).

Golicin reče Andriji da za večeru spremi šunku, sir, kajmak, hljeb, jaja, lubenicu i kafu. Andrija reče da će sve biti, a takođe i rakija i dobro vino (19). Golicin je zabilježio da je Andrija “donio čitavo brdo šunke, sira i jaja” (24).

Evo kako je pri kraju XIX vijeka bio snadbjeven namirnicama jedan crnogorski han na planini.

Krstac – Pogled na Boku Kotorsku

Zvolincev (odnosno Golicin), koji je jedva čekao da posmatra Boku prije zalaska sunca izađe na Krstac. I kako je tekst knjaza Golicina o prirodnim ljepotama Boke antologijske vrijednosti, citiraćemo ga u cjelini.

“Zvolincev nije prvi put vidio sliku koja se pred njim otvara sa Krsca na Boku Kotorsku, a međutim umalo ne uzviknu od ushićenja kada se ponovo pred njim otkrila. Njegov pogled obuhvatio je ogromno prostranstvo ljepote. Brda i more spajali su se u potpunoj moći svoje uzvišenosti, pružili su ovdje najviši izraz umjetničkog u prirodi. Sunce se približavalo ka površini Jadranskog mora; daleko-daleko, tamo, gdje je voda blistala kao srebro. I triput smjenjivali su se brdo i more. U udaljenoj Boki prozirno plavetnilo okruženo je svježim zelenilom; u srednjoj tamnoplava ravna površina kao ljepota nalazila se između sivih stjenovitih visoravni. A najbliža Boka, sa jedva vidljivim Kotorom, izgledala je kao crna mrlja. Kao da ljepota dolazi u talasima sa svih strana, umjetnički širile su se draži prirode koja slavi pobjedu. Čini se kao da se nebo i zemlja spajaju u čarobnu kao iz bajke himnu ljepote, da se sve viječno - lijepo sastalo u čarobnom jedinstvu stihijskih sila” (20).

“Gospode! Kako je lijepo! Kakva izvanredna (nevjerovatna) dražest!”, reče Zvolincev.

Nadahnuće prepunilo je njegovo srce. Želio je da bude pjesnik, umjetnik, pjevač, da ovlada svim sredstvima kojima se slavi ljepota. I to uživanje koje je osjećao bilo je u isti mah stradanje zbog toga što je osjećao koliko je njegova duša mala da preživljava utiske. Teško im je, utiscima, u njegovoj duši. Ne uspijevaju da se razviju i ojačaju, guše jedan drugog i viju se kao nemiran vjhor. Teško mu je i zbog toga što cio svijet nije s njim da uživa u onom što se pred njim nalazi. Želio je da vidi čitavo čovječanstvo koje je u znak poštovanja pognulo glave pred najvišim izrazom božanstvenog na zemlji. Samo takva ljepota mogla je u ljudima izazvati sve ono, što ih podiže iznad svega. Ovdje je otadžbina poezije, oduševljenja, vjere u srećnu budućnost” (21).

“Kako je lijepo! Kako je lijepo!“, nesvjesno je ponavljao u srećnom zanosu.



Odjednom sunce je dotaklo more i iznenada sve se pokrilo ljubičastom bojom. Dobila se čarobna kao iz bajke slika, nešto nigdje viđeno, za što nije pripremljeno ljudsko opažanje”, piše knjaz Golicin (21).

Olga Vasiljevna i njen suprug Aleksej Aleksevič Šaranov poslije boravka u Švajcarskoj, Italiji, Trstu doputovali su u Kotor. Fijakerom su izašli na Krstac da posmatraju Boku. Olga, oduševljena ljepotom Boke, reče suprugu: “Aljoša! Pa ovo je luda ljepota!” (21).

Zvolincev koji nije primijetio da iza njega stoje njegovi Petrograđani u zanosu uzviknu: “Baš luda ljepota!” (22).

Sa manje riječi i jače nije se mogla izraziti prirodna ljepota Boke Kotorske.

“Brzo se nadvio mrak. Zvijezde su zasijale na tamnom nebu, bijele, velike. I osjećala se veličanstvena tišina” (23).

“Kako je lijepo! Kako je lijepo!”, odjekivalo je u duši Zvolinceva... Bio je u zanosu koji oduševljava i podiže čovjeka.” (23-24).

Kada su išli prema hanu, Olga primijeti neku crnu figuru u mraku i uplaši se. “Kojesta, u Crnoj Gori nema razbojnika. To je moj saputnik baron Štejnberg”, reče Zvolincev (24).

Olga oduševljena atmosferom koja je vladala za vrijeme večere pred hanom, u plinini reče Zvolincevu: “Žao mi je što ne govorim crnogorski!... raspičala bih se sa vašim Andrijom” (25).

“Crnogorski jezik ne postoji, s osmijehom reče Zvolincev - ovdje govore srpski” (25).

Sada u akciju stupa Baron. “Ko ga ne zna, on (Zvolincev) to smatra kao zločin, podrugljivo reče Baron, - upozoravam vas da u ličnosti moga prijatelja vidite obožavatelja čitave slovenske fantasmagorije (iluzije).” (25).

“Slavenofilstvo je sada potpuno zaboravljeno, postaje nam tuđe”, umiješa se u razgovor Šaranov (25).

“Neka nas bude stid! Mi se sramno ponašamo i gubimo svoj ugled”, reče Zvolincev (25).

“Dosta smo ih pomagali (Crnogorce – J.J.), prezrivo reče Štejnberg – zašto da budemo vječni dobrotvori” (25).

“Pomagali? Pomagali su oni nama a ne mi njima. I istorija nam dokazuje da govoriš nasumice. Otkad postoje veze između Rusije i Crne Gore, uvijek se Crna Gora žrtvovala za nas”, odgovori Zvolincev (25).

Štejnberg: “I uredno su od nas u znak zahvalnosti dobijali novce.” (25).

Zvolincevu je prekipjelo. Prestani da govoriš besmislice. Prva veza uspostavljena je tada kada je Petar Veliki (1689-1735) tražio pomoć od Crnogoraca, i, spremajući se da zarati sa Turskom, poslao je ovamo pukovnika Miloradovića, koji je rekao: “Pomozite pravoslavnoj slovenskoj Rusiji, pomozite pravoslavni slovenski narod, ustanite protiv Turske, zaratite s njom, odvratite njenu vojsku.” I Crnogorci su pošli kao jedan čovjek, sjajno su ubijali Turke... A Petar je u ovo vrijeme bio prinuđen da zaključi mir i zaboravi na Crnu Goru, ne spomenu je u mirovnom ugovoru... Turska, kada se oslobodi, nas napade s čitavom vojskom na Crnu Goru, razruši Cetinje, spali stotine sela, pokla hiljade žena i djece... I mi smo im platili? Da, dali smo im pet hiljada rubalja. To je plata? To je nagrada? A u doba borbe sa Napoleonom, kada se Crna Gora zajedno s nama borila, osvojila je Boku Kotorsku, zar nijesmo oduzeli Boku od nje, od svojih saveznika, i nijesmo li je dali Austriji, svojem krvnom neprijatelju? A u posljednjem ratu, zar Crna Gora nije bila naše uporište? Sramota je govoriti tako kao što ti govoriš”, ljutito reče Zvolincev (25-26).

Golicin je sve tačno napisao kao da je proučavao istoriju Crne Gore. U doba vladavine vladike Danila (oko 1670-1735) ruski car Petar Veliki poslao je u Crnu Goru pukovnika Radovića (Hercegovca) i kapetana Ivana Lukačevića (Podgoričanina) sa gramatom kojom poziva Crnogorce da stupe u rat sa Turskom. Crnogorska plemena kao da su jedva dočekala, otpočela su 1711. uspješnu borbu protiv Turske. Ali, Rusiji u ratu s njom sreća nije bila naklonjena. Zbog toga je Petar Veliki bio prinuđen da 1711, na rijeci Prutu, zaključi mir sa Turskom. Crne Gore se nije sjetio. Ostavio je samu da se bori. Sve do napada vezira Ćuprilića 1714, koji je sa ogromnom vojskom (oko 120.000 vojnika) napao Crnu Goru. Crnogorci su se hrabro borili. Ćuprilić je pokorio i razorio Crnu Goru.

Pod komandom mitropolita Petra I (1747-1830) Crnogorci su se borili protiv Francuza, koji su bili okupirali Boku. Kada su 1814, uz pomoć engleske flote, osvojili Kotor, posljednje uporište Francuza, čitava Boka pala je pod vlast Crne Gore. Međutim, ruski car Aleksandar I (car 1801-1825) jednostavno je naredio da Crna Gora ustupi Boku Austriji.

Kada Golicin govori o “posljednjem ratu” misli na rusko-turski koji je Rusija otpočela 1877. A Crna Gora je godinu dana ranije – tj. 1876. - objavila rat Turskoj.

“Svuda je bio mrak. Vladala je planinska noć bez mjesečine, nekako gusta i topla. Na nebu je sijalo mnogo zvijezda i izgledalo je kao da od njih dolazi toplota” (27-28). Ovako je Golicin opisao noć na planini gdje se nalazio Andrijin han.

Zvolincev u povjerenju reče Olgi Vasiljevnoj: “Žao mi se rastati sa Crnom Gorom.” (28).

Olga: “Danas sam vrlo mnogo doznala zahvaljujući vama... Nijesam naslućivala da su Crnogorci tako dobri.” (28).

Zvolincev: “Zaista su dobri ...u pravu ste.” (28).

Olga: “I od sada ću ih uvijek voljeti ...i svima ću pričati” (o Crnogorcima – J.J.) (28).

“I volite i sve nesrećne Južne Slovence, s osjećanjem reče Zvolincev. – Čudnovato koliko smo se udaljili od onoga što treba da nam je najbliže, kako smo neupućeni u slovenski problem... Mi se sjećamo samo da postoje Bugari, i beogradski Srbi, predstavljaju nam Istanbul i Milano. Zaboravili smo da smo otpočeli rat zbog Bosne i Hercegovine ali ih nijesmo oslobodili. Sadašnje austrijsko ugnjetavanje kudikamo je gore od turskog. Biti Sloven ili pravoslavni to je takav zločin u očima vlasti koji se može iskupiti ili otpadništvom ili smrću... Da, da smrću... Našu braću sistematski uništavaju i za svaku sitnicu ih zatvaraju, ne dozvoljavaju da mrtve sahranjuju po pravoslavnom obredu, progone i vrijeđaju sveštenike, dovode stanovništvo do krajnjih granica gladovanja. Ja nijesam rječit, ne umijem govoriti... Mi Rusi ne možemo se ponositi sobom dok se naša braća nalaze u neizdržljivom i sramotnom ropstvu. Znete li vi do kojeg su stepena iznurenosti dovedeni pravoslavni seljaci u Bosni i Hercegovini? Kada je trebalo da pošalju nekoliko Bosanaca i Hercegovaca u na izložbu u Budimpešti, da budu u slovenskom (izložbenom) paviljonu, trebalo ih je ugojiti da svojom mršavošću ne bi plašili publiku. A Austrija iz ovih provincija dobija toliko novaca da na njihov račun živi u izobilju. Katolici i Muslimani su siti, a pravoslavni umiru od gladi i svakakvih oskudica. I oni još vjeruju u nas, nada ih još nije ostavila!”, uzdrhtalim glasom reče Zvolincev (odnosno Golicin) (28-29).

Knjaz Čavrov i Vasilij Danilovič Nuhin

U Petrogradu sastali su se stari knjaz Čavrov i Vasilij Danilovič Nuhin. Nuhin reče Knjazu da u toku dana očekuje dolazak iz inostranstva svoje kćerke Olge i njenog muža Alekseja Alekseviča Šaranova.

Na Knjaževo pitanje otkud dolaze Nuhin odgovori: “Iz Crne Gore, vaša svjetlosti. Bili su u Crnoj Gori ...u slovenskoj zemlji” (64).

“Starac iznenada oživlje, sijevnu očima, ispravi se. Sjeti se čitavog niza slovenskih poslova koje je u naponu snage radio za sreću domovine” (64).

- “To je dobro, vrlo dobro!, radosno progovori on – ja i vi smo već stari a mladi treba samo da prokrče put ...(65).

“Široko raširi svoje mršave ruke i nastavi na francuskom jeziku: Le Monténégro ... le point d'appui de la belle question slave, bien oubliée et bien devoyée hélas! Ah, si j'avais été à Berlin à l' époque du congrés! Mai, que voules vous, cela n' a pas dépendu de moi... et le Monténégro s' est pour ainsi dire perdu dans les plis de la politique... “ reče knjaz Čavrov (65).

(“Crna Gora ... uporište lijepog slovenskog pitanja, davno zaboravljenog i davno izgubljenog, avaj! Ah, da sam ja bio u Berlinu za vrijeme kongresa! Ali, šta ćete, to nije zavisilo od mene ...a Crna Gora je tako reći izgubljena u političkim igrama...”).

Na Berlinskom kongresu 1878. u ime Crne Gore prisustvovali su vojvoda Božo Petrović i Stanko Radonjić. Kongres je Crnoj Gori priznao nezavisnost. Umjesto Plava i Gusinja dobila je Ulcinj koji je uz velike žrtve osvojila početkom 1878. Kongres je riješio

da se Crnoj Gori oduzme skoro 7000 km², teritorije od 15355 km² koliko joj je priznato Sanstefanskim mirom (19. februara 1878). A odlukom kongresa Austro – Ugarska je dobila pravo policijskog nadzora nad pristaništem u Baru. To je direktno miješanje Austro-Ugarske u unutrašnje stvari Crne Gore.

Možda je knjaz Čavrov imao u vidu ove činjenice (izuzimajući nezavisnost Crne Gore) kada je rekao “da je Crna Gora... izgubljena u političkim igrama”.

Dolazak Cetinjskog ljekara Stevana Radovanovića u Petrograd

Stevan Radovanović, Kamenec (možda bi se na Cetinju moglo utvrditi da li je ovo stvarno ili izmišljeno ime) je “ljepotan” i kršni Crnogorac. “Visok, crnomanjastog lica, izgledao je kao oličenje fizičke snage, hrabrosti i vještine” (310).

Studirao je i diplomirao medicinu u Petrogradu. Već je deset godina ljekar na Cetinju. Tu se s njim Zvolincev i upoznao. Po nalogu knjaza Nikole došao je u Petrograd, između ostalog posjetiti i Medicinski departman (Ministarstvo zdravlja?).

Radovanović je posjetio Zvolinceva koji se iskreno obradovao njegovom dolasku. Najviše su razgovarali o zahlađenju odnosa slavenofila odnosno ruskog društva prema Crnoj Gori i Južnim Slovenima uopšte. U to se Radovanović uvjerio još dok je studirao u Petrogradu. “Vidio sam da Rusi ne razlikuju Bugare od Srba, Crnu Goru od Albanije i Stambulove od Karađorđevića”, kaže cetinjski ljekar (312). No i pored toga Crnogorci su “zahvaćeni opštom ljubavlju prema svim Rusima, žive vjerom u Rusiju”.

“Tamo daleko, na Cetinjskoj visoravni, u dolini Zete, na obali Neretve, po čitavoj Dalmatinskoj obali i među planinama Krajine milioni ljudi se u vas zaljubljuju”, ističe Radovanović. Mi smo naivni Don Kihoti a vi ste za nas opjevani Dulčineji (Dulčineja de Tobozo – ličnost u romanu Servantesovog *Don Kihota*), kojima mi u svojoj mašti pridajemo oreol koji nas nadahnjuje. A treba samo ovdje doći da se uvjerimo u taštinu i besmislenost naših nada. Odjednom vidiš da vam nije stalo za nas. Ovo nije prijekor, sasvim nije. Ja dobro znam da vi imate dosta svog posla. Ja nijesam zbog toga uvrijeđen što se vi ne žrtvujete za nas, ali ne bi smetalo da se ponekad sjetite da mi postojimo. Nama je kudikamo potrebna vaša moralna pomoć nego materijalna. Drugim odnosom prema vama vi bi sjajno osmislili svoje političko postojanje. Nama pomaže Ruska vlada, ali rusko društvo odnosi se prema nama potpuno ravnodušno. I znate šta me najviše boli? To što kad se vratim u Crnu Goru nikome neću otkriti svoje utiske. Lagaću i podržavati laž zbog toga što je istina strašna”, reče Radovanović (312-313).

Cetinjski ljekar sve više kritikuje rusko društvo. “Stotine pravoslavnih Slovena ginu, umiru od gladi, propadaju, dolaze do očajanja u vremenu koje Petrograđanin utroši na gledanje dvije baletske ili operске predstave. Desetine slovenskih porodica idu po svijetu dok vi idete da uplatite novac u korist stanovnika zlatonosnog Transvala.” (314).

Knjaz Golicev, naravno preko Aleksandra Petrovića Zvolinceva, priznaje da je sve tačno što je Cetinjski ljekar rekao okrivljujući unekoliko i sebe za nastalu situaciju.

“Da, to je potpuno tačno. Mi smo - Vavilonjani, koji se ludo tiskamo u nedovršenoj kuli. U tom smislu, ni ja nijesam bolji od drugih. Kada ste ušli ovdje sjetio sam se svega onoga što se zametnulo u mojoj duši za vrijeme mog boravka u Crnoj Gori i vidim kako

sam sve to zaboravio. Mi ovdje živimo, smijemo se, uzbuđujemo, tugujemo, vidimo samo sebe zbog toga što ne brinemo o vama. Mi smo veliki i moćni, imamo velike potrebe. Vi ste malobrojni i gotovo nemoćni, i mnogo stradate. I ja sam samo tada osjećao da stvarno živim kada sam među vama bio, kada sam slušao vaš govor..." (313).

Ljekar Radovanović poziva Zvolinceva da dođe u Crnu Goru i da o njoj istinu piše. "Aleksandre Petroviču, zovem vas na veliko djelo, na hrabru službu čitavom slovenstvu, reče Radovanović. Možda ćete biti neprimjećen borac, svoje ime nećete proslaviti, odlikovanjima se nećete obogatiti, ali ćete krupno djelo ostaviti. Zbog toga što ćete postaviti temelj obnovi plemenitog pokreta u korist zaboravljene mlade braće" (315).

"O! S kakvim bih zadovoljstvom sve ostavio što me ovdje muči, pošao u Crnu Goru makar i na mjesec dana, uzviknu Aleksandar Petrovič ... Poći k vama u divan kraj prošlih vjekova" (314) . "O! Kakva bi to sreća bila za mene!" (315).

Zvolincev, znajući visoke moralne kvalitete Crnogoraca, osjeća da nije sposoban da on njih preporuča već, naprotiv, oni njega. Zbog toga kaže ljekaru Radovanoviću: "Da, stvarno, ja nijesam za takvo djelo za koje me zovete. Ja sam suviše Petrograđanin. Pokvaren sam. Svakako, ja mogu poći, vidjeti, čak razgledati i pričati drugima... Zar je za takav posao potrebna takva duša kao moja? Kažem vam, ja sam pokvaren. Meni treba vaša moralna pomoć, a ne moja vama. Kako da ja preporučam druge kada umjesto srca – imam prazno mjesto!" (315-316).

I po ovome se vidi koliko je knjaz Golicin cijenio karakter – moralnu snagu crnogorskog naroda. Po njegovom mišljenju, civilizovani Petrograđani, sinovi jedne velike i moćne zemlje Rusije, treba da se od Crnogoraca uče poštenju, ljudskosti.

I na kraju, Zvolincev se ipak riješio da ide u Crnu Goru. I sama ta pomisao njega je tako reći preporodila. "Aleksandar Petrovič se osjećao takvim kakav odavno nije bio. Svježina se u njemu probudi, ponovo se pojavi snaga, nastalo je takvo osjećanje kao da je dugo i stalno živio ništa pred sobom ne videći i odjednom se ponovo pred njim prikazala (otkrila) budućnost. Razišla se magla koja mu je zaklanjala put, otkrio se život", piše Golicin (316).

A Aleksandar Petrovič o svom putu u Crnu Goru ovako razmišlja: "Kroz nedjelju dana, prvih dana maja, otputovaću... Kroz dvije nedjelje biću tamo gdje je priroda ljepota, gdje me ništa neće podsjećati na sve ovo što se pojavilo u meni pod tmurnim ovdašnjim nebom. Vratiću se izvoru plemenitih osjećanja. Svoje postojanje prilagodiću smislu života. Više neću biti beskoristan i bez motiva" (316).

Ovim knjaz Golicin kao da je htio reći – da je put Aleksandra Petroviča Zvolinceva u Crnu Goru u stvari put u jedan nov i srećan život. Takva filozofija života se rijetko (možda i nikako) može naći kod inostranih autora koji su pisali o Crnoj Gori.

Slovinci u romanu *Vavilonjani*

Član redakcije lista STOLICA Boris Adamović Manover primio je za saradnika Pofirija Nikolaeviča Vereskova. Vereskov treba da pođe u Ljubljanu radi prikupljanja građe o Sloveniji i Slovencima koju će u nastavcima objaviti u pomenutom listu. Knjaz Golicin ističe da je Vereskov već dosta znao o Slovencima. "O Slovencima je čuo mnogo zanimlji-

vog. Kažu da su najnapredniji i energični južnoslovenski narod koji brani svoju kulturnu nezavisnost bez obzira na niz nepovoljnih uslova. Odlični su radnici, neobične ekonomske sposobnosti, odlikuju se političkim taktom i strastveno su odani Rusiji. Možda su ovo jedini Južni Sloveni kojima nije potrebna naša materijalna pomoć, vole nas i ništa od nas ne očekuju. Problem o opšteslovenskom jeziku (riječ je o ruskom jeziku - J.J.) kod njih je najbolje riješen, zbog toga što se nigdje nije pojavilo toliko mnogo besplatnih kurseva ruskog jezika. I sada austrijska vlada nemilosrdno progoni sve koji predaju ruski jezik. One koji su u državnoj službi otpuštaju, njihovu djecu sistematski “režu” na ispitima. Predstavnike slobodnih profesija, doktore i advokate, koliko najbolje mogu ograničavaju u njihovim djelatnostima... A oni nastavljaju da rade na korist dragoga im posla, žrtvuju sebe ne gledajući na to što mi ne primjećujemo njihove napore.

- Zar ovo nije dirljivo? Zar možemo da ih ne podržavamo! Vatreno zaključio Porfirij Nikolaevič.” (325-326).

Ruski knjaz Dmitrij Golicin (Muravlin) roman “Vavilonjani” objavio je u Petrogradu (izdanje A. S. Suvorova) 1901. godine. Str. 2+343.





MOJ IZBOR

Dubravka Đurić
Charles Bernstein

**CHARLES
BERNSTEIN**

Izbor i prevod s engleskog:
Dubravka Đurić



Čarls Bernstin i transformacije poezije u globalizovanom svetu

Poeziji Čarlsa Bernstina (Charles Bernsetin) pristupiću kratkim opcrtavanjem konteksta iz kojeg proizlazi. Naime, nakon Drugog svetskog rata američka poezija je bila podeljena na akademsku i antiakademsku struju. Prva se bavila književnim prethodnicima, bila je složena i ironična, a u pesnike ove struje ubrajaju se Ričard Vilbur (Richard Wilbur), Tiodor Retke (Thiodore Roetke), Elizabet Bišop (Elizabeth Bishop) itd. Antiakademska struja se sastojala od niza pesničkih škola poznatih kao *nova američka poezija* a dobila je naziv po kultnoj antologiji *New American Poetry* koju je 1960. uredio Donald Alen (Donald Allen). Pesnička paradigma koju je uspostavila *nova američka poezija* 50-ih i 60-ih godina 20. stoleća i danas je značajna. Sintagmom *nova američka poezija* se označavaju njujorška škola (New York School), bit generacija (Beat Generation), Blek Mauntin koledž (Black Mountain College), renesansa San Franciska (San Francisco Renaissance) i poezija dubokih slika (Deep Image). Najuticajniji među njima bili su Alen Ginzberg (Allen Ginsberg), Geri Snajder (Gary Snyder), Lorens Ferlingeti (Lawrence Ferlingetti), Gregori Korso (Gregory Corso) i En Voldman (Anne Waldman), koji su de-lovali u okvirima bit generacije i renesanse San Franciska. Pored ove dve pesničke škole, značajan je uticaj njujorške škole sa pesnicima poput Frenka O'Hare (Frank O'Hara), Džona Ešberija (John Ashbery), Keneta Kouka (Kenneth Koch) i Teda Berigana (Ted Berrigan). Ovde je važno napomenuti da je uticaj njujorske škole početkom 90-ih bio posebno snažan u poljskoj i slovenačkoj poeziji. Ali nakon fenomena *nove američke poezije* tokom 70-ih godina pojavljuje se *jezička poezija (language poetry)*. Veza pesnika iz regije sa jezičkom poezijom rano se uspostavila. Tomaž Šalamun je 70-ih bio u kontaktu sa jezičkim pesnicima Bobom Pelermanom (Bob Pelerman) i Beterom Votenom (Berrett Watten), Nina Živančević je 80-ih bila u kontaktu sa Čarlsom Bernstinom (Charles Bernstein, 1950) i Daglasom Meserlijem (Douglas Messerli), dok se autorka ovih redova od kraja 80-ih do danas opsesivno bavi jezičkom poezijom. U Crnoj Gori i Srbiji pojam jezičke poezije je postao poslednjih godina značajan među pesnicima rođenim oko 1980. Najaktivniji zagovornik jezičke poezije u regiji je crnogorski pesnik Vladimir Đurišić, a ovaj pokret je uticao i na pesnike urednike časopisa *Agon*, Vladimira Stojnića i Bojana Savića Ostojića.

Čarls Bernstin, čiju poeziju predstavljamo, jedan je od naznačajnijih jezičkih pesnika, a pored njega možemo pomenuti i Rona Silimana (Ron Silliman), Lin Hedžinien (Lyn Hejninian), Džejmsa Šerija (James Sherry), Perelmana, Votena i Rejčel Blau Duplezi (Rachel Blau DuPlessis). Jezička poezija je povezala rad *nove američke poezije* sa poststrukturalističkom teorijom. Najznačajniji američki pesnici modernisti za njih su

Ezra Paund (Ezra Pound), Luis Zukofski (Louis Zukofsky) i Gertruda Stajn (Gertrude Stein), ali se oni stalno pozivaju i na evropsku avangardu, posebno na ruski kubofuturizam, Hlebnjikova i Kručoniha. U skladu sa poststrukturalizmom i tradicijom evropskog i američkog pesničkog eksperimenta, jezički pesnici insistiraju na materijalnosti jezičkih označitelja, te je za njih važno kako se slogovi, reči i stihovi raspoređuju (slažu i razlažu) na stranici papira, ali i to kako poezija zvuči u javnim čitanjima. Oni zastupaju uverenje da jezik ne objašnjava iskustvo i ne prenosi ga, već je sam jezik izvor iskustva. Jezička pesnikinja Lin Hadžinien će zato napisati: "Sam jezik materijalizuje misao, a pisanje realizuje ideje" (navedeno u: Đurić, 2002: 69). Bernstin, kao i mnogi drugi jezički pesnici, smatra da se u poeziji ne izražava subjekt koji govori, već da subjekt nastaje zahvaljujući složenom prepletu kulturnih, društvenih i istorijskih diskursa u kojima on funkcioniše (Đurić, 2002: 70). Zato se u njihovoj poeziji suočavamo sa mnoštvom diskursa koji nas okružuju kao prirodni ambijent u koji smo zaronjeni. Jezički pesnici nastoje da razore i izmeste konvencionalno poznati subjekt i pokažu da reči kao što su "glas", "govornik/govornica", "pesnik/pesnikinja" i "poezija" mogu imati beskrajno mnogo značenja, a ne samo jedno na koje smo navikli u konvencionalnijim pristupima poeziji. Bernstin, kao i drugi jezički pesnici, pisanje shvata kao mešavinu različitih književnih i neknjiževnih diskursa, zato oni najčešće pišu u multizanrovskim formama. Važno je istaći i to da u skladu sa poststrukturalističkim uverenjima, pisanje poezije je za jezičke pesnike politički čin. Mnogi jezički pesnici su koristili sintagmu *politika pesničke forme* kako bi ukazali na društvene i materijalne dimenzije poezije. Bernstin će napisati da formalna dinamika pesme oblikuje njenu ideologiju, jer "izbori gramatike, rečnika, sintakse i naracije odražavaju ideologiju" (navedeno u: Đurić, 2009: 325).

Važna dimenzija pesničke delatnosti po jezičkim pesnicima je njeno javno čitanje. Ono je već u bit generaciji bilo značajna praksa. Ali, zahvaljujući dominaciji medijske kulture, koja je kao svoju posledicu imala ono što su teoretičari nazvali "sekundarnom usmenošću", pesnički performasi od 90-ih godina postaju popularni u SAD, a ubrzo zatim i u Evropi, što zahvata i deo sveta u kojem mi živimo. Bernstin je jedan od prvih koji je u svojim tekstovima ukazao na značaj akustičke dimenzije poezije. Izvoditi poeziju znači, smatra on, odupreti se autoritetu teksta i štampane kulture. Čitajući poeziju, pesnici i pesnikinje destabilizuju pesmu kao fiksan, stabilan lingvistički objekt, te ona postaje fluidnija, a njene se pojavne forme umnožavaju, što Bernstin naziva *pluriformom* (Đurić 2002: 152).

Poezija Čarlsa Berstina kombinuje jezik politike, popularne kulture, reklame, književnog žargona, korporativni govor i pokazuje kako su kultura i jezik međusobno zavisni i konstruišu jedno drugo. Njegova poezija je rafinirana, složena, intertekstualna i duhovita. Uticaj jezičke poezije na dominantni tok američke poezije ogleda se u onom što se u kontekstu savremene američke poezije naziva hibridnom pesmom. Hibridna pesma je značajna jer je postala novi globalni mejnstrim. Ona spaja lirsko i eksperimentalno u smislu onoga što su jezički pesnici artikulisali kao jezički eksperiment. U vremenu kada je književni eksperiment ponovo globalno aktualizovan, kada eksperimentalne prakse ponovo globalno utiču na savremenu poeziju, jezička poezija postaje nezaobilazna karika u tom istorijskom lancu, zato je neophodno da ona na ovim našim prostorima bude zastupljenija prevodima.

I na kraju, par reči o prevedenim pesmama. Prve dve Bernstinove pesme, “Ricinuso-vo ulje” i “Danas je poslednji dan tvog života sve do ovog trenutka” (iz zbirke *Recalculating*), iskazuju ličnu tugu povodom tragične smrti pesnikove ćerke Eme Bi Bernstin. U ostalim dvema pesmama, “Ja i moj faraon” (prevedena iz rukopisa) i “Pričaj sa mnom” (iz zbirke *Recalculating*), Bernstin ulazi u dijalog sa savremenim aktuelnim pitanjima oko statusa poezije u vremenu totalne neoliberalne komercijalizacije svakog segmenta čovekovog života. On raspravlja o tome na koji način poezija može da preživi komercijalizaciju i koje oblike može imati kao spisateljska i kao izvedbena praksa u periodu poodmakle digitalne revolucije. Da li je poezija zanat ili je poezija koncept što zastupaju savremeni američki konceptualni pesnici (videti Stojnić, 2012)? Na koji način je usmena kultura u doba sekundarne usmenosti važna za nas? Da li su Bernstinove pesme “teške” (videti njegovu knjigu *Attack of the Difficult Poems*)? Da li ih MI u ovom delu sveta možemo čitati u periodu kada su složene eksperimentalne književne i vizuelne prakse važan segment istorije književnosti i kada su inkorporirane u komercijalnu i popularnu kulturu, u diskurse reklama ili u diskurse savremenih kompleksnih narativa kulturnih TV serija poput *Žice* (*The Wire*)?

Literatura:

- Đurić, D. (2002). *Jezik, poezija, postmodernizam - jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*, Beograd: Oktoih.
- Đurić, Đ. (2009). *Poezija teorija rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje*, Beograd: OrionArt.
- Stojnić, V. (2012). “Uvod u konceptualno pisanje i Flarf”, *Agon*, br.17, 2012. http://www.agoncasopis.com/Broj_17/o%20poeziji/2.Vladimir%20Stojnic.html



Charles Bernstein

Pesme

izbor i prevod sa engleskog: *Dubravka Đurić*

Ricinusovo ulje
(Castor Oil)

za Emu

Tražio sam svoju dušu
U pesmi retke ptičice
Al' je tamo našao nisam
Već senku sopstvenih misli

Tromo more zapljuskuje tromo
Daleku obalu
I povlači me za sobom
U neujednačen šum
Uvek kolebljivih taloga

Nem lutam, razdvojen
U posuđenim mešavinama dalekog izlaganja
Sve dok se samo dno ne isprazni
U pesmi koju svetlost preplavljuje, uljuljkani pregib

Danas je poslednji dan tvog života sve do ovog trenutka
(Today Is the Last Day of Your Life 'til Now) *

Bio sam najsrećniji otac na svetu
Dok nisam postao najnesrećniji.
Konje ubijaju, zar ne?
U planinama, vazduh je tako
Razređen da jedva možeš izgovoriti sopstveno
ime. Sanjao sam da sam bubanj.
U tom snu, sanjao sam da sam
Đak koji se boji škole. Sanjao sam
da se davim. U daljini,
drobljenje snega lomilo je još uvek zanemelu
svetlost. Kao da kažnjavanje nije bio
dovoljna kazna.

(14. januar 2009)

* Ova i prethodna pesma
posvećene su pesnikovoj
ćerki, umetnici, Emi Bi
Bernstin (Emma Bee
Bernstein, 1985-2008)
(napomena D. Đ).

Ja i moj faraon ...
(Me and My Pharaoh ...)

[FAKSIMIL]

Probudio se,
Sasvim opterećen. Možeš
konju
doneti vodu ali ga ne možeš
naterati da ti dopusti da ga jašeš. Sve poezije su konceptualne
ali neke su
konceptualnije
od
drugih.
Teškoća sa ambijentom dodeljuje nam pesničko
ovlašćenje. Poezija nema
svrhu
&
To nije
njena
s-
vrha.
Trebalo prevaliti
pre-
la-

ženje. April je

najokrutniji mesec za poeziju. Ni maj

nije bolji, zar

ne?

Zašto pisati u prozi ono što lakše možeš reći

u

poeziji?

Pesma je potpora koja nam dozvoljava da mislimo

po-

moću nje i kr-
oz nju.

Svaka pesma mora imati 13 različitih okvira, postupaka, motiva, stilova, formi,

ili koncepata.

Poezija omuževljava prozu.

Telo: ne možeš živeti sa njim, ne možeš živeti bez

nje-
ga.

Želim da me shvate,

ali ne i ti.

Poslednje nedelje vreme je vredelo koliko i gram soli, baš kao
mnoštvo valova ili snežni stubovi Dantona.

Na nebu nema rulje. Prisnost oplodjava

sadržaj. Jučerašnje

vreme nedostižno je

kao i sutrašnji

snovi. Taj

odmak od pomnog čitanja
često se davi u

vodi za kupanje i onda kada bebu nije moguće naći. Ne bih prišao pesničkoj
tradiciji koja će me prepoznati kao

jednog

njenog člana. Točak se mora

ponovo izumeti jer smo se

nasukali.

Ja sam za *skoro novu* umetnost (nežno korišćene forme) – jednostavnije na
džepnoj knjizi i na

moz-

gu ili mokroj kiši (donji veš je neprihvatljiv). Jedina istinska

inovacija je Božija. Ostale

isplaćuju račune.

To je laž a ovo je istina.

Bolje istina u senci od laži na suncu.

Ukus kolača Madlennije

što je nekad bio.

(slio što je nekad bio)

...

osećam da sam sasvim sam

...

Operatori su na dužnosti. Pozovite sad.

Suv poput mehura, očekivan poput mrtvacu

iz mraka. Ako kao proizvod ne nađe svoje mesto, poezija

kakvu poznajemo

ne može pre-

živeti.

Poezija ne treba da je u službi umetnosti više nego što je u službi religije, ideologije ili moralnosti. Poezija ne treba da je u službi ničega – pa čak ni to.

Ako možete perpoznati da je neko gnostik on verovatno

nije u dovoljnoj

meri gnostik,

ne za moj novac.

Verujem u svoje neverovanje, polažem veru u svoj razum.

Sveto se u pesmi nigde ne vidi ali se svuda

oseća. Više toga

treba prekršiti nego

što je rituala, ali ne dovoljno

više. Više je

obreda nego doktrine,

nekada u tužnom

m-

cu.

Zaboravio sam svoju svrhu u drugim pantalonama.

Nisi jedino veslo u okeanu, senka u tami, stih u pesmi, jastog u zamci,
lonac na peći, točak na kamionu, slovo na tastaturi, kosa u polju,
poluga na komandama, oblak na nebu, voćka na drvetu, pacov u
labaratoriji.

Stvarnost je obično siromašna kopija imitacije. Original je
eho onoga što tek će nastati.

Vreme nikada nije ni linearno ni kružno; ono je izmet.

Lepota je sećanje na gubitak vremena.

Sećanje
je
taj
odraz
gubitka
lepote.

Američka poezija pati od manjka

nekreativnosti. Ne verujem u veru, nemam nadu
za nadu, niti verujem u uverenju, ne sumnjam u sumnju.

Bog je u malim stvarima, kažu. Zato što je
Đavo zgrabio sve

ostalo.

Bog je slab i prividan – treperava mogućnost. Dogma jednog sveznajućeg i svemogućeg
Boga šteti nadi i poriče svetost i okreće leđa svetu.

Bog nema doktrinu, moralnost, odgovornost. Grešiti u ime Boga
znači koristiti njegovo ime da bi se opravdalo svako delo ili zabrana, ubistvo ili
mučeništvo.

Ja imam autentičnost ti imaš dogmu ... obznanio je Gospod.

Reći još jednom:

Istina je ali ne verujem u nju
Verujem u nju ali nije baš tako.

“Sva moja logika je u loncu za taljenje.”
[Ludvig Vitgenštajn]

Bolje stara krava nego mrtav
konj. Alchajmerovo:

Šta je sad opet? Izgleda da nisam

bik u kineskoj radnji već kineski u

bikovoj

radnji. Ponekad je penis samo s-

i-

m-

b-

ol.

U svojoj turobnosti, Jevreji odlaze i dolaze
pričajući o koncentracionom logoru Bergen-Belsen.

(Video sam vreme ali mi nije uzvratilo pogledom.)

Moje srce je poput kofe pune vode koja se sedam puta

vraća sa reke do vrha puna osmi put

prazna.

Ksenofon i Heraklit su mleko mog oca.

Mislím *sa* pesmom ne *k-*

r-

o-

z

nju. Preokretanja

fraze / moj ulog na

tržištu. Negativna
sposobnost: naravno.
Ali i
pozitivna

nesposobnost. Uvek

čujem jeke i naličja

kada slušam jezik. To je

polje moje svesti.

Kada prestanemo praviti – stvarati,
nametati – smisao, moći ćemo

ga pronaći.

Profesionalni pesnik ništa ne odbacuje osim ljuske jaja i taloga od kafe.

Mislim da je stvar u tome da se bude neoriginalan ali u tome na najoriginalniji način.

Pesnici/pesnikinje su Oružje

imaginarnog: tetoviraju

se dok nestaju

uprkos tome što su na sopstvenom terenu.

Voleo bih da sam još u pidžami.

Život koji nije ironiziran nije vredan življenja.

Kad ljudi pričaju vic o tri Jeverjina i četiri mišljenja, ne kažu
da dvojica, šmokljana, imaju isto mišljenje, dok treći ...

Aperitiv ouzo ili tako nešto za mene zar to nije lepo.

Pelen podstiče srce na st-

ran-

stvovanje.

“U celom ovom prospektu, ‘objekt’ ukazuje na digitalizovani fajl.”

Jučerašnjica je bacanje kamena iz sutrašnjice

& svaka nova godina jedno prazno platno nemogućnosti.

Kalup sa poluostrva Nort Folk, emituje se.

Sklonite se od vrata
koja se zat-

varaju.

•

Previše još uvek

nije dovoljno.

•

Nedužan poput ovce koju vode na klanje, jesam li
Bezazlen kao zvonjava od plime natezanja

Nema bezuslovnosti osim ove.

Bilo je to pravo pokoravanje s one strane pucnjave.

“Sveto je isto što i prožeto bićem.”
[Mei-mei Bersenbruge]

Isto je i sa strahom. Isto je i sa brazgotinom.

Pričaj sa mnom
(Talk To Me)

(18. aprila 1999. godine izveo sam improvizaciju jedne pesme kao deo serije "Impulsivno ponašanje" koju je organizivala Deb Singer u prostoru Filipa Morisa u Muzeju Vitni. U tom programu su Edvin Tores i Brus Endrus izvodili sa Seli Silvers. Video ovog performansa je dostupan je na portalu PennSounda <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Whitney.php>>.)

Moram vas obavestiti.

Zbog prethodnih obaveza
Nisam u mogućnosti da se noćas pojavim
ali ću ... nastupiti ...
umesto sebe.
Baš mi je žao
Ali kako se ovaj program zove
"Impulsivno ponašanje"
morali bismo nešto malo
promeniti. Zamišljeno je bilo
da ja sada razgovaram
sa Brusom Endrusom
i Edvinom Toresom. Da sam
prisutan možda bih
se pridružio
i razgovarao sa Brusom
i Edvinom.

Ali ja ... ja ...

Ne želim da razgovaram.

Zato
mada sam ovo naslovio
Pričaj sa mnom
radije bih

pričao sa sobom.

Šta kažeš?
Ne ČUJEM te.
U ČUTI!

Želim čuti šta imaš da kažeš –
ali ne slušam!

Pesnik
Koji kreće u dugu šetnju po ledu
Oklizne se
I padne.
Kritičar stiže
Vidi ga kako leži i pita
Da li ti je udobno?
– *Da, svakako jer dobro zarađujem za život.*

*Ženi sam rekao
Izgubio sam svoj zahvat.
Kakav zahvat?
Odgovorila je.*

Moja žena, stajala je —
Sa napunjenom puškom —
Ko je to rekao?

Uvek sam voleo izvedbe Seli Silvers
posebno rane u kojima
radi sa sasvim nespretnim pokretom
tu vrstu ne-
spretnosti ne
povezujemo sa plesačima.
Oduvek sam želeo da
sa poezijom uradim nešto
slično
kako bi poezija postala skoro
bolno
nespretna, nesretna ...
možda da pesme ne recitujem već da
poeziju deklamujem
á la Hunc Hol i momci sa Boverija –

Kako je lepa —
Podzemna železnica —
U kojoj — teško radim—
Probijajući svoj put ka ponoćnom —
Balu—
Baš tu gde si —
Sada ti —

Ali problem sa tim – kojim? – tekstem
je u tome što stvari sa kojima najrađe završim

kao da
slede nekakav
obrazac koji
se hrani sećanjem

a lepota
alfabetskog
zapisivanja je u tome
što je ono u funkciji sećanja

koje umesto mene pamti

Na mnogo načina biti u-procesu pisanja poezije sadržano je u
njenom izvođenju, drugačijim načinima na koje se
relativno stabilan alfabetski rad

izgovara drugačije, izvodi

drugačije.

Ali obrasci
koje mogu improvizovati
ne dozvoljavaju onu vrstu
memorabilnosti
koju sam oduvek želeo da baš poezija ima –

da artikuliše ono
što se ne može
upamtiti
što može značiti
izraze
koje u stvarnom
vremenu ne mogu
potpuno nadoknaditi.

Alfred Lord i Milman Peri su
u knjizi *Pevač pesama*
govorili o formulama
koje pomažu da se tekstovi upamte

one su posebno u Grčkoj bile popularne pre izuma
pisma

a ostale su popularne i nakon tog vremena
u kulturama koje nisu koristile pisanje kao metod pamćenja. Pa ipak želim pokušati

učiniti to
da pesma bez papira
postane deo kulture bez papira u koju ulazimo
i videti šta će od toga ispasti.

Prolazna

Greška

Ne govorim ti
Šta N E MOŽEŠ,
Već šta MOŽEŠ učiniti.

Ubodi su tačke
na mapi.
Prošlost
prolazi
ako
ne
slušamo
šta nam govore već slušamo priče koje mi kazujemo
o
njoj —

koliko je SADA sati KOLIKO je sada SATI koliko je SADA sati *koliko* JE sada sati
KOLIKO je s-a-d-a sati koliko JE sada sati koliko je *sada* sati koliko je sada sati KOLIKO
je SADA sati koliko JE *sada* sati KOLIKO JE SADA SATI koliko je SADA *sati* koliko je
sada sati koliko je sada SATI

drveće

postaje

tamno

ali listovi su

obasjani

svetlošću.

Vrati se! Ne vraćaj se! Vraćaj!
Unazad! Klekni nazad!
Brzopovratak!
Ostanak!

Zastoj! Prigovor!

Je li izvođenje bolje od pisanja?
Je li pisanje bolje od Starbaksove kafe?
Starbaksova kafa bolja od bejgelsa?
Humor bolji od ozbiljnosti?
Mir
bolji od spokoja?
Mikrofon
bolji od varke?
Varka
bolja od balustrade?
Balustrada bolja od zidova, plafon
bolji od osvetljenja, osvetljenja
bolja od drveća, drveće bolje od podova, podovi
bolji od onoga što je ispod njih?

Gospodari rata
Napili su se
Krvi
Iz krigli
Načinjenih od evro kostiju

I evro dolara

I evro rogova

Koliko je sada sati? Koliko je SADA sati? Koliko je SADA SATI? KOLIKO JE sada SATI?
KOLIKO JE SADA SATI? KOLIKO JE SADA SATI? KOLIKO JE SADA SATI? Koliko je
sada sati? KOLIKO JE SADA SATI? KOLIKO JE SADA SATI? KOLIKO JE SADA SATI?
KOLIKO JE SADA SATI? KOLIKO JE SADA SATI?

[glas iz sata:]

Tačno je devet i osamnaet minuta uveče.

Tačno je devet i osamnaet minuta uveče.

Tačno je devet i osamnaet minuta uveče.

Svetlost
se izliva
u ribnjake
tame

Ne mogu
ih naći

— Sada
bi ti
elementi
mogli ući
u pesmu
ali u pesmi ću
ih raštrkati i
prerasporediti
tako
da neće
imati
istu
ritmičku
strukturu
u koju sam upao
u svojoj improvizaciji

Koliko je sada sati?
PRIČAJ sa mnom!
Ne želim čuti šta govoriš!
UĆUTI!

O čemu misliš?

Ne želim znati.

Neke od slika se pojavljuju jer je
jedna od osoba sa kojom razgovaram
Dubravka Đurić
jugoslovenska pesnikinja i prevoditeljka
koja živi u Beogradu.
I svo ovo vreme mi razmenjujemo
internet poruke.
Ali neposredno pre
početka NATO bombardovanja Beograda
pitala me je o
jednom stihu Roberta Dankana.

Taj stih glasi:

The African prince
drink
fromrhino bones and horns

... a ona nije shvatila šta to znači.
I poslala mi je mejl.
A ja sam pomislio kako je to zanimljivo
da se ona, usred svega što se dešavalo,
tako pomno bavi time šta ova slika,
šta ova pesma Roberta Dankana,
pesnika koji više nije među živima,
može da znači. I setio sam se putovanja
kada smo Džejms Šeri i ja
1991. posetili Beograd. U Beču smo
iznajmili kola. I vozili sve do Beograda.
A onda taj maleni automobil
(Džejms će se setiti) ...
Nije se dao pokrenuti u rikverc jer je kvačilo zakazalo.
A to je iznerviralo
Džejmsa, jer se ručica nije mogla pomeriti.
Bili smo na parking u ali
nismo se mogli maknuti. Jer
nisam mogao naterati kvačilo da proradi.

A negde tokom srpsko-hrvatskog rata
Dubravka mi je rekla
da su joj način bavljenja poezijom
i politika pesničke forme kojom se Brus
bavio i kojom sam se ja bavio
kao i mnogi drugi —
postali bolno značajni
kada je izbio rat a ona pre toga nije mogla
razumeti zašto smo mi poetiku posmatrali
kao političku, i ono o čemu *ne možemo* misliti
koliko i ono o čemu možemo ...
i brinuti se o tome šta slike znače
kako jezik funkcionise
kako reprezentacija funkcionise ...
sve je to veoma isprazno i zabavno
ali ne i
ozbiljno, to nije bilo važno ali joj je
iznenada postalo važno.
Jedan od razloga zašto joj je to postalo važno bio je —

Koliko je sati?

NEPRIČAJSAMNOMNEMOGU TEČUTI

Jedan od razloga...

NEPRIČAJ SAMNOM

Želim te čuti

NE PRIČAJ SA MNOM ŽELIM TE ČUTI!

Jedan od razloga je bio —

... znaš, kad god želim čuti druge glasove

Veoma je

utešno to što...

Moj sat me smiruje.

Pričati sa drugim ljudima je dobro ali

ja stvarno samo želim čuti dijalog

koji sam stvaram.

Isti je problem i sa poezijom:

želim druge glasove

ali želim da oni uvek budu

Moj sopstveni drugi glas

Koliko je sada sati?

[glas iz sata:]

Devet i dvadeset tri uveče.

Koliko je sada sati?

Devet i dvadeset tri uveče

To je veoma utešno

jer mi pruža odgovor ...

I znam kakav će odgovor biti

pa ipak, to je još uvek drugi glas.

Dubravkina majka je iz Hrvatske a njen otac je iz Srbije
zato je ona Jugoslovenka.

I shvatite konačno to

da je ova stalna reprezentacija zemlje i ljudi

u smislu njihovih etničkih mapa koje iscertavamo ...

Ti ubodi su tačke na mapi
tačke su ubodi na mapi

Nema se šta izgubiti
osim tog ničega
same *pomisli* na ništa.

VRATI se OSTANI TAMO vrati se!

Ich bin ein Yugoslavian.

Ja sam Jugoslovenka.

Jer, kako Dubravka kaže, intersekcije različitih reprezentacija, sposobnost da se živi sa dvosmislenostima, sposobnost da se živi u dijalogu sa višestrukošću, umesto da se pokuša da se ima jedno moralno ustrojstvo koje kaže to je taj sektor, to je taj sektor, sve je odvojeno, sve je podeljeno ...

I pisali smo zajedno,
vraćale su nam se poruke u kojima piše
“prolazna greška”. Prolazna
greška. Dok bombe padaju a onda
ona piše hitno, kaže veoma hitno
*Ne šalji ovu poruku na listu
elektronske grupe jer se
zbog nje bojim.* A u poruci je pisala kako su
pre pada komunizma postojali pesnici komunisti,
koji su imali komunistički kredo
i koji su u prvi plan stavljali vrednosti socijalističkog realizma. A onda
u Miloševićevo doba postojali su ekstremni srpski pesnici nacionalisti ...
a ona nije želela da mi tu informaciju pustimo ...
a onda ...
Džejms je dobio poruku u kojoj je pisalo ...
“fatalna gerška” ... i stalno sam se pitao šta to znači?
Fatalna greška. Privremena greška. Šta je fatalna greška
a šta privremena greška? A onda sam pomislio na
Alfreda Lorda i *Kazivača priča*, mislim da je u pitanju srpski narodni pevač
i kada razmišljate o improvizaciji i usmenoj kulturi, jedan od
ključnih
načina na koje mi o njoj nešto znamo je zahvaljujući pevačima iz Srbije
a ko su *oni*? I možemo li živeti u dijaloškoj zbilji
koja nema stabilno ustrojstvo ... u smislu ovo je ovde, a ono tamo ...
da ispravno i pogrešno ne postoje?

Ich bin ein Yugoslavian.

Koliko je *sada* sati?

Koliko je SADA sati?

Koliko je SADA sati?

A onda smo drugog aprila
dobili poruku preko B92,
alternativne radio stanice
koju je Milošević zatvorio
u kojoj je pisalo
Nemojte više slati nikakve poruke
poruke koje šaljete prolaze kroz server i
morate prestati da ih šaljete.

Privremena greška. Fatalna greška.
Nismo znali koja od njih je u pitanju.
Možda je to privremena greška?
Da li je fatalna?

I dalje mislim o tome kako nije bilo moguće ići u rikverc jer ne možeš ići natrag, ne možeš se vratiti, i nastavili smo napred i dalje sam mislio da je možda razgovor o ovome da je možda razmišljanje o načinu kako pričamo o stvarima da *je* to političko, da *je* to suštinsko a možda je problem u dijalogu.

Slušaj—

ako nemamo dijalog
ako ne slušamo ono što *ne možemo* čuti
ono što *ne možemo* shvatiti
onda nismo —

Koliko je sada sati?

[glas iz sata:]

Devet i dvadeset sedam uveče
Devet i dvadeset sedam uveče

A neobično je bilo to
što je Dubravka rekla
da su komunistički
pesnici socijalističkog realizma
i pesnici
ultra desnice

ultra-nacionalistički pesnici današnjice ...

bili isti pesnici.

Ne govorim ti
šta *ne možeš* uraditi,
već šta *možeš*.

Ubodi su tačke svetlosti
Na mapi.

Listovi su tamni

Pre nego što je svetlost

Osvetlila drveće

VRATI se OSTANI natrag se V R A T I!

Natraške! Na leđima!

Koliko je sada sati? KOLIKO je sada
SATI? *Koliko je sada sati?* Koliko je
sati ... PRIČAJ sa mnom! *Pričaj sa mnom!*
To ne želim čuti. Pričaj sa mnom
To ne želim čuti! Pričaj sa mnom
NE ČUJEM ŠTA
GOVORIŠ! *Pričaj sa mnom.* U Č U T I!

Ne možeš se vratiti.

Fatalna greška.

Privremena greška.

A moto B92,
koji se nalazi na njihovom vebsajtu
je *Nikom ne verujte. Pa ni nama.*

PRIČAJ sa mnom. *To ne želim čuti!*
Šta misli? NE SLUŠAM.

Bili su to isti pesnici.

A na moto B92 možete odgovoriti:
Ne verujete ni samima sebi.

Gospodari rata
Piju krv
Iz krigli evro kosti i evro roga.

Svetlost

Se rasipa

U ribnjake

Tame.

Ne mogu je sam

Naći.



PASOŠ PUTOVNICA ΠΑΣΟΨ ПОТНИ ЛИСТ

Ana Stjelja
El Hansa



**STAROARAPSKA
POEZIJA
El Hansa**

Prepev s angleskog:
Ana Stjelja





Ana Stjelja

Glas iz pustinje

– Tragom saudijske poetese El Hanse –



Neznanje rađa predrasude. Što je neznanje veće, to su predrasude brojnije. One su poput korova koji zahvata plodnu zemlju, i koji se teško može iskoreniti. Iako za mnoge, žene u Saudijskoj Arabiji predstavljaju samo prilike u crnom (žene “primorane” da nose nikab¹), te obespravljene žene, kojima su uskraćena mnoga prava i “zadovoljstva” koja druge žene Evrope i sveta odavno uživaju, ipak, ti isti, ne znajući istoriju i kulturu ove velike zemlje, takođe ne znaju ni to da je Saudijska Arabija još u 7. veku, iznedrila jednu vrsnu pesnikinju. Ovaj podatak govori mnogo. Istinska sloboda je zapravo sloboda govora, sloboda da se iskažu najdublja ljudska osećanja. Sloboda se krije u srcu i duši, u mislima i intelektu. Nju ne mogu sakriti niti je “zabraditi” nikakve odore. Ta sloboda, ženama Saudijske Arabije, svakako nije uskraćena, štaviše, ona potiče još iz doba pre i za vreme proroka Muhameda i neguje se sve do danas kada se rađaju neke nove generacije svetski priznatih saudijskih književnica, poput Badrije el Bišr (1967).

Godine 575. u centralnoj saudijskog oblasti Nadžd, u veoma imućnoj porodici, rođena je pesnikinja Tumadir bint Amr ibn el Hart ibn el Šarid el Sulamija ili kako je u istoriji arapske književnosti poznata, El Hansa.² U doba kada je ona živela, dakle u predislamsko doba, koje je pretežno bilo obeleženo ratovima sukobljenih plemena, žene-pesnici pisale su elegije. Dodeljivana im je uloga onih koje treba da ispišu lamente nad smrću svojih najmilijih, te da ih izvode javno, kroz recitovanje. U ovom segmentu, rana arapska poezija, dosta naliči srpskoj narodnoj epskoj poeziji. Dok su muške glave ratovale i ginule za slobodu, žene su patile i tu patnju izražavale na najpotresniji način. Poput majke devet Jugovića, i saudijska pesnikinja, El Hansa, skrhana bolom, tuguje za svojom ubijenom braćom, te sinovima, opevajući ih u svojim vrsnim elegijama.

Biografija ove znamenite saudijske, ujedno i najveće književnice arapskog sveta, otkriva vrlo zanimljive podatke o njenom životu. Naime, 629. godine, pesnikinja El Hansa, upoznala je proroka Muhameda,³ koji je, prema nekima izvorima, bio impresioniran njenom poetskom umešnoću, vrednujući je više i od velikog pesnika klasične arapske književne tradicije Imru' el Kajsa.⁴ Nakon tog susreta, El Hansa, iako rođena kao nemu-

¹ Vrsta ženske muslimanske nošnje koja podrazumeva maramu koja prekriva gotovo celo lice, osim očiju.

² Portret pesnikinje: Halil Džubran (1917).

³ Daniela Gioseffi: *Women on War: An International Anthology of Women's Writings from Antiquity to the Present* (New York Feminist Press at CUNY, 2003), str.104.

⁴ Bonnie G. Smith: *The Oxford Encyclopedia of Women in World History: 4 Volume* (Oxford University Press: 2008), str.18.

slimanka, preobratila se u islam. Neki izvori, pak, tvrde da se pesnikinja, nakon pogibije oba brata, predvođeci jednu grupu, uputila u Medinu i tada preobratila u islam.⁵ U njejoj biografiji se krije i potresna priča o pogibiji dva brata, te sva četiri sina. O njihovoj smrti, spevala je elegije koji su osvojile srca arapskog sveta a njoj donele slavu i priznanje.

Njen savremenik, čuveni arapski pesnik, jedan od poslednjih iz preislamske ere, El Nabiga (u značenju "genije"), osim što joj je nadenuo ime El Hansa (u značenju "prćastog nosa" ili "gazela"), o ovoj saudijskog poetesi, rekao je: "El Hansa je najbolja pesnikinja među džinima i ljudima". Postoji i anegdota po kojoj je El Nabiga, pesnikinja, uz jednu pošalicu, uputio i ove reči: "Da mi pesnik El Aša⁶ nije recitovao, rekao bih da si ti najveći pesnik u Arapa. Ali, ti si svakako najveća među onim s grudima". Na to mu je El Hansa, vrlo lucidno i otresito odgovorila: "Ja sam takođe najveći pesnik i među onim s testisima."

Poetsko stvaralaštvo ove saudijske pesnikinje čini *Divan*, zbirka elegičnih pesama koje je spevala povodom smrti svojih najmilijih. Njene pesme su ispunjene emocijama i dubokom patnjom.⁷ Koristeći se posebnom metrikom i rimom, El Hansa je elegiju uzdigla na nivo vrhunske poetske veštine. Osnovni pesnički simboli kojima se koristila gradeći pesničke slike su oči, suze, te opisi vrlina njenih najmilijih kako bi ih uzdigla na pijedestal tragično nastradalih heroja. Ona predstavlja prototip sestre i majke heroja koja je i svoje sinove osokolila da se bore i svoj život daju za veru i svoj narod. Još jedna od sličnosti srpske sestre (poput onih u lirskim narodnim pesmama) ili majke (oličene u liku majke devet Jugovića) i arapske majke koju u svoj svojoj snazi i duhovnoj lepoti simbolizuje El Hansa. Pesnički opus ove saudijske pesnikinje, najveći je od književnih opusa svih arapskih književnica perioda klasične tradicije.⁸

U El Hansinom liku i delu naziru se i tragovi feminizma. Poznato da je odbila da sklopi unapred ugovoreni brak i time pokazala čvrstinu svoje ličnosti. Na tu temu je čak napisala i jednu pesmu.⁹ Dakle, njena sloboda, bila je više nego osvojena, bila je potpuna.

Saudijska te arapska ali i svetska poetesa El Hansa, umrla je u Nadždu 645. godine. U savremeno doba, njeno ime, vezuje se herojstvo žene, odvažnost i smelost. Brojne su knjige u kojima se njeno ime spominje u ovom kontekstu ali i u kontekstu prelaza iz preislamskog u islamsko društvo, oblikovanje individue u skladu sa novom verom, te u onom umetničkom kontekstu, u kome se ona ističe kao vrhinski poetski stvaralac kome gotovo da nijedan pesnik muškog roda ne može da parira. Njen *Divan*, dobio je svoj engleski prevod 1973. godine, a za njega je zaslužan Artur Vormhout. Zanimljiv je podatak i da jedna škola za devojčice u Dubajju nosi njeno ime.

El Hansa je inspiracija za muslimanske žene, ona je simbol majke mučenice ali i strastvene umetnice koja slobodno stvara, a ponajviše izaziva divljenje te zaslužuje poštovanje jer se za svoju slobodu sama izborila, jer ju je velikim poetskim darom, snagom svoje volje i istinske vere, u potpunosti zaslužila.

⁵ Suzanne Evans: *Mothers of Heroes, Mothers of Martyrs: World War I and the Politics of Grief*, McGill-Queen's Press, Québec, 2007, str.33.

⁶ Odnosi se na pesnika Majmun ibn Kajsja, kome je nadenuo ime El Aša nakon što je izgubio vid. Rodom je iz Rijada.

⁷ 'Abd al-Wahhāb Anṣārī: *An Anthology of Arabic Poetry*, Academy of Languages, LLC, 2010, str. 97.

⁸ Ibid.

⁹ E. J. Brill's *First Encyclopedia of Islam, 1913-1936*, Volume 4, (ed.) M. The. Houtsma (Leiden: 1993), str. 901.

El Hansa

iz Divana

prepev s engleskog: *Ana Stjelja*

Suze

Pre smrti tvoje, za mnogima, suze lila sam
otkad ti umro si, suze svoje samo tebi dala sam.
Drugima sam dopustila da uteše me
al' sad je žalost još veća, u srcu mome.

Vreme me je nagrızalo

Vreme me je nagrızalo, razjedalo i raskomadalo
Vreme me je povredilo, ozledilo i zlo učinilo
i odnese muške glave moje što zajedno umreše,
sve noći moje besane postaše.
Oni ne behu utočište zlikovcima
kao što ni sunce nije zaklon ljudima.
Konje u galopu videsmo, bliže
i prašinu što se diže.
I konjanike što oštre sjajne mačeve i siva koplja imaše,
mačeve što posekoše, koplja što tela rasporiše.
Pobedismo one koji su mislili
da će večno nepobedeđeni ostati
i ko pomisli da će poštedeđen biti
greši, jer nikad gnezdo neće sviti.
Mi se klonimo dela nečasnih a goste svoje gostimo
mi u ratu oružje nosimo
a u miru se pamukom, vunom i svilom ponosimo.

O, oči moje!

O, oči moje, lije suze plemenite!
Zar za Sahra plemenitog suze liti nećete?
Zar nećete liti suze za hrabroga
za vitkoga, mladoga čoveka
što sve vrline posedovao je
da vođa bude, da narod svoj povede?

Sinovi moji

Sinovi moji,
u bolovim sam vas rađala,
s ljubavlju odgajala.
Danas, za veru svoju pali ste,
ko kaže da mrtvi ste,
i te kako živi ste!
Živite u slavi,
ponosna sam majka
sinova što su mučeničkom smrću pali.

Elegija za brata

Smrti, šta smo ti to učinili
da svakog dana novi plen osvojiš ti
Jednog dana, ratnika,
drugog, vođu narodu odana
smrti nepravična, nepravедna,
da nisi takva
ja se ne bih žalila
al' ti one vrle sebi uzimaš
a nama budale ostavljaš.

Da sam samo od tuge umreti mogla

Duga noć, nimalo mi nije
dopustila sna
nakon što vest strašnu čula sam.
“Umro je sin Amira” –
glasnik zavapio je!
“Ubijen je”!
Da sam samo od tuge umreti mogla!

Okrutno doba, skrhalo me je.
Patnje su dobre kad život treba da uništi se.
Junak poput mog rođenog,
učiniće da se i one najsuvlje oči
suzama ispune,
da dušu bezdušnog rastuže.

Brata, imala sam ja

beše lojalan svima
koji su ga pratili
hranio je one koji su gladovali,
na bojnem polju borio se
u ratu, bljesnuo je
poput sjajne oštrice mača.

Šta sam ja u svom veku skrivila
da patnjama budem predana,
jesu li sva ova zla
samo na naša pleća pala?!

O svom bratu sahru

Nijedan dan tužan ne beše
kao dan kad Sahr napusti me.
Sladak a gorak za sva vremena.

Sahr beše gospodar naš, glavešina.
U zimu, gozbu je pravio,
svud nas je predvodio
kad gladni bili smo, on je lovio
Sahr beše naša vodilja
poput planine na čijem je vrhu
vatra založena.

Stamen, lica savršena, pobožan bio je
u strašnu zoru u ratove kretao je.

Zastave je nosio,
rod naš branio,
zborovima svedok bio,
vojske predvodio,
kamile žrtvovao,
bio sklonište za potlačene,
oslobađao zarobljene,
pomagao ranjene.
Kažem, da na svetu celom
ne postoji niko kao što je on!

portret pesnikinje: Halil Džubran (1917)



PORTRET SLIKARA

Gligor Čemerski
Vlada Urošević



Slikarstvo
Gligora
Čemerskog



Gligor Čemerski

Iz ponoćnih razgovora s Filipom

prevod s makedonskog: *Nenad Vujadinović*

Mojoj djeci: Filipu, Ognjenu i Eleni Čemerskoj

Ponoć u podne.

Dan je ispunjen senzacijama koje se međusobno takmiče, svađaju se, tuku i često, čak, jedna drugu poništavaju. Sve to postaje veliki problem za nekoga ko misli da je slikarstvo ovdje. Noć je, naprotiv, selektivna. Ona izdvaja iz naših opažaja ono što posjeduje najsnažniju sugestivnost. I, što je još važnije, ne radi se tu o ispunjenju očekivanog; već, sasvim suprotno tome – neočekivano najčešće izbija u prvi plan. Pogledaj samo pećinske slike iz Laska. Jasno je da se bizoni i divlji konji u galopu nisu zaustavili u trenutku, da se ne nalaze u zamrznutoj pozi u mračnim mjestima stanovanja našeg praistorijskog pretka; to što ih je zgrabilo nije ništa drugo nego unutrašnje oko. I Rembrantovi ili Gojini crteži su u jednakoj mjeri munjevita priviđenja. Nema tu napredovanja. Vjerujem da je sve što je uzbudljivo, monumentalno i trajno u umjetnosti kroz vijekove prošlo kroz to sito noći ili bar kroz neki pogled koji je na tren bio upućen s one strane spuštenih očnih kapaka.

Moje iskustvo koje se ne tiče noći nego dana vezano je s prvim snažnim slikama iz djetinjstva. Rastao sam u vinogradarskom kraju. Imali smo vinograd. Na putu do njega nalazila se jedna otvorena rupa koju su mještani zvali Konjsko groblje. I, stvarno, u nju su bacali odrane konjske lešine. Ljetnja vrelina, užareno sunce, zujanje osa koje su u rojevima napadale meso u raspadanju – sve to stvaralo je više nego žestok prizor. Možda bi i književnost mogla tu pronaći svoje motive. Za Edgara Alana Poa ili za Bodlera to gotovo

da bio dio odomaćene umjetničke klime. Smatram da je slikarstvo, ipak, nešto drugo. Nesumnjivo je da nas neki prizori, poput ovog mog s konjskim lešinama, mogu trajno obilježiti. Ali tek u obratnom ogledalu, u slikarevoj noći. Ova *claire voyance* na neki nepoznat način izvući će se iz sveg svojeg užarenog fokusa.

Govorim o slikarstvu u nekom starinskom smislu. Imaš vlastito tijelo, malo uglja ili mnogo boje i, svakako, taj nepoznati svrab, uznemirenost koja mora završiti gestom. Ne postoji nikakva razlika između tebe i onoga iz Laska: stijena i platno samo su sitna tehnološka nijansa. Čupaš nešto iz vlastitog krvotoka, iz tetiva, iz stopala, iz zemlje pod stopalom, kopaš do samog epicentra. Ima u svemu tome nekog natprirodnog prasjećanja. To su stvari koje nas još uvijek fasciniraju.

Živim u ovom vremenu, sad i možda nikad više. Pitanje moderniteta za mene nije samo formalnost, poput izbora pića ili garderobe. Urbani svijet je vitalnost i sinteza. Bez obzira na to što nam se ponekad čini da nas samo muči, metropola najčešće nosi odgovore na kolektivna pitanja, vezuje kulturne čvorove epohe. Formula je u razmjeni energija. Negdje između Pariza i Skoplja možda se najtačnije može sagledati cjelovitost moje domovine, radost i očaj, nostalgije, letovi i loši snovi. Ono što ne možeš vidjeti u vlastitom domu, vidjećeš izdaleka kao oniričnu sliku s nevjerovatnim intenzitetom.

Duže od jednoga vijeka evropska moderna razdire se između *početka* i *nastavka*, između jednog *apsolutnog sad* i *tradicije*. Okreće se u krug poput psa koji se ugrizao za vlastiti rep. Sad je jasno da će odgovor biti odložen za sljedeći vijek. Krajem prošlog vijeka na Van Goga su gledali kao na nesrećan slučaj, kao na laika zalutalog u hram posvećen izabranima. Vrijeme ga je, međutim, odabralo i smjestilo u red onoga što se smatra najprestižnijim u slikarskoj tradiciji. Matis, Pikaso, Fernan Leže, Šagal, Žan Dibife ličili su, recimo, na rušitelje dobrog ukusa. Svi su se oni, od prvog do posljednjeg, prošetalili kroz stare civilizacije stvarajući jednu, ne novu, nego podmlađenu umjetnost. U kulturi je tjeskobno, a u golom djetinjstvu jedva i da možeš mucati. Možda i postoji nekakva metakultura u kojoj se živi u totalnoj slobodi, u brutalnosti divljeg početka i u uzvišenosti zlatnog vremena? Upravo u tom pravcu, možda i uzaludno, još uvijek se kreće slikarstvo ili bar ono što je od njega ostalo. Čini se, ipak, da se, na kraju krajeva, radi o staroj i poznatoj igri: o ponovnom građenju već srušene kule. Slikar jednostavno kaže: slikarstvo rađa slikarstvo. Prikupi kamenje, složiti ga ponovo čudesnim redoslijedom i kula će se opet pojaviti. Sadašnje rušenje slikarstva može značiti da se već stvara materijal za novu slikarsku građevinu.

Moji korijeni su u Mediteranu. Ta tirkizna magma u trouglu drži Evropu, Aziju i Afriku. Recimo da je postojala i Atlantida... Eto, prvo, Svetoga trojstva, a eto i imaginarnog kvadrata – s Kolumbovim Novim Svijetom kao nekom prastarom nostalgijom. Tu je, u stvari, i kvadratna skica svjetske civilizacijske piramide. U istoj kolijevci si se odnjihali i velika drevna mistika i savremeni "sajenticizam".

Prilikom povratka iz Egipta Mojsije je zapisao Božje zapovijesti; iz Egipta je Pitagora Helenima donio tetraktis, svetu sliku i sveti broj, koji je ugrađen i u ekran savremenog mobilnog telefona i na osnovu kojeg danas mi biramo neke svoje veze. Prateći zvijezdu, s istoka su dojahala tri mudraca da bi pozdravili rođenje Isusa Hrista, Djeteta Spasioca.

Čujem te sad kako govoriš: Ali gdje je stara Helada i kakav je taj Mediteran bez nje? Naravno da je tako, ipak, ovo je samo jedan sliv velike metafizičke muke, zora tadašnjeg

univerzuma, iz mračne noći istrgnuta uz prasak. Tako bi bar rekao T. S. Eliot. Heladi će pripasti dan. Ako ima providenja i svrhe, kao što su i sami vjerovali, Helenima je, izgleda, bilo pisano da uspostave ravnotežu. I, zaista, ne postoji druga tako sigurna lucidnost i mladost kao što je njihova. Oni se druže s bogovima, ispomažu jedni druge, čak se i međusobno miješaju i razmnožavaju. Vječnost je vidljiva, među maslinama tokom berbe u polju, tamo gdje se more i nebo spajaju. Kakva nezamisliva hrabrost: u jednom trenutku i tokom samo jednog dana biti zagledan u milenijume i uživati u njima. Samo uzmi da čitaš Hesioda. Pogledaj slike po zidovima, oslikane vazne, mindušu na uvetu djevojke tanog struka. Luksuz je djevičanski, elegancija je gospodska. S druge strane, njihovi junaci ne žive tu. Herojstvo je kult višeg stepena, a uz njega idu i izazovi sudbine i rizik od smrti. Oni tragaju za Zlatnim runom, plove nepoznatim horizontima, slušaju sirene. Bore se s kiklopima, morskim čudovištima, s natprirodnim meduzama – čiji ih pogled može skameniti. Penju se do vrhova, ali i silaze u Had. Sjeti se Orfeja, Perseja, pa lukavog Odiseja. Agamemnon će krenuti u pohod zbog svog ponosa, Patroklo će zbog ponosa poginuti – a cilj je jedan: ostati neuprljan u Legendi, nepovrediv u sjećanjima. Čak je i moćnom Fidiju (ili: naročito njemu) tijelo najsnažnije ogledalo, jedini trajni oblik, anatomski model predodređen za vječnost. Jesi li skoro, negdje u Arkadiji, ugledao sliku lobanje, kostura ili tijela koje se raspada?

Antička Makedonija krenula je dalje, brzo je došla do cilja, ali nije i nastavila kako treba. Aleksandar Makedonski je postao car Persije, faraon Egipta, uputio se prema famoznoj Indiji. Dok je sanjao o svojoj, kako kažu, kosmopolitskoj utopiji, umjesto o važnom, ali manje velikom, redu i vedrini Mediterana – susreo se s grandioznošću. Nema sumnje da je sanjao u množini: zajedno sa svojim vršnjacima, sa svojim savjetnicima i generalima, svakako, i sa svojim učiteljem Aristotelom. Ali i s dalekim Ahnotonom, prvim faraonom-suncem, pjesnikom i sveštenikom sunčevog diska. I prije njega su jutarnji naklon i prva fascinacija bili usmjereni prema Istoku. Ali su se horde, ta velika migracijska stada, gotovo redovno okretale ka Zapadu. Na magnetu se, dakle, okrenula kazaljka. Teško je povjerovati u to da je misija imala samo pjesničke ili kulturne podsticaje. Ako je polovina ogromne armije, recimo, možda i mogla da prihvati da krene u nejasnu avanturu, u najmanju ruku je bar druga polovina tražila opipljivije razloge. Bubnjevi i fanfare ne mogu sasvim pokriti niske rezonance arninske muzike. Bilo kako bilo, Aleksandar je stvorio dotad neviđenu imperiju. Pregazio je Persiju, osvojio Vavilon, pokorio Egipat. Trezori i svetišta najstarijih asirskih, sumerskih i faraonskih dinastija bili su u njegovim rukama. Našao se pred njihovim bogovima. Anu, Nanar, Marduk, Ištar, Amon Ra, Oziris, Nevidljivi Jahve. Dovoljno je samo čuti ta imena. Neshvatljive piramide u Gizi i njihov tajanstveni čuvar, velika Sfinga, mit o Gilgamešu, stvaranje svijeta i prvo otvaranje raja – samo osnažuju ovu tajanstvenost. Konačno – izbor Vavilona za prestonicu. Tamo su jezici, kad su prethodno već jednom bili pomiješani, stvorili nerazmrsivu zbrku i zaustavili zidanje nebeske kule. A onda opet: čudni zvuci, egzotična leksika i sve više grandioznosti. Zamisli još jedinstvenu metalnu monetu s tvojim profilom kako se kotrlja od Indije do Gibraltara. Nije ni čudo što je Aleksandar zaboravio svoje porijeklo, kao da se bio izgubio, kao da je pomjerio umom i ušao u prostor prevelik za jednog čovjeka. E to je crna rupa ljudske civilizacije. On je osjetio snagu, preplitanje tih bezbrojnih skupova, njihovo simultano postojanje i sudbinsko miješanje. Morao je munjevito da živi i da munjevito

ode. Ipak, svijet poslije njega nije više bio isti. Svijet je nastavio da se sâm od sebe dalje miješa i množi, bolno, haotično, konfliktno, ali i uz plodnu hijerarhiju nepredvidljivog. Poslije njega su, napokon, Duh i Tijelo postali podjednako ranjivi.

Gledaš me kako u istoriji uživam kao u nekoj bajci, smiješ se, kažeš sebi: ovaj ovdje bajci i sâm ponešto dodaje. Recimo da si u pravu, ali ja, ipak, ne uspostavljam hijerarhiju i nisam onaj koji je zadužen za vrednovanje. Velike knjige su već napisane, veliki muzeji su stvoreni, samo arheologija svakodnevno stvara probleme, izvlačeći iz zemljine utrobe još po nešto, i opet nešto... Sve čudnije male tajne o našem porijeklu. Pokušavam, dakle, da nađem nešto iz istorije, da ga uobličim prema tvom ukusu, da ga dodirnem svojim rukama. Onako kao što dodirujem vodu ujutro, tanjir u podne, telefonsku slušalicu uveče da bih ti se javio, da bismo nastavili ovaj razgovor čiju će poentu samo slikarski kućni duh, ta modra vila, moći dokučiti.

Recimo da je uvodni tekst s ovo malo više istorije nego što dobar ukus dozvoljava možda opravdan zbog važnosti događaja koji predstoji: dva milenijum hrišćanskog slikarstva. Upravo zato što, makar i s promjenljivom srećom, likovni svijet Mediterana i Evrope (tokom čitavog tog vremena koje se od Hristovog rođenja broji) izranja iz njegovog Duha – jednako kao to se u nj i ulijeva. Ovdje smo, dakle, istovremeno i u Vizantiji – i to u samom njenom srcu. Ti znaš da sam objavio esej *Živa Vizantija* još prije dvadesetak godina. Kažu da sam osvijetlio djelić njenih ambisa, ali mi se čini da je formula trebalo da bude kraća. I ona to zaista i jeste: riječ je o radikalnoj i cjelovitoj dekulturnizaciji, vraćanju nultog stepena sujete, čednosti jezika koja se može postići samo njegovim dobrovoljnim osiromašavanjem – sve do početne klice. Zastrašujući, ali i neizbježno iznuđen, nov početak. Ne zaboravljaš, zar ne, da je naš svijet iznjedrila Rimska Imperija. Opet istorija! Ipak, čak i da skratim koliko se može, nemoguće je sve preskočiti. Evo, na primjer, Jerusalem i Aleksandrija tu igraju veliku ulogu. Dakle, Galileja, Judeja, Palestina, Kapadokija, ali opet – i Egipat. A ko je bio drugi Evropljanin koji ga je osvojio? Rimljanin Gaj Julije Cezar, poklonik univerzalističke imperije aleksandrovskog tipa, koju treba da vodi imperator-polubog. Konstantin je i naslijedio baš takvu imperiju, ali je ostao ravnodušan prema Rimu. Na temeljima gradića Vizantionia izgradio je Konstantinopolj i preselio prestonicu na istok. Konstantin je prihvatio hrišćanstvo i prekinuo stalna progonstva stada krotkih vjernika. Onda: Justinijan. Njegova imperija predstavljala je ostvarenje Aleksandrovog sna, samo bez Indije. U njoj se nalazilo sve što je pripadalo tad poznatom Starom Svijetu: Mala Azija, Sjeverna Afrika (od Sirije do Gibraltara), Evropa (od Španije do Britanije i od Italije do Makedonije i Trakije). Ukinuo je Atinsku akademiju, suspendovao paganstvo, proglasio hrišćanstvo za državnu religiju. Najmanje sto naroda bilo je uhvaćeno u administrativnu, vojničku i monetarnu mrežu ove mamutske države. Za sve drugo treba ti i više fantazije. U Nazaretu su istočni mudraci pozdravili rođenje Spasitelja. On je sa sobom donio Slovo Božje, ali i Zavjet da vlastitim ranama plati Spas. Svanuo je i zašao u Svjetlosti i u Riječi i to je bilo sve što je ostavio svojim učenicima i apostolima. Mislim da je upravo ova kratka, ali dirljiva verzija Jevanđelja dala potrebnu snagu slikarstvu u narednim stoljećima.

Sve je započelo od dva simbola: krsta i ribe – i to je fascinantno. To je više nešto kao tajno odašiljanje simbola, konspirativost pojavnog, telegrafski jezik posvećenih. Geometrija i organski znak budućnosti. Dok napolju još uvijek tutnje retorička heraldika, gran-

diozni stil mermera i granita, te najviši stepeni zidne pismenosti – piktogram i luksuzne freske; u pećinskim svetištim i u katakombama ova dva znaka postaju apsolutni ključ nove kosmogonije. Tek pošto kompletna ljudska prošlost, sve pojedinačne memorije ili, da jednostavno kažemo, čitava istorija prođe kroz ovu novu ključaonicu – tek onda ćemo doći do teosofske superiornosti Svete Sofije iz Ohrida ili do tragične uzdržanosti Svetog Pantelejmona iz sela Nerezi kraj Skoplja. Kako inače protumačiti zasljepljujuću svjetlost radova Mihaila i Eutihija iz ohridskog Svetog Klimenta ili Svetog Đorđa iz sela Staro Nagoričane? Tu njihovu odzvanjajuću geometriju, pripovjedačku snagu bez granica, ali i bez zrnca vulgarnosti? Realnost je obnovljena, ali obnovljena je i moć slikarstva da primi i poznato i nepoznato – da ih primi pročišćene kroz novi filter Duha. Velika pozornica ljudskog postojanja očigledna je slika nečeg višeg i trajnijeg, jednog stamenog svijeta koji egzistira mimo nas, ali koji, istovremeno, za nas nije ni sasvim zatvoren. U tom svetom prostoru i male stvari – kao što su plodovi, predmeti, arhitektura ljudskog tijela, ali i arhitektura hrama – otvorene su sa svih strana, osvjetljene i otud vidljive na isti način. Tako su slikali Mihailo i Eutihij, a tako su pokušali da slikaju i Žorž Brak i Pablo Pikaso u svom postkubističkom zanosu. Pet vijekova poslije toga, kao što možeš da vidiš, moderno slikarstvo sanja isti san. Možda Vizantija zaista nije umrla i možda je još uvijek ima – ona Živa Vizantija. Postoji opasnost da politička istorija prekrije sve, ako se to već i nije desilo. U tom svijetu nužnosti nema naroda kojemu istorija nešto ne duguje i nema tog čovjeka koji nekoga nije ošteti ili koji i sâm nije bio oštećen. Koju pravdu može poželjeti Duh? Izgleda da je viša pravda, ipak, samo san, lucidnost svakodnevice, molitva i muzičko bu-lažnjenje, gatanje i čitanje iz dlana u vezi sa svim što bi moglo prigrliti tugu. Seobe su tad u stalnoj službi Duha, a ni Duh sâm nije ništa drugo do jedna konstantna seoba.

I, doista, sve se seli. U makedonskom folkloru lako možeš prepoznati zvuke i sinkope s dalekog Tibeta. Velike knjige i poučni apokrifi kod nas se šapuću uz seoska ognjišta. Verzije su naivne, ali je suština nepogrešiva. Zaista vjerujem u to da u Duhu postoji samo jedno vrijeme i da smo u umjetnosti svi vršnjaci. Slikar iz grobnice Tutankamona, koptski tkalci, predivni fresko-manijaci iz podzemnih crkava u Kapadokiji. Naravno, vršnjaci su i veliki majstori iz skopskog sela Nerezi i veličanstveni ohridski magovi iz Svetog Klimenta. Mediteran je drevni prostor i tu nije riječ samo o antici ili samo o srednjem vijeku. Mediteran je fabulozni trezor duha, čarobno razjapljeni bezdan, ždrijelo kroz koje Geja izbacuje najdublje tajne iz svoje užarene utrobe. Slikar je monahu pobratim i oni obojica, svaki kroz svoju molitvu, veličaju veliku zagonetku. Veličaju li tako i tragičnu ljepotu, ljekoviti pelin – lijek sa zemlje i s neba? Lijepa djevojka roda nema, kaže jedna makedonska poslovice, svirepo dosljedna i kristalno jasna. Duh se, vjerovatno, baš poput lijepe djevojke, daje tamo gdje će moći poroda imati i tako produžiti životni ciklus. Možda se baš tu i nalazi neka viša pravda kad je riječ o umjetnosti: da stalno umire a da joj smrti nema, neprestano da se seli a nikad ne iseli. U njenoj mapi daljina nema. Luksor i Aleksandrija, Atina i Rim, Jerusalem i Carigrad, Ohrid i Palermo – sve je to samo jedan grad, naravno, grad nad gradovima, uzvišen i bajkovit, grad na nebu i na zemlji.

Možda sad neko može i da pomisli da je slikarstvo samo priyatna uspomena; arheologija – putovanje kroz nasljeđe pradjedova. Alternativa i konceptualizam predlažu mnogo toga, ali, srećom, još uvijek nisu predložili umjetničku formulu u prahu. Mnogo je praškaste materije u mom ateljeu, ipak, kao što možeš vidjeti, to su plemeniti pigmenti:

pečena zemlja, kadmijumi, kobalti, ultramarin – prava gurmanska trpeza za oko. Da bi naslikao ono što naslikano nije, treba ti opet tijelo – tvoje i nijedno drugo. Postoji fizička strana posla tokom pripreme rada: od okvira do grundiranja. Ali gimnastika slikanja, vođenje dodira i gesta – to je već lični lov, vlastita ritualna koreografija, ljubavni ples s partnerom za koji ne znaš kako će ti biti uzvraćen. Treba tu imati snage za stotine iskoraka, sklekova, snažnih udaraca i milovanja. U tome se sastoji ljekovita i radosna strana mog zanata. A neko ko s takvom slijepom strašću prijeti praznini, mačuje se i ratuje s njom, sigurno ne može biti sasvim razuman; ali, siguran sam u to, ni sasvim beznađežan.

Gorna Belica, 1998.

Vlada Urošević

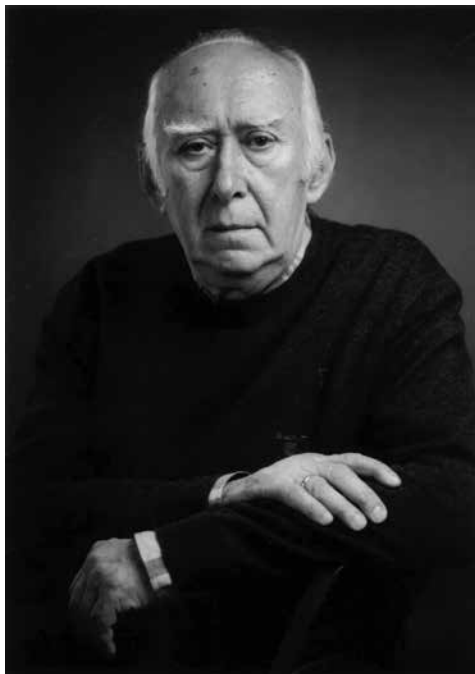
Jedno djelo koje se zaokružuje

(besjeda na otvaranju inaugurativne izložbe Gligora Čemerskog, MANU, 2013)

prevod s makedonskog: *Nenad Vujadinović*

Ljeto 1962. Godina je prije zemljotresa, u Skoplju se živi u klimi još uvijek ne-usahle polemike groznice koju smo tad nazivali “konfrontacijom modernista s realistima”. Tokom jedne intenzivne likovne sezone, ispunjene događajima koji su sa sobom nosili velika uzbuđenja, otvorena je prva izložba Gligora Čemerskog. Iako je Čemerski u tom trenutku još uvijek bio student Likovne akademije u Beogradu, njegova izložba bila je prihvaćena kao još jedan znak preovladavanja modernih tendencija nad učaurenim dogmatskim shvaćanjima. Lično, imao sam istu ulogu kao i danas: otvarao sam izložbu i trebalo je da najavim dolazak jedne nove stvaralačke ličnosti u svijet savremenog makedonskog slikarstva. Nažalost, nije mi pri ruci tekst koji sam tad čitao, ali sjećam se da sam govorio o jednom izuzetnom stvaralačkom senzibilitetu, koji ima istančan osjećaj za snažne čulne nadražaje, za žestoke klimatske amplitude makedonskog podneblja, za karakteristike ovog tla pod suncem i za naše vjekovno nasljeđe. To su, u stvari, i bile opsesivne teme čitave jedne generacije mladih stvaralaca koji su tih godina stupali na umjetničku scenu – i Čemerski se tad u potpunosti uklapao u taj niz (prije svega) pjesnika i prozaista, koji su sebi već postavljenim zahtjevima iz sfere modernog izraza priključivali i stremljenja za izražavanjima obilježja zavičajnih predjela, kako onih što su se odnosili na prirodu, tako i onih koji su se mogli uočiti i predosjetiti iz civilizacijskih slojeva usađenih u makedonsko tlo. Bio sam sasvim siguran da u tom trenutku domaćoj javnosti predstavljam prve korake jednog od njenih budućih velikih stvaralaca.

Ono što je meni, u tom momentu, slike Čemerskog činilo izuzetno bliskim bila je njihova osjetljivost za makedonski ljetnji pejzaž – u bojama i oblicima s gotovo svakog njegovog platna gotovo da su se mogli čuti: zujanje insekata, pjesma zrikavaca, šum vjetra u požutjeloj travi; jednako kao što se mogao predosjetiti i miris suve spržene zemlje i pre-



zrelih ljetnjih plodova. U kasnijim svojim radovima, korak po korak, Čemerski se kretao ka redukciji deskriptivnih podataka i ka sintezi oblika, ali je, i pored toga, u njegovim slikama nastavila da tinja ta snažna privrženost zakonitostima prirodnih oblika i njihovoj čulnoj privlačnosti. Svojim današnjim platnima i mozaicima Čemerski se sve više primiče jeziku simbola, ali ključ te simbolike, nesumnjivo, leži još u njegovim prvim djelima, koja sadrže sokove organskog života u svojoj neposrednoj opojnosti.

Sad, pedeset godina kasnije, kad ponovo stojim pred slikama Gligora Čemerskog i kad treba da kažem nekoliko riječi o ovom umjetniku u momentu kad on i oficijalno postaje član Makedonske akademije nauka i umjetnosti, ispunjava me i radost saznanja da ni tad, dok sam stajao pred studentskim crtežima i skicama ovog sjajnog slikara, nisam pogriješio u izboru i ocjeni njegovog rada.

Ono što danas, sjećajući se tih starih vremena i prelistavajući u svom ljetopisu uspomena mnoge događaje koje sam pratio tokom čitavog ovog izminulog perioda, mogu reći o stvaralaštvu Čemerskog je da u radu ovog umjetnika, u svemu što je dosad stvorio, postoji jedna izvanredna dosljednost. Ono što se moglo samo predosjetiti u tim prvim pokušajima, koji su sa sobom nosili razbarušenost i spontanost mladalačkih godina, ovaj slikar upotpunio je, izbistrio, obogatio – i iznio je do jednog uistinu zaokruženog i koherentno sprovedenog djela.

Može se slobodno reći da se Gligor Čemerski čvrsto drži nekih ključnih estetskih stavova do kojih dolazi uz pomoć vlastitog iskustva i na osnovu afiniteta koji potiču još od njegove rane mladosti. Početkom šezdesetih godina prošlog vijeka, u vrijeme kad se on pojavljuje na likovnoj sceni, i kod nas, i širom svijeta, osjeća se veliki napliv apstrakcije. Nasuprot ovoj (tad dominantnoj) struji, Čemerski, kao sasvim mlad slikar, ističe svoju likovnu poetiku kao poziv za obnovu figurativnog slikarstva. Od tog vremena, mijenjali su se, svakako, i paleta ovog autora, i njegov postupak i izraz; ali on je, u osnovi, ostao vjeran svom generalnom umjetničkom opredjeljenju sve do današnjih dana.

Druga odlika na osnovu koje se može konstatovati kako Čemerski ostaje dosljedan sebi tokom realizacije čitavog svog dosadašnjeg opusa očituje se u njegovoj opijenosti bojama i oblicima makedonske zemlje. Još od samih početaka, on kao da je sebi postavio zadatak da, uz pomoć specifičnih sredstava karakterističnih za likovnu umjetnost, izrazi suštinske odlike makedonskog prostora, njegove organske karakteristike, kao i tragove koje je po njemu posijala prošlost. Prvo se u prizorima koje slika iz dubine vjekova dižu oživljena tijela antičkih statua Pana i satirâ, da bi zatim preovladale teme iz vizantijskog perioda s velikim paradigmama koje su svojim opusom makedonskoj umjetnosti dali nereški i kurbinovski majstori. U svom stvaralaštvu Gligor Čemerski vrši izuzetan spoj modernog slikarstva i makedonske likovne tradicije, ukazujući tako na postojanje vječne aktuelnosti nekih tema i likovnih postupaka.

Još jedan srećan spoj karakteriše slikarstvo Čemerskog: u njegovim slikama konstantno se uočava jedna podignuta emotivna klima, često data u kontekstu produbljenog intelektualnog podteksta. Riječ je, naime, o slikaru široke kulture, koji baštini znanja iz različitih oblasti poput književnosti, istorije, istorije umjetnosti, istorije religija, antropologije – i koji ima sposobnost da ta svoja znanja izrazi kroz jedan originalan i uvijek prepoznatljiv likovni jezik. Iako se očigledno zalaže za obilježavanje i definisanje makedonskog duhovnog prostora, ovo slikarstvo je na sigurnoj distanci u odnosu na svaku vrstu

regionalizma ili nacionalne zatvorenosti: kroz obilježja i kroz znakove koji predstavljaju dio i likovnog, i simboličnog jezika Čemerskog probijaju se aluzije na piktogramsko pismo drevnih Maja i na šare s koptskih tkanina, na ilustracije scena iz Apokalipse s fresaka iz katalonske renesanse i na predstave sa sirijskih amajlija, na stvorenja sa skulptura na romaničkim crkvama i na životinje s pećinskih zidova Altamire, na figure s El Grekovih platna i na jermenske minijature izrađene u emajlu, na likove s grčkih vazni i na metamorfoze koje ti likovi doživljavaju na Pikasovim crtežima. A sva ta raskoš asocijacija miješa se i spaja u okviru likovnog izraza koji pripada samo Čemerskom: on preuzima te elemente iz pisma svijeta i uklapa ih u jedno jedinstveno osjećanje i jedan unikatan rukopis. Može se reći da on u svim tim znacima i amblemima s kojima se susretao na nekim drugim prostorima i u drugim vremenima, prepoznaje nešto svoje i osjeća ih bliskim. Takav stav od Čemerskog pravi slikara s izrazito podvučenim makedonskim duhom i znakom; ali, istovremeno, i slikara – građanina svijeta.

Ukazujući na to kako je moguće ostati nacionalan i biti univerzalan, povezujući linije tradicije i savremenosti, Gligor Čemerski stvorio je jedno veliko likovno djelo, koje zauzima značajno mjesto u panteonu najistaknutijih vrijednosti makedonske kulture novog vremena.

Dosad je, tokom pedesetak godina svog stvaralaštva, ovaj umjetnik prošao kroz više faza, realizovao cikluse slika koje nose (ili bi mogle nositi) imena kao što su: "Pastir iz Stobija" "Insekti prolaze", "Podnevna kola", "Magična ptica", "Patetične glave", "Kurbino-vo, korijen", "Sveti Đorđe i aždaja", "Oplakivanje", "Apokrifi", "Ohrid i Ohridanke", "Herakleja", "Prorok Danail među lavovima", "Stabla Resenskih jabuka", a u ovom trenutku, očigledno, pred nama nastaje i ciklus "Plovidbe".

U slikama na kojima čun plovi vodom koja blješti pod sunčevom vatrom možemo otkriti autorove reminiscencije na univerzalne mitske teme – one s Nojevim kovčegom, s putovanjem Argonauta u potrazi za Zlatnim runom, s Odisejevim lutanjima; ali, isto tako, možemo prepoznati i podsticaje koji dolaze od pogleda na novčić koji je u davnim vremenima skovan na makedoskom tlu, u drvenom Lihnidosu, i na kojem je utisnut taj mali čun: kao parabola potrebe za avanturom po prostorima ovog nemirnog i nepredvidljivog mora koje nazivamo životom i kao simbol vječnog sna o putovanju ka novom i nepoznatom.

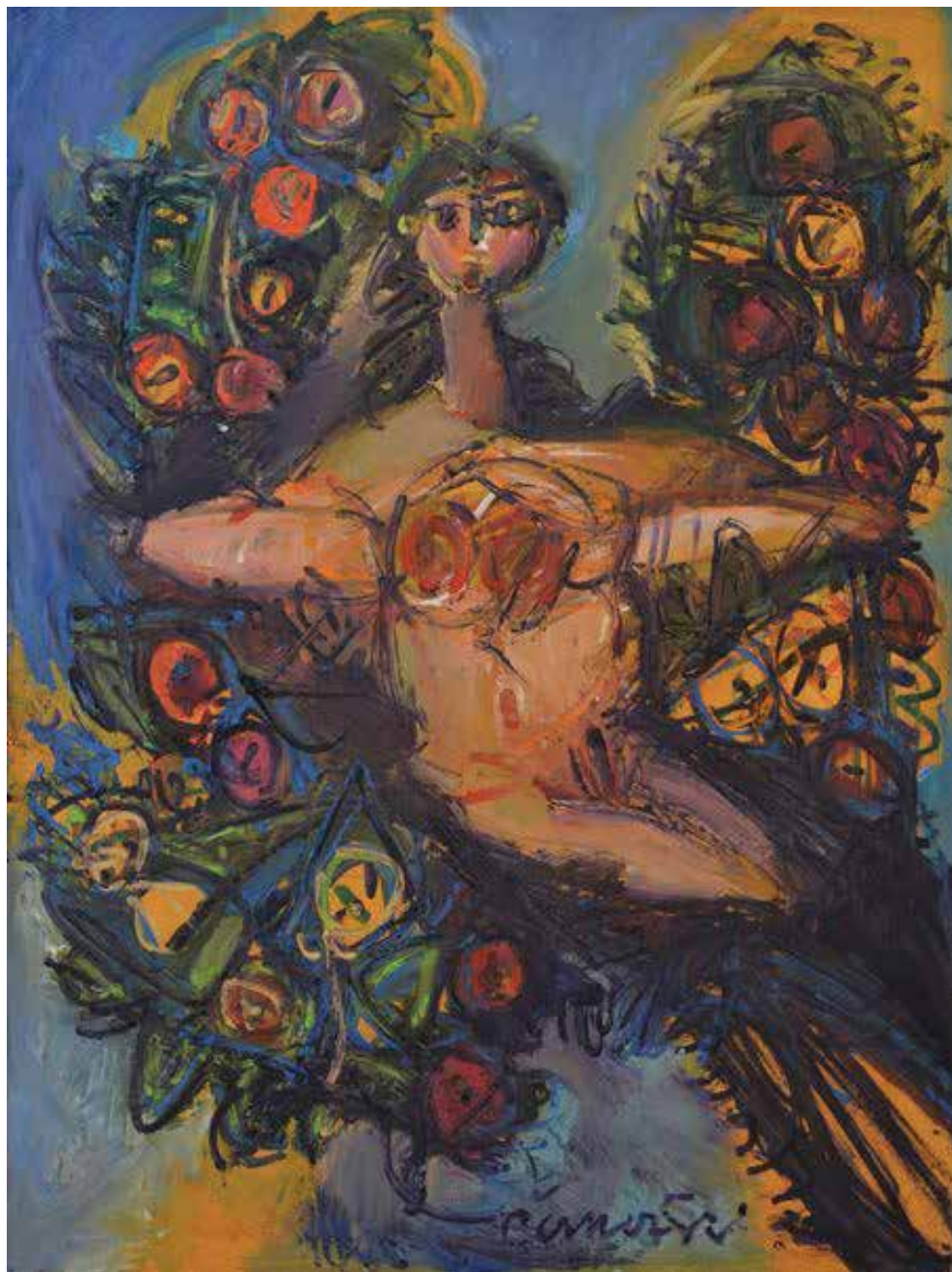
Gligoru Čemerskom, ovom velikom istraživaču neotkrivenih obala, želimo dobar vjetar i srećnu plovidbu.



Prvo jutro, 2012. Akril na platnu, 300 x 200.



Eva, 2002. Ulje na platnu, 180 x 100.



Eva 1, 2004. Ulje i akril na platnu, 117 x 87.



Eva 2, 2004. Ulje i akril na platnu, 117 x 87.



Dobri pastir, 2004. Ulje na platnu, 117 x 87.



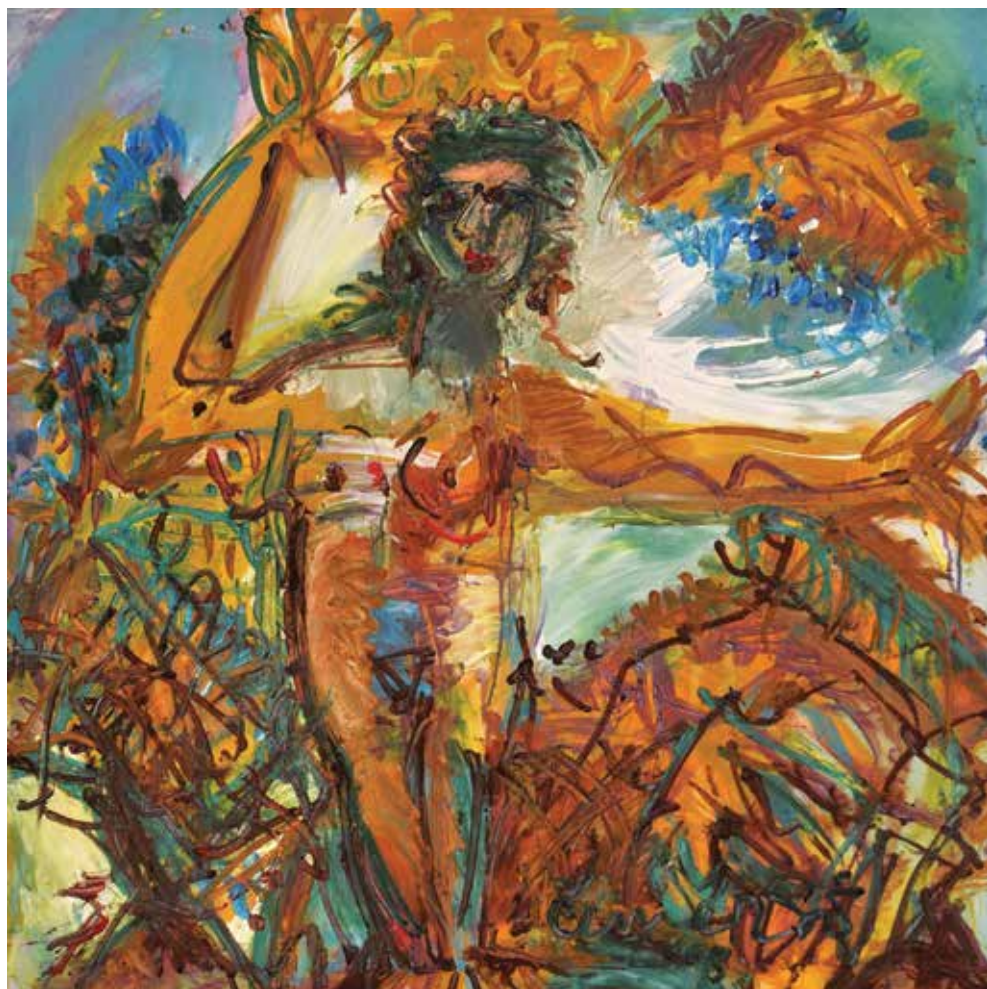
Dobri pastir, 2009. Akril i ulje na platnu, 120 x 100.



Prvo putovanje – Ohrid, 2008. Ulje na platnu, 110 x 155.



Dionis 2, 2008. Akril na platnu, 100 x 100.



Nimfa kraj reke, 2008. Akril 100 x 100.



Vitez i zmija, 1998. Ulje na platnu, 120 x 100.



Vitez i zmija, 2000. Kombinirana tehnika na iverici, 135 x 70.



Pariz, violončelo i Sv. Đorđe, 1995. Kombinirana tehnika na iverici, 100 x 140.

Bilješke o autorima

Alma Lazarevska je bosanskohercegovačka književnica. Diplomirala je na Katedri za komparativnu književnost i teatrologiju sarajevskog Filozofskog fakulteta. Objavila je knjige: *Sarajevski pasijans*, *U znaku Ruže*, *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti*, *Biljke su nešto drugo*. U *Znaku Ruže* je prevedena na njemački i francuski jezik. *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti* je prevedena na njemački, francuski i engleski jezik.

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 Cvetajeve (1973, 1990), Oskara Daviča (1979), Aleksandra Tišme (1987) i Aleksandra Ristovića (1995). Poslednjih godina piše o savremenim srpskim pesnicima i prozaistima.

Vlada Urošević (Skoplje, 1934) makedonski pesnik, prozni autor, kritičar, esejista, antologičar, prevodilac. Član Makedonske akademije nauka i umetnosti, Evropske pesničke akademije (Luksemburg) i Slovenske akademije književnosti i umetnosti (Varna); spoljni član SANU (Beograd) i dopisni član akademije "Malarme" (Pariz). Doktor filoloških nauka; kao redovni profesor Filološkog fakulteta "Blaže Koneski" u Skoplju držao je kurseve iz istorije evropske književnosti devetnaestog i dvadesetog veka. U školskoj 1967/68. godini imao je prvi studijski boravak u Parizu, za kojim će uslediti i mnogi drugi. Počevši sa knjigom *Jedan drugi grad* (1959) objavio je desetak zbirki poezije, kao i više dela iz drugih žanrova: četiri knjige priča, pet romana, sedam knjiga kritika i eaeja, dve knjige putopisa, dve knjige iz oblasti likovnih umetnosti, desetak antologija. Prepevao je na makedonski *Cveće zla* Šarla Bodlera, izbor iz poezije Artura Remboa, Gijoma Apolinera, Andre Bretona, Anri Mišoa, kao i nekoliko savremenih francuskih, belgijskih i švajcarskih pesnika. Jedini je makedonski pesnik koji je dobio tri puta nagradu "Braća Miladinovci" za najbolju pesničku knjigu na Struškim večerima poezije. Osim više domaćih, nosilac je i nekoliko inostranih priznanja: nagrade izdavačke kuće "Nolit" (Beograd), nagrade "Halide Edip Adivar" turskog P.E.N. centra, nagrade "Veliko leteće pero" na međunarodnom pesničkom festivalu Slovenski zagrljaj (Varna). Za svoj rad na približavanju francuske i makedonske poezije imenovan je od strane Vlade Republike Francuske najpre za viteza Reda umetnosti i književnosti, a potom i za oficira istog Reda. Njegove knjige su prevedene na engleski, bugarski, nemački, poljski, ruski, slovenački, srpski, francuski i španski jezik. Tokom 2004/05. godine u izdanju "Majgora" objavljena su njegova izabrana dela u deset tomova.

Vladimir Jankovski (Skoplje, 1977). Završio je opštu i komparativnu književnost na Filološkom fakultetu “Blaže Koneski” u Skoplju. Radio je kao urednik u izdavačkoj kući Templum, u NVO Kontrapunkt, kao i u izdavačkoj kući “Magor”. U 2003. godini objavio je knjigu *Ogledalo o zagonetki – razgovori sa Vladom Uroševićem*. U saradnji sa fotografom Ivanom Blaževim realizovao je knjige: *Skoplje sa široko otvorenim očima* (foto-esej, 2008) i *Lica nevidljivog grada* (2010). Iste godine objavio je roman *Večno sadašnje vreme*. Aktivno se bavi književnim prevodima. Na makedonski jezik preveo je knjige Jana Mekjauna, Margaret Istvud, Džona Fante, Suzane Sontag, Čarlsa Bukovskog, Dubravke Ugrešić, Vedrane Rudan...

Tatjana Rosić (Beograd, 1962), vanredna profesorka na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu i spoljni naučni saradnik Instituta za književnost i umetnost u Beogradu. Predavačica i saradnica Centra za rodne studije u Beogradu. Gostujuća profesorka na doktorskim studijama Filološko-umetničkog fakulteta Univerziteta u Kragujevcu. Aktivna književna kritičarka kad joj mediji za to pruže priliku. Porednja interesovanja: studije medija, kulture i roda sa fokusom na teoriju maskuliniteta, studije književnosti i studije kulturne politike. Autorka knjiga *Mit o savršenoj biografiji: Danilo Kiš i figura pisca u srpskoj kulturi* (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008) i *Proizvoljnost dnevnika: romantičarski dnevnik u srpskoj književnosti* (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1994). Takođe urednica međunarodnog zbornika *Teorije i politike roda, rodni identiteti u književnostima i kulturama Balkana i jugoistočne Evrope* (Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2008) i antologijskog izbora iz savremene srpske proze *Bizarni raskazi*, objavljenom na makedonskom jeziku (Skoplje: Magor, 2002).

Vladislava Gordić Petković je redovna profesorka engleske i američke književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, gde drži kurseve iz oblasti šekspirolgije i savremenog angloameričkog proznog stvaralaštva. Bavi se književnom teorijom i istorijom, književnom kritikom, publicistikom i prevođenjem sa engleskog. Magistrirala je na prozi Rejmonda Karvera na Filološkom fakultetu u Beogradu godine 1994, a doktorirala na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu 1998. na temi “Priča i pripovedanje u kratkoj prozi Ernesta Hemingveja”. U najviše akademsko zvanje, zvanje redovnog profesora, izabrana je u oktobru 2008. godine. Pored matičnog Filozofskog fakulteta, predavala je kao gostujuća profesorka na Filološkom fakultetu u Beogradu (2002-2009), i u centrima za ženske studije u Beogradu i Novom Sadu od polovine devedesetih do danas, a angažovana je i u Centru za rodne studije Univerziteta u Novom Sadu. Predavanja po pozivu držala je u Ljubljani, Budimpešti, Pečuju i Ploštiju. U periodu 2009-2015 bila je šef Odseka za anglistiku Filozofskog fakulteta. Objavila je knjige *Sintaksa tišine: poetika Rejmonda Karvera* (1995) i *Hemingvej: poetika kratke priče* (2000), kao i zbirke naučnih studija i eseja o angloameričkim i srpskim književnicama – *Korespondencija: tokovi i likovi postmoderne proze* (2000) i *Na ženskom kontinentu* (2007) i *Mistika i mehanika* (2010). Književne kritike i eseji objavljuvani u beogradskim dnevnim listovima “Danas” i “Politika” sabrani su u knjigama *Virtuelna književnost* (2004), *Virtuelna književnost 2: književnost, tehnologija, ideologija* (2007), *Književnost i svakodnevnica* (2007) i *Formatiranje* (2009). Vladislava

Gordić Petković je glavna i odgovorna urednica biblioteke “Prva knjiga” Matice srpske, članica više uredništava i redakcionih odbora časopisa u zemlji i svetu, a bila je u periodu od 2011. do 2015 članica žirija NIN-ove nagrade kritike za najbolji roman godine, i u jednogodišnjem mandatu predsednica žirija. Predsednica je Upravnog odbora Fonda “Todor Manojlović”. Članica je Udruženja književnih prevodilaca Srbije i PEN-a. U periodu od 2009. do 2012. godine bila je umetnička direktorka Beogradskog sajma knjiga. Za prevode proznih knjiga Antonija Berdžesa i Ernesta Hemingveja nagrađena je nagradom “Laza Kostić” Novosadskog salona knjige i nagradom Društva književnika Vojvodine za prevod godine. Za rukopis knjige *Književnost i svakodnevnica* dobila je nagradu “Istok – Zapad”.

Damir Arsenijević (Tuzla, 1977), teoretičar književnosti i psihoanalize i psihoanalitičar u treningu; predaje angloameričku književnost i kritičke teorije na Univerzitetu u Tuzli i De Montfort University, Leicester. U okviru Fulbright programa, u akademskoj 2011/2012, bio je gostijući profesor na odsjeku za retoriku, University of California, Berkeley. U svojim teorijskim i umjetničkim intervencijama otvara prostor za emancipacijsku politiku nakon genocida. Jedan je od suosnivača međunarodne platforme Studije Jugoslavije, koja je produkcionni prostor za interakciju umjetnosti, teorije, obrazovanja i politike. Autor je knjige *Forgotten Future: the Politics of Poetry in Bosnia and Herzegovina* (Nomos, Baden-Baden, 2010) i urednik knjige *Unbribable Bosnia and Herzegovina: The Fight for the Commons* (Nomos, Baden-Baden, 2015). Dobitnik je nagrade Leverhulme Trust fellowship za projekat *Love after Genocide*.

Jasmina Husanović predaje na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Tuzli kao vanredna profesorica u oblasti kulturologije. Doktorirala je na temu “Preizlijevanje političke zajednice i emancipativna politika: Ogledi o Bosni” na Univerzitetu u Walesu/Aberystwyth, u Velikoj Britaniji. Bavi se kulturalnim studijama, novijom političkom filozofijom i društvenom teorijom, uz angažirani kulturno-politički rad u raznim prostorima kritičke javnosti naročito s obzirom na emancipatorne prakse u polju umjetnosti, kulturne produkcije i proizvodnje znanja. Objavila je monografiju *Između traume, imaginacije i nade: Kritički ogledi o kulturnoj produkciji i emancipativnoj politici*, kao i zbornik *Na tragu novih politika: Kultura i obrazovanje u BiH*, te brojne naučne radove u domaćim i inostranim časopisima i zbornicima, kao i prijevode naučne literature. Aktivno učestvuje u raznim domaćim i međunarodnim istraživačko-aktivističkim projektima, te u radu brojnih institucija u polju proizvodnje znanja tokom zadnjih decenija.

Vanessa Vasić-Janeković radi na intersekcijama suvremene umjetnosti, teorije, filozofije i aktivizma, istražujući i artikulirajući registre znanja i proizvodnje vrijednosti na Radničkom Univerzitetu u Tuzli.

Marina Gržinić je profesor na Akademiji likovnih umetnosti u Beču i istraživač na Institutu za filozofiju Naučnog i istraživačkog centra Slovenačke akademije nauka u Ljubljani. Objavila je deset knjiga (monografije i prijevoda), kod kuće i u inozemstvu. U 2014. godini, u suradnji sa Šefikom Tatličem, bila je ko-autor knjige *Nekropolitke, Racijaliza-*

cija i Globalni kapitalizam: Historizacija biopolitike i forenzika politike, umjetnosti i života (Lexington Books, SAD, 2014). Gržinić je također aktivna i kao video umjetnik od 1982, te se u posljednjih 34 godina bavila i videofilmovima, instalacijama i izvedbenim izložbama u suradnji s raznim umjetnicima.

Mirt Komel (Gorička, 1980) diplomirao je na Fakultetu za društvene nauke u Ljubljani 2005. godine, gdje se nakon toga i zaposlio kao asistent i istraživač. Završio je 2010. doktorski studij filozofije na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, a 2006. godine objavio svoj literarni prvenac, *Mes(t)ne drame*, u kojem se kroz tri drame bavi nedavnom historijom tri evropska grada, Venecije, Beča i Pariza. Dramsku poemu *Luciferjev padec*, u kojoj lik Lucifera interpretira poput tragičnog junaka, objavljuje 2008. godine, a godinu kasnije *Sarajevski dnevnik*, filozofsko-literarni dnevnik, kojega je pisao u toku svog studijskog posjeta u Sarajevu. *Kahirske kaheksije: Kairo godinu prije revolucije*, filozofsko-literarni putopis njegovog studija arapskog jezika u Kairu objavio je 2011. godine. Objavljuje drame, poeziju i prozu u priznatim slovenskim literarnim revijama (Apokalipsa, Primorska srečanja, OtočjeO) i drugim stranim revijama.

Jasna Koteska (Skopje, 1970) makedonska znanstvenica i književnica, radi kao redovna profesorica književnosti na Filološkom fakultetu u Skoplju. Magistrirala je književnost u Skoplju (1999) i studije roda u Budimpešti (2000). Doktorirala je književnost u Skoplju (2002). Radi u oblastima teoriske psihoanalize, književne teorije i studija roda i u širokom spektru tema: intimnost, sanitarnost, trauma, ponavljanje, minijaturizacija, kao i filozofija i književnost 19. veka, komunizam, rana psihoanaliza. Objavila je više od 200 članaka. Njezini teoretski tekstovi su prevedeni na engleski, slovenački, bugarski, srpski, njemački, mađarski, slovački, albanski, turski, grčki, rumunjski i druge jezike. Koteska je objavila šest knjiga na makedonskom, pored ostalih, *Frojdovska čitanka: Rana psihoanaliza* (2013), *Komunistička intima* (2008) i *Sanitarna enigma* (2006). Njene knjige su prevedene na engleski, bugarski i slovenački jezik. Evropska asocijacija pisaca je uvrstila njenu knjigu *Komunistička intima* (objavljena na engleskom 2014) u *Fineganovu listu* 30 knjiga za 2015 godinu. Trenutno radi na dva rukopisa, o humoru kod Kafke, i o ponavljanju kod Kierkegarda i Frojda. Njeni sajtovi: jasnakoteska.blogspot.com i jasnakoteska.com

Ljiljana Pešikan Ljuštanović. Od 1994. zaposlena na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. U zvanje redovnog profesora izabrana 2010. Objavila je i preko 200 radova u stručnoj i naučnoj periodici, pre svega iz oblasti izučavanja južnoslovenskog i balkanskog književnog folkloru i interdisciplinarnih studija o refleksima tradicionalne usmene književnosti i mitsko-obredne prakse balkanskih naroda u srpskoj i jugoslovenskoj dramaturgiji i pozorištu, kao i jedan broj radova o savremenom urbanom folkloru i književnosti za decu. Autorka je sledećih monografija i priređenih knjiga: *Poslovi i dani srpske pesničke tradicije* (Novi Sad: Svetovi, 1994, sa prof. dr Zojom Karanović); *Zmaj Despot Vuk – mit, istorija, pesma* (Novi Sad: Matica srpska, 2002); *Stanaja Selo Zapali. Ogledi o usmenoj književnosti* (Novi Sad: DOO Dnevnik – Novine i časopisi, 2007); *Borisav Stanković, Izabrana dela*, priredila Ljiljana Pešikan-Ljuštanović (Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008); *Usmeno u pisanom* (Beograd: Beogradska

knjiga, 2009); *Kad je bila kneževa večera* (Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2009); *Lirske narodne pesme*, priredila Ljiljana Pešikan Ljuštanović. Antologijska edicija Deset vekova srpske književnosti. Knj. 7 (Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2012); *Gospođi Alisinoj desnoj nozi* (Novi Sad: Zmajevе dečje igre, 2012). Dobila je nagrade: Zlatna povelja srpske književnosti, iz fonda Aleksandra Arnautovića za ukupan rad (2009); Sterijina nagrada za teatrologiju "Jovan Hristić", za knjigu *Kad je bila kneževa večera* (2009); Nagrada "Sima Cucić", koju dodeljuje Banatski kulturni centar, za najbolje delo iz oblasti izučavanja književnosti za decu, za knjigu *Gospođi Alisinoj desnoj nozi* (2013).

Aleksandra Mančić radila je kao predavač na Filološkom fakultetu u Beogradu, na Autonomnom univerzitetu u Madridu, i na Alternativnoj akademskoj obrazovnoj mreži (AAOM). Uređivala je biblioteku *Prevođenje i mišljenje*, u izdanju AAOM (2003-2005). U Institutu za književnost i umetnost radi od 2008. godine. Aleksandra Mančić je u svojim tekstovima usredsređena na složene međusobne veze između poetike, politike, metafizike i istorije, probleme interkulturalne komunikacije, etike i poetike prevođenja. Autor je sedam knjiga, kao i brojnih prevoda sa španskog, francuskog, italijanskog i engleskog jezika. Ovaj rad je odlomak iz njene knjige *Đordano Bruno i komunikacija. Prevođenje ideja* (Beograd, 2015), koja je dobila Nagradu "Nikola Milošević" za najbolju knjigu u oblasti teorije književnosti i umetnosti, estetike i filozofije.

Aida Gavrić (Sarajevo, 1986) diplomirala 2008, magistrirala 2010. na Odsjeku za komparativnu književnost i bibliotekarstvo u Sarajevu. Pisala je i objavljivala književne i filmske kritike na različite teme u časopisima poput *Novog Izraza*, *Polja*, *Sophos* itd. i portalima poput *Pulsa demokratije* i *Kritike.ba*, te književno-znanstvene tekstove u zbornicima u Njemačkoj i Švicarskoj. Autorica je nekoliko emisija i dramatizacija Dokumentarno-dramskog programa BH radija 1. U skorije vrijeme bavi se i prevođenjem tekstova sa njemačkog i engleskog jezika. Trenutno završava drugu godinu doktorskog studija Književnost i kultura na Filozofskom fakultetu u Sarajevu.

Isidora Stanić rođena je i živi u Novom Sadu 1990. godine. Posle osnovne škole u svom gradu, završila je Karlovačku gimnaziju, a potom i osnovne studije Žurnalistike na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, nakon čega obrazovanje nastavlja na master studijama Komunikologije. Tokom studija, a zbog naklonjenosti ka tom novinarskom žanru, objavljivala je intervjue: "Novo u novom pravopisu" (razgovor sa lingvistom Matom Pižuricom), časopis *Trag*, (2010), "Čovek koji čita slike ili gleda pesme" (razgovor sa pesnikom Miodragom Raičevićem), časopis *Trag* (2011) i "Nemam razumevanja za stranačke laži, ali imam za ljudske slabosti" (razgovor sa novinarkom Oljom Bečković), časopis studenata žurnalistike KOD04 (2011). Tokom master studija interesovanje je usmerila ka društvenim mrežama, najviše ka Instagramu, kao jednom od najtabloidnijih predstavnika novih medija.

Anes Osmić diplomirao i magistrirao književnosti naroda BiH i bosanski, hrvatski, srpski jezik na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu. Urednik časopisa *Slovo, Balkan express*, *Poezija*. Novinske članke i eseje objavljivao na svim značajnijim portalima

regiona (radiosarajevo, tačno-net, e-novine, peščanik). Učestvovao na nekoliko međunarodnih naučnih skupova (*Sarajevski filološki susreti*, *Jučer, danas, sutra – slavistika*, *Prvi međunarodni forum mladih slavista*, *Drugi bosanskohercegovački slavistički kongres*). Organizirao prvu međunarodnu studentsku konferenciju *Književnost susreta*.

Dragan Đorđević (1978) esejista, proučavalac književnosti i (popularne) kulture; diplomirao i magistrirao na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, na kome trenutno piše doktorsku disertaciju posvećenu konceptualističkim idejama u ovdašnjoj književnosti. Profesor je u XIII beogradskoj gimnaziji.

Bernarda Katušić Autorica knjiga *Slast kratkih spojeva* (2000) i *Das literarische Pendel* (2012) te niza članaka na hrvatskom, njemačkom i engleskom jeziku. Sa V. Bitijem priredila zbornik *Märchen in den südslawischen Literaturen* (2010). Predavala južnoslavenske književnosti na Sveučilištu u Salzburgu i Innsbrucku. Područje interesa: intermedijalnost, žanrovske transformacije i oblikovanje emocija u književnom diskursu. Trenutačno zaposlena kao predavač južnoslavenskih književnosti na sveučilištu u Beču.

Barbara Simoniti je spisateljica i prevoditeljka; rođena je 1963. godine u Slovenj Gradcu; diplomirala je slovenački i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Ljubljani; za svoj diplomski rad iz engleskog jezika dobila je *Prešernovu nagradu* za studente; magistrirala je iz engleske književnosti, doktorirala iz nauke o književnosti; najpre je bila asistentkinja za englesku književnost na (tadašnjem) PF u Mariboru. Od 1995. godine ima status slobodnog umetnika i prevodioca u Ljubljani. Piše pesme, kratke priče a u poslednje vreme i pripovetke za decu. Objavila je pesničke knjige *Zatišnost*, *Zlati dež*, *Sončni obrat* i *Voda*, knjigu kratkih priča *Razdalje* kao i stručnu studiju *Nonsens*. Njene pripovetke za decu *Močvirniki*, *Zgodbe iz Zelene Dobrave* i slikovnicu *Andrej Nespanec* ilustrovao je Peter Škerl. Prevela je više od trideset knjiga iz oblasti humanistike, međunarodnih odnosa i istorije (sa engleskog), kao i istorije umetnosti, kulturnog nasleđa i konzervatorstva (na engleski). Njen najnoviji prevod je prevod knjige sa engleskog jezika Anne Applebaum: *Gulag, Zgodovina sovjetskih taborišč*. Knjiga *Močvirniki* uvrštena je u *Bele vrane 2013*, izbor od 250 najboljih knjiga za omladinu iz celog sveta, po izboru Međunarodne omladinske biblioteke iz Minhena. Barbara Simoniti je učestvovala na promociji knjige *Močvirniki* na sajmu knjiga u Bolonji 2014, na predstavljanju i čitanju nemačkog prevoda odlomka iz knjige *Močvirniki* u Lajpcigu 2013, na književnom festivalu *Käpt'n Book Lesesfest* u Bonu gde je imala osam čitanja, na sajmu knjiga *BuchWien* u Beču 2014. godine i na 15. evropskom festivalu književnosti za decu i omladinu u Sarbriknju (Saarbrücken) maja 2015. sa tri čitanja. Za knjigu *Močvirniki* Barbara Simoniti je dobila *Levstikovu nagradu* 2013. i značku *Zlata hruška* 2013. i uvrstila se među pet finalista za nagradu *Večernica*, 2013. i među deset nominiranih za nagradu *Desetnica*, 2015. U jesen 2015. pesme Barbare Simoniti objavljene su u *Antologiji moderne slovenačke poezije na hebrejskom "Gorim in ne morem tišine doseči"* (urednici Hava Pinhas-Cohen i Barbara Pogačnik) i u američkoj antologiji savremene slovenačke poezije koju je priredila urednica Barbara S. Carlson. U jesen 2016. će u austrijskom PEN-u biti objavljen prevod njene pesničke zbirke *Voda*.

Liljana Dirjan (Skoplje, 1952). Diplomirala na Filološkom fakultetu, na grupi jugoslovenska književnost i makedonski jezik. Bila na studijskom boravku u Parizu, kao stipendista Francuske vlade i jermenske Fondacije Gubelkijan. Knjige poezije: *Prirodna pojava* (Misla, Skopje, 1980. nagrada za najbolju prvu knjigu poezije “Studentski zbor”), *Živamera* (Naša Kniga, Skopje, 1985. Nacionalna pesnička nagrada “Braća Miladinovi” za najbolju knjigu poezije na Struškim večerima poezije), *Pelin pole* (Misla, Skopje, 1989), *Shamp d’abisinthe* (na francuskom jeziku, Est-Quest Internationales, Paris, 1996, prevod Harita Wybrands), *Teška svila* (Matica Makedonska, Skopje, Melburn 1997), *Cocoons* (na engleskom jeziku, Tenesi, SAD, 1999, prevod Piter H.Liotta), *Tiger Im Diagram* (na nemačkom jeziku, bibliofilsko izdanje Corvinus Presse, Berlin 2000, prevod Sabine Fahl), *Schwere Seide* (na nemačkom jeziku, Corvinus Presse, Berlin, 2000, prevod Sabine Fahl), *Privatni svetovi* (Nezavisni pisatelji na Makedonija, Skopje 2007 makedonska nominacija za nagradu “Balkanika”, bugarske fondacije “Balkanika”, Sofija), *Svetot moj brat* (Izbor poezije, NID “Mikena”, Bitola, 2008. edicija 130 toma na makedonskata književnost, tom 73), *Privatni svjetovi* (na crnogorskom jeziku, OKF, 2009, prevod Nenad Vujadinović i Marina Markovska), *Heavy silk* (Selected poems, na engleskom, francuskom, nemačkom jeziku, biblioteka Pleadi, Struški večeri na poezija, 2010), *So nevidljiv sokol na ramoto* (Izbor poezije na bugarskom jeziku, Blgarski pisatel, Sofija, prevod Petar Karaangov, Sofija, 2011), *Sneg za dvajca* (proza i pesnička proza, Nezavisni pisatelji na Makedonija, 2011), *The world, my brother* (izbor poezije na engleskom jeziku St Climent of Ohrid, National and University library-Skopje, tom 76, prevod Ljubice Arsovske i Patrishe Stefanovske, 2011), *Snjeg za dvoje* (na crnogorskom jeziku, OKF, 2013, prevod Nenad Vijadinović). Knjiga kolumni i putopisa: *Sagje vrz snegot* (Nezavisni pisatelji na Makedonija, 2007). Članica i jedna od osnivača Nezavisnih pisaca Makedonije, 1992. Živi u Skoplju.

Andrijana Kos-Lajtman (Čakovec, 1978) diplomirala kroatistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, te doktorirala temom *Autobiografski diskurs u prozi hrvatske dječje književnosti* na istom fakultetu. Radi kao docentica na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu gdje je nositeljica različitih kolegija iz područja starije i novije hrvatske književnosti, svjetske književnosti te dječje književnost. Autorica je znanstvene studije *Autobiografski diskurs djetinjstva* (Naklada Ljevak, 2011), te pjesničkih zbirki *Jutarnji laureat* (Insula, 2008) i *Lunule* (Disput i DHK, 2012) od kojih je posljednja nagrađena pjesničkom nagradom “Dobriša Cesarić”. Znanstvene radove objavljuje u hrvatskim i međunarodnim časopisima i zbornicima, kao i književne kritike i prikaze.

Petar Andonovski (Kumanovo, 1987). Studirao je na katedri za opštu i komparativnu književnost na Filološkom fakultetu u Skoplju. Autor je knjiga: *Mentalni prostor* (poezija, 2008), *Oči boje cipela* (roman, 2013), *Telo u kojem treba da se živi* (roman, 2015). Njegov roman *Oči boje cipela* ušao je u najuži izbor za nagradu Roman godine “Jutarnjih novina” iz Skoplja.

Ahmed Burić (1967), pjesnik iz Sarajeva. Objavio je tri zbirke poezije *Bog tranzicije* (2004), *Posljednje suze nafte i krvi* (2009) i *Maternji jezik* (2013). Početkom godine u izdavačkoj kući Goga iz Novog Mesta izašao je izbor njegove poezije na slovenačkom

Vrata raja. Piše novinske kolumne, prozu, eseje i poeziju. Svira i pjeva u sarajevskoj grupi *Kablovi*. Živi i radi u Sarajevu. Tekstovi su mu prevedeni na slovenački, makedonski, češki, engleski i francuski.

Branka Takahaši (Vukovar, 1970). Diplomirala na katedri za japanski jezik i književnost Filološkog fakulteta u Beogradu. Živi u Japanu. Piše na srpskom, ruskom i japanskom i sa njih prevodi; priče, pesme i prevode objavljuje u srpskoj i ruskoj periodici. Autor dve zbirke pripovedaka - *Prvih 37* (izdata 2008. u Vladivostoku) i *Mesečeve priče* (Književni klub Kraljevo, 2015).

Miklavž Komelj (1973). 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 /Jantar vremena* (1995) nastavlja tradiciju soneta, dok treća zbirka *Rosa* (2002) predstavlja promjenu u Komeljevoj poeziji, s obzirom da su njene pjesme u slobodnom stihu, a sadržinski se pjesnik pomjera ka sferama spoznaje svog bola, sudbine i smrti. Komeljeva poslednja pesnička zbirka *Hipodrom* objavljena je 2006. godine, a iste godine i njegova slikovnica za djecu *Zverinice /Zvjerčice*. Komelj redovno objavljuje svoje pjesme u književnim časopisima (*Nova revija, Literatura, Apokalipsa...*), prevodi poeziju i dramu (Neruda, Pazolini, Nerval, Pessoa), i objavljuje naučne članke i eseje s područja istorije umjetnosti, teorije, savremene umjetnosti i filma. Na Filozofskom fakultetu u Ljubljani je doktorirao s višeslojnom i interdisciplinarnom disertacijom *Pomeni narave v toskanskem slikarstvu prve polovice 14. stol./Značenja prirode u toskanskom slikarstvu prve polovice 14. vijeka*), za koju je dobio nagradu Zlati znak ZRC.

Alma (Ajanović) Zornić (Zvornik, 1975). Seli se sa porodicom u Sarajevo 1981. god, gdje završava osnovnu školu 1989. god, i srednju školu Treća gimnazija 1994. god. Upisuje PMF, hemiju 1995. god, koji prekida 1997 god. Trenutno je zaposlena u knjižari Pingi d.o.o.

Mustafa Balje (Restelica kod Dragaša, 1967). Osnovnu školu je završio u Kočanima (Makedonija), srednju i Višu Pedagošku školu u Prizrenu, dok je u Prištini studirao sociologiju. U novinarstvu je skoro 20 godina. Bio je član uredništva revije "Selam", te urednik u nedjeljniku "Kosovski avaz". Član je kosovskog PEN-centra, član Udruženja pisaca Kosova i predavač u Kosovskom medijskom Institutu. Radi kao novinar u javnom servisu RTK-a od formiranja Redakcije na bosanskom jeziku. Zamjenik je glavnog urednika u magazinu "Alem". Objavio je dvije stihozbirke, *Leptiri po pločnicima* (2009) i *Gošća* (2013), dok mu je u pripremi knjiga *Noćno putovanje*. Njegove su pjesme, među ostalim, objavljene i u *Antologiji bošnjačkih pjesnika Kosova i Sandžaka* "Bijel behar" Alije Džogovića, zatim u antologijama: *Od zavičaja do tuđine* Ragipa Sijarića, *Graditelji mostova – zbornik lirike i proze Nove poetike iz Zemuna, Kapija istoka i zapada* Udruženja za kulturu - Novo Sarajevo i u *Antologiji savremene bošnjačke pripovjetke*, Kulturnog centra Bošnjaka u Republici Makedoniji. Zastupljen je svojim radovima i u školskim udžbenici-

ma u nastavi na bosanskoj jeziku na Kosovu. Učestvovao je na nekoliko međunarodnih festivala poezije. Dobitnik je nagrade za kratku priču o Srebrenici, jula 2005. godine. Bavi se publicistikom i prevodjenjem. Živi u Prizrenu.

Mima Simić, književnica, filmska kritičarka, prva gitara obiteljskog soc-religioznog benda *Drvena Marija*. Objavila zbrku priča *Pustolovine Glorije Scott* i filmskih eseja *Otporna na Hollywood*. Obje knjige imaju kultno sljedbeništvo, nešto kao scijentologija, samo dvadeset ljudi. Kratke priče objavljene su joj u brojnim domaćim, regionalnim i ponekoj međunarodnoj antologiji. Trenutačno radi na zbirci *Moja djevojka i druge: priče*, no više od djevojaka i priča zanimaju je mačke.

Evald Flisar (Slovenija, 1945). Romanopisac, dramski pisac, esejist, urednik, svjetski putnik (putovao u 96 zemalja), vozač podzemne željeznice u Sydneyu, urednik (među ostalim publikacijama) enciklopedije nauke i pronalazaštva u Londonu, autor kratkih priča i radijskih predstava za BBC, predsjednik Udruženja pisaca Slovenije (1995 – 2002), od 1998. godine urednik najstarijeg slovenačkog književnog časopisa *Sodobnost* (Savremena revija), od marta 2015. godine predsjednik slovenačkog centra PEN International. Autor 13 romana (od kojih je devet ušlo u uži izbor za nagradu Kresnik), dvije zbirke kratkih priča, tri putopisa, dvije knjige za djecu, te 15 pozorišnih predstava (osam je nominirano za Nagradu za najbolju predstavu godine, a tri su osvojile ovu nagradu). Dobitnik nagrade Prešernove fondacije, najviše državne nagrade za prozu i dramu, te prestižne Župančičeve nagrade za životno djelo. Njegova različita djela prevedena su na 36 jezika, među kojima bengalski, malajski, nepalski, indonežanski, turski, grčki, japanski, kineski, arapski, češki, albanski, litvanski, islandski, rumunski, amharski, ruski, engleski, njemački, italijanski, poljski, španski itd. Njegove pozorišne predstave se redovno izvode širom svijeta, s najnovijim izvedbama u Austriji, Egiptu, Indiji (tri različite produkcije u samo dva mjeseca), Indoneziji, Japanu, Tajvanu, Srbiji, BiH, Bugarskoj, Bjelorusiji i Sjedinjenim Američkim Državama. Učestvovao na više od 50 književnih susreta i festivala na svim kontinentima. Živio u inostranstvu dvadeset godina (tri godine u Australiji, 17 godina u Londonu). Od 1990. godine stanovnik Ljubljane, Slovenija. Roman *My Father's Dreams* (Snovi moga oca), koji je objavio Texture Press 2005. godine, a nedavno Istros Books u Londonu, u Velikoj Britaniji, obezbijedio mu je mjesto na Evropskoj književnoj večeri, godišnjem događaju u Britanskoj biblioteci na kome se predstavlja šest najboljih savremenih evropskih pisaca. Njegov roman *On the Gold Coast* (Na zlatnoj obali) (objavljen u Engleskoj, izdavač Sampark, Kolkata, Indija) nominovan je za najprestižniju evropsku književnu nagradu, Dublin IMPAC International Literary Award. The Irish Times ga je proglasio jednim od 13 najboljih romana o Africi koje su napisali Evropljani, rame uz rame uz Josepha Conrada, Grahama Greena, Isaka Dinesena, JG Ballarda, Brucea Chatwina i druga velika književna imena. Autor je u junu i julu završio trosedmičnu književnu turneju po Sjedinjenim Američkim Državama, čitajući svoja djela, između ostalog, u Kongresnoj biblioteci u Washingtonu, te na konvenciji SUA u Chicagu, prisustvujući izvođenju svoje predstave *Antigone Now* (Antigona sada) u Centru scenskih umjetnosti Atlas u Washingtonu, čiji je producent teatar SCENA, držeći govor u Misiji Slovenačkog parlamenta u Ujedinjenim nacijama itd.

Nada Topić (1977), piše poeziju i kratku prozu. Objavila je dvije zbirke pjesama *Svetac u trajektnoj luci* (2005) i *Meteorologija tijela* (2015) i slikovnicu *Kako se rodila roda* (2007). Tekstovi su joj objavljeni i izvođeni na Trećem programu Hrvatskog radija, u časopisima (*Zarez*, *Fantom slobode*, *Mogućnosti...*) te u zbornicima i na internetskim portalima. Doktorirala je u polju informacijskih i komunikacijskih znanosti, a znanstveno-istraživački interes joj je povijest knjige i čitanja. Živi i radi u Solinu u Gradskoj knjižnici.

Andrej E. Skubic (1967), pisac, dramatičar, scenarista i prevodilac. Za prvi roman *Gorki med* (1999) primio je nagradu Kresnik za najbolji roman. Usledilo je još pet romana (*Fužinski blues*, 2001; *Popkorn*, 2006; *Može*, 2009; *Koliko si moja?* 2011; *Samo dođi doma*, 2014), zbirka kratkih priča (*Ludnica*, 2004), sociolingvistička monografija (*Lica jezika*, 2005) i tri drame (*Beskonačni odbrojani dani*, 2009; *Pavla iznad ponora*, 2013; *Hura, Nosferatu*, 2015). Pisao je i scenarije za televiziju i kolumne za različite časopise. Piše uglavnom o stanju čoveka u vrijeme političke i etičke tranzicije u današnjem slovenskom društvu, oslanjajući se na paradokse arhetipskih ljudskih problema. Primio je više značajnih nacionalnih nagrada, uključujući nagradu Prešernove zaklade i Sovretovu nagradu za prijevode iz škotske i američke književnosti. Njegove knjige prevedene su na hrvatski, češki, nemački, ruski, srpski in engleski.

Darko Cvijetić (1968), piše pjesme i kratke priče, redatelj i dramaturg u Pozorištu Prijedor. Objavio knjige: *Noćni Gorbačov*, *Himenica*, *Manifest Mlade Bosne*, *Passport for SFORland*, *Masovne razglednice iz Bosne*, *Konopci s otiskom vrata*, *Mali Ekshumatorski eseji*. Objavljivao u časopisima: *Književna Reč* (Beograd), *Literatura* (Ljubljana), *Quorum* (Zagreb), *Split mind* (Split), *Odjel* (Sarajevo), *Polja* (Novi Sad), *Koraci* (Kragujevac), *Povelja* (Kraljevo), *Reč* (Beograd), *Poezija* (Beograd)...

Pjesme su prepjevane na francuski, engleski, njemački, slovenački, hebrejski, mađarski, poljski, makedonski i jidiš. Vrtlarstvo učio kod Majstora Ivana Obrenova.

Martina Vidaić (Zadar, 1986). Po zanimanju je profesorica hrvatskog jezika i književnosti. 2011. za zbirku *Era gmazova* dobila je nagradu Goran namijenjenu pjesnicima do tridesete godine starosti. Sudjelovala je na nekoliko regionalnih festivala i čitanja. Pojedinačne pjesme prevedene su joj na engleski, njemački, talijanski, makedonski, mađarski, slovački. Pjesme su joj također objavljene u antologiji *Hrvatska mlada lirika 2014*. u izdanju Hrvatskog društva pisaca. Piše i prozu, do sada je objavila samo dvije kratke priče. Druga zbirka poezije, radnog naslova *Tamni čovjek Birger* trenutno je u procesu objavljivanja.

Božidar Jakšić je studirao filozofiju, istoriju i sociologiju u Sarajevu i Beogradu. Bio je asistent Sarajevskog univerziteta, saradnik Instituta za međunaradni radnički pokret, savjetnik i direktor Instituta za filozofiju i društvenu teoriju Beogradskog univerziteta, član upravnog odbora Korčulanske ljetnje škole, glavni i odgovorni urednik časopisa *Sociologija* i *Filozofija i društvo*. Svoj doprinos otporu i protestima protiv rata, zločina i etnonacionalističke mržnje dao je devedesetih godina kada je, uz podršku Vijeća Evrope, na ličnu inicijativu, organizovao pet međunarodnih godišnjih skupova o interkulturalnosti

(1994-1998) uz učešće stručnjaka iz svih novonastalih država bivše Jugoslavije, Evrope, SAD, Kanade, Japana i Australije. Bavi se istorijom ideja (*Historija i sociologija, Svest socijalnog protesta, Milsova kritika društva organizovane neodgovornosti, Buka i bes - O pravu na kritičko mišljenje, Praxis - mišljenje kao diverzija*), kritičkom analizom savremenog društva (*Vreme revoluije?, Balkanski paradoksi - Ogleđi o raspadu Jugoslavije, Mitarenje čudovišta, Smutna vremena*) i problemima Roma (*Ljudi bez krova/ Roofless People, Romi u Srbiji između nakovnja siromaštva i čekića diskriminacije*). Pored autorskih knjiga, objavio je više stručnih zbornika i članaka. Njegovi radovi su objavljeni u više zemalja, prevedeni na engleski, francuski, njemački, grčki, arapski i više slavenskih jezika. Bio je i ostaje postojani kritičar svih političkih režima u kojima je živio i živi.

Nebojša Lujanović (Novi travnik, 1981). Živi u Splitu i radi kao viši predavač na Filozofskom fakultetu. Diplomirao je politologiju na Fakultetu političkih znanosti te sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Na istom je i doktorirao 2012. godine iz područja teorije književnosti. Autor je brojnih pripovjedaka, eseja, putopisa, književnik recenzija i znanstvenih radova. Radovi su mu objavljeni u domaćim i inozemnim književnim i stručnim časopisima. Bavio se kratko uređivanjem knjiga, selekcijom tekstova, te organiziranjem promocija i prezentacijom književnika. Dosad je objavio sljedeća prozna djela: roman *Stakleno oko* (Parnas, 2007), zbirku priča *S pogrebnom povorkom nizbrdo* (Algoritam, 2008), roman *Godina svinje* (Algoritam, 2010) i roman *Orgulje iz Waldsassena* (EPH-Liber, 2011).

Vojka Smiljanić-Đikić pjesnikinja i prevoditeljica. Bila je urednik Trećeg programa Radio Sarajeva, kao i časopisa istog imena. Od 2002. godine je urednik regionalnog kulturnog regionalnog časopisa Sarajevske sveske koji promiče vrijednosti regionalne suradnje i međusobnog razumijevanja. Urednik je *Antologije savremene alžirske poezije*. Prevodila je djela M. Yourcenar, M. Diba, J. J. Rabearivela, S. Heaney, M. Longlaya, 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*. Izbor njenih pesama prikupljen je u knjizi pod nazivom *Tradiure la mer* i objavljen u Francuskoj. Također, njena poezija je predstavljena u njemačkom magazinu 'Sinn Form', te u brojnim drugim časopisima diljem Evrope: *Quaderni 1* (Rim, Italija), *Vital Voices* (Belfast), *PEN International* (Velika Britanija), *Irish Pages* (Belfast), i *Fili D Aquilone* (Italija, <http://www.filidaquilone.it/>). Njeni radovi se također mogu naći u brojnim svjetskim antologijama: *Anthology of women's worldwide poetry* (PEN Centar, Španija, Velika Britanija), *A Poem of a day* (Velika Britanija, London) i *Scar on the stone Contemporary Poetry from Bosnia* (Irish pages, Dublin, Irska).

Boris A. Novak (Beograd, 1953) slovenski pjesnik, dramatičar i prevoditelj, redovni profesor komparativne književnosti i literarne teorije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani, podpredsjednik Međunarodnog PEN-a i dopisni član francuske pjesničke akademije Mallarmé. U devedesetim godinama organizirao je humanitarnu pomoć za izbjeglice iz nekadašnje Jugoslavije i pisce u opsjednutom Sarajevu. Između ostalog napisao je zbirke pjesama *Kći sjećanja, 1001 stih, Krunidba, Vrtlar tišine, Majstor nesanice,*

Alba, *Žarenje*, *Obredi oproštaja*, *Dlaneno platno* i *MOM: Mala Osobna Mitologija*, tragediju u stihovima *Kassandra* (koja kroz mitološki okvir trojanskog rata govori o opsadi Sarajeva i stravi jugoslovenskih ratova), a za djecu brojne knjige poezije te lutkarske i radioigre. Prevodi sa francuskog (Verlaine, Mallarmé, Valéry, Jabès), okcitanskog (provansalski trubaduri), engleskog (Heaney), nizozemskog (Paul van Ostaïjen, Monika van Paemel) itd. Objavio je više znanstvenih djela, između ostalog *Oblik, ljubav jezika* (recepcija romanskih pjesničkih oblika v slovenskoj poeziji), *Sonet* i *Pogledi na francuski simbolizam*. Književni izbori njegovih pjesama objavljeni su u SAD, Francuskoj, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Srbiji, Slovačkoj i Makedoniji. Primio je više priznanja, među njima nagradu Prešernovog sklada za poeziju, Sovretovu nagradu za prevođenje te “Zlatni znak” Znanstveno-raziskovalnog centra Slovenske akademije znanosti i umjetnosti za teoretski rad. Udruženje književnika Bosne i Hercegovine uručilo mu je međunarodnu nagradu Bosanski stećak za književni opus.

Mihajlo Pantić (Beograd, 1957), pripovedač, kritičar, univerzitetski profesor. Na beogradskom Filološkom fakultetu predaje *Južnoslovensku komparatistiku*, *Pripovedačke poetike* i *Kreativno pisanje*. Objavio je pedesetak knjiga studija, eseja, književnih kritika i antologija, te jedanaest knjiga priča (prva izdanja): *Hronika sobe* (1984), *Vonder u Berlinu* (1987), *Pesnici, pisci & ostala menažerija* (1992), *Ne mogu da se setim jedne rečenice* (1993), *Novobeogradske priče* (1994), *Sedmi dan košave* (1999), *Ako je to ljubav* (2003), *Ovoga puta o bolu* (2007), *Priče na putu* (2010), *Hodanje po oblacima* (2013), *Priče od vode* (2014; sa Milanom Tucovićem). Priče Mihajla Pantića prevedene su na dvadesetak jezika (samostalna izdanja na francuskom, ruskom, nemačkom, engleskom, ukrajinskom, bugarskom, slovačkom, mađarskom, slovenačkom i makedonskom) i uvrštene u mnoge antologije i preglede u Srbiji i u svetu. Za pripovedački i esejistički rad dobio je značajne književne nagrade i priznanja, uključujući i Andrićevu nagradu za knjigu *Ako je to ljubav* (2003), Nagradu “Branko Ćopić” i bugarski orden Ćirila i Metodija. Živi na Novom Beogradu i počasni je građanin tog dela Beograda.

Aleš Debeljak (1961-2016) diplomirao komparativnu književnost na Univerzitetu u Ljubljani, a zvanje doktora nauka na temu Društvena misao iz/sa Makwellske škole građanstva i javnih poslova je stekao na Univerzitetu Syracuse u New Yorku. Radio je kao gostujući viši naučni saradnik u okviru programa Robert Bosch 2013. godine na Institute za humanističke nauke (Institute of Human Sciences – IWM) u Beču, viši naučni saradnik u okviru programa Fulbright na Univerzitetu u Californiji - Berkley, istraživački saradnik na Institutu za visoke studije – Collegium u Budimpešti (Institute of Advanced Study-Collegium Budapest), gostujući pisac (Centar Civitella Renieri, Centar za proučavanje umjetnosti i humanističkih nauka Bogliasco Liguria - Bogliasco Liguria Study Center for the Arts and Humanities), te profesor međunarodnih studija Roberta Buffett na Northwestern univerzitetu u Chicagu. Debeljak je na maternjem slovenačkom jeziku objavio 14 knjiga kulturne kritike i devet knjiga poezije. Neke od njegovih knjiga poezije na engleskom jeziku su *Smugglers* (2015), *Without Anesthesia: New and Selected Poems* (2010), *Dictionary of Silence* (1999), *The City and the Child* (1999), *Anxious Moments* (1994). Među njegovim knjigama kulturne kritike na engleskom jeziku su *The Hidden*

Handshake: National Identity and Europe in a Post-Communist World (2004), *Reluctant Modernity: The Institution of Art and its Historical Forms* (1998), *Twilight of the Idols: Recollections of a Lost Yugoslavia* (1994), te sveobuhvatna antologija *The Imagination of Terra Incognita: Slovenian Writing 1945-1995* (1997), koju je uredio.

Boro Kontić (Nikšić, 1955) direktor i osnivač Mediacentra Sarajevo (1995). Predavač na treninzima za novinare i Školi strateškog komuniciranja. Dugogodišnji novinar Radio Sarajeva. Autor brojnih emisija tokom 80-ih od Primusa (1979-1985) do Omladinskog programa Radio Sarajevo (1987). Glavni i odgovorni urednik Drugog programa Radija Sarajevo (1990-1992). Specijalnost radio dokumentarci. Na festivalima Frix Futura – Berlin i Prix Italija, 1991. godine dobio je Grand Prix za radio dokumentarac JAZZTIME. Autor nekoliko TV dokumentaraca uključujući *Godine koje su pojeli lavovi* o novinarstvu i propagandi tokom ratova 90-ih te *Bez naslova* (2011) dokument o nobelovcu Andriću koji se bavi pitanjem “Šta je nama Ivo Andrić onda i sada”?

Dubravka Đurić (Dubrovnik, 1961), pesnikinja, esejistkinja, teoretičarka medija i književnosti, vanredna je profesorka na Fakultetu za medije i komunikacije, Univerziteta Singidunum u Beogradu. Objavila je sedam zbirki poezije među kojima su *Priroda meseca, priroda žene* (1989) i *Ka politici nade (nakon rata)* (2015). Objavila je monografije *Jezik, poezija, postmodernizam* (2002), *Govor druge* (2006), *Poezija teorija rod* (2009), *Politika poezije* (2010) i *Diskursi popularne kulture* (2011). Sa Miškom Šuvakovićem uredila antologiju tekstova *Impossible Histories: Avant-Garde, Neo-Avant-Garde and Post-Avant-Garde in Yugoslavia 1918-1991* (2003, 2006), sa Vladimirom Kopiclom uredila antologiju novije američke poezije *Novi pesnički poredak* (2001), a sa Ažinovima pesnikinjama antologiju poezije i autopoeitika *Diskurzivna tela poezije* (2004).

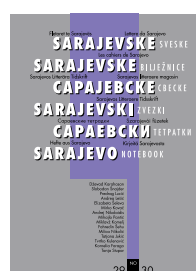
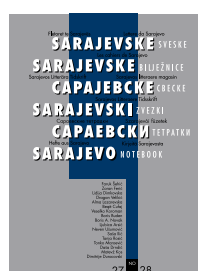
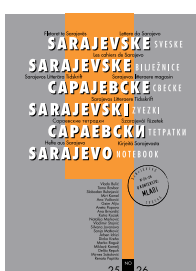
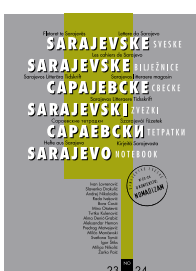
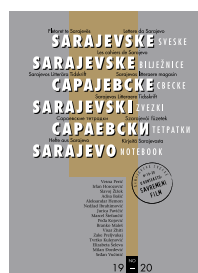
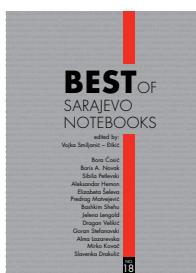
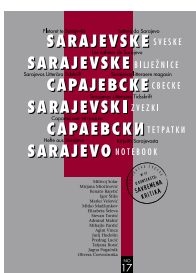
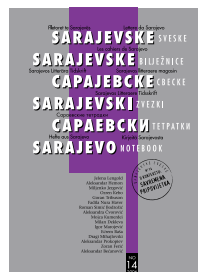
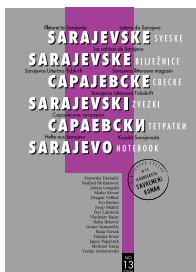
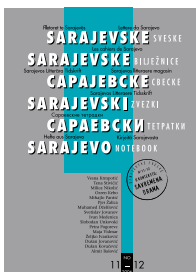
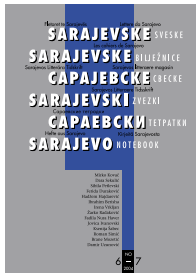
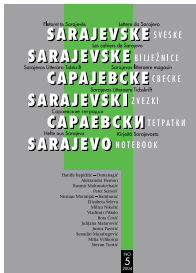
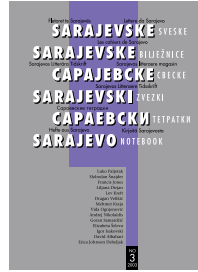
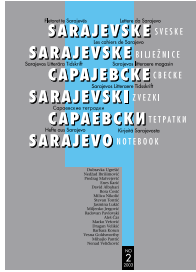
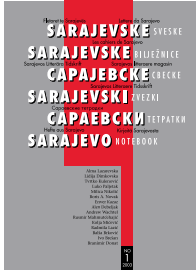
Čarls Bernstin (Charles Bernstein, 1950), pesnik, esejista, teoretičar i naučnik, predaje na Univerzitetu Pensilvanija. Objavio je više zbirki pesama među kojima su *Controlling Interests* (1980, 1986), *Islands/Irritations* (1983), *The Sophist* (1987), *Rough Trade* (1991), *Dark City* (1994), *With Strings* (2001), *Republic of Reality 1975-1995* (2002), *Girly Man* (2006), *All the Whiskey in Heaven: Selected Poems* (2010), *Recalculating* (2013) i knjige eseja: *Content's Dream* (1986), *A Poetics* (1992), *My Way: Speeches and Poems* (1999), *Attack of the Difficult Poems* (2011) i *Pitch of Poetry* (2016). Uredio je dve značajne antologije tekstova: *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy* (1990) i *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (1998). Osnovao je Electronic Poetry Center (<http://epc.buffalo.edu/>), kao i PennSound: Center for Programs in Contemporary Writing (<http://www.writing.upenn.edu/pennsound/>). Poezija mu je uvrštena u sledećim antologijama: Sibila Petlevski, *Spin-off: antologija novijega američkog pjesništva* (Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1991), Srba Mitrović, *Antologija američke poezije 1945-1994* (Svetovi, Novi Sad, 1994), Nina Živančević, *Antologija američke poezije: Novi glasovi* (KOV, Vršac, 1997), Vladimir Kopicl i Dubravka Đurić, *Novi pesnički poredak: Antologija novije američke poezije*, Oktoih, Podgorica 2001) i Petar Opačić, *Stars & Strips: Američka poezija postmodernizma* (Naklada Bošković, Split, 2003). Zbirke Bernstinove poezije treba da se

uskoro pojave na Cetinju u izdavačkoj kući OKF i u beogradskoj nezavisnoj izdavačkoj kući Knjižuljak.

Ana Stjelja (Beograd, 1982). Diplomirala je 2005. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu na katedri za orijentalistiku – Grupa za Turski jezik i književnost. Magistrirala je 2009. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu – smer Nauka o književnosti, odbranivši tezu pod naslovom “Ljudsko i božansko u delu Mevlane Dželaledina Rumija i Junusa Emrea”. Doktorirala je 2012. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu odbranivši tezu pod naslovom “Elementi tradicionalnog i modernog u delu Jelene Dimitrijević”. Bavi se pisanjem poezije i haiku poezije, kao i prevođenjem poezije i proze s engleskog, španskog, portugalskog i turskog jezika. Piše kratku prozu i putopisne eseje. Pesme su joj prevedene na hrvatski, slovenački, makedonski i persijski jezik. Saraduje sa domaćim i stranim, štampanim i elektronskim časopisima. Pesme i priče su joj objavljivane u domaćim i stranim zbornicima. Dobitnik je nekoliko nagrada iz oblasti poezije i esejistike. Dva puta, bila je kandidat za Nagradu grada Beograda, oblast Umetnost (književnost i prevodno stvaralaštvo) i to 2014. godine za knjigu “Pesnici univerzuma: Mevlana Dželaludin Rumi i Junus Emre “ i 2015. za prevod zbirke poezije F. F. Lorke “Tamaritski Divan”. Član je Udruženja književnika Srbije i Udruženja književnih prevodilaca Srbije. Honorarni je saradnik časopisa *Kwh*, glasila Elektroprivrede Srbije, u okviru rubrika “Upoznajmo Srbiju” (manastiri Srbije) i “Znameniti Srbi”. Pesme, priče, eseje i književne prevode objavila je u časopisima: *Koraci*, *Gradina*, *Bagdala*, *Polja*, *Luča*, *Trag*, *Avangrad*, *Beogradski književni časopis*, *Ilustrovana politika*, *Novosti*, *Kultura Umetnost Nauka* (subotnji dodatak *Politike*) *Magazin* (nedeljni dodatak *Politike*), *LUDUS*, *Nur*, *Nasleđe*, *Književna istorija*, *Svitak*, *Zlatna greda*, *Lamed*, *Bdenje*, *Naše stvaranje*, *Mostovi*, *Braničevo*, *Mons Aureus*, *Povelja*, *Haiku novine*, *Stig*, *Sveske...*

Gligor Čemerski (1940-2016), slikar, grafičar, mozaičar. Školovao se u Skoplju, Beogradu i Parizu. Akademiju likovnih umetnosti završio 1963. godine u Beogradu, u klasi Đorđa Andrejevića Kuna. Postdiplomske studije završio 1965. godine na istoj Akademiji u klasi Kuna i Ljubice Sokić. Kao stipendista francuske vlade boravi u Parizu 1969-1970. godine i od tada često boravi i izlaže u Francuskoj. Od 1983. do 2003. godine bio je jedan od stalnih slikara *Galerie du Fleuve* u Parizu. Od 1960. godine do 2016. godine je imao više od šezdesetak samostalnih izložbi širom sveta. Autor je nekoliko monumentalnih dela i mozaika: Skoplje, Vrutok, Kavadarci, Kočani i druge. Njegova dela su zastupljena u brojnim muzejima i kolekcijama u Evropi i Americi. Dobitnik je brojnih nagrada: I nagrada za crtež Akademije likovnih umetnosti u Beogradu (1960); I nagrada za crtež Festivala studenata iz Srbije i Crne Gore, Pančevo (1960); I nagrada Akademije likovnih umetnosti za slikarstvo, Beograd (1962); Otkupna nagrada za slikarstvo i II nagrada za crtež Festivala studenata iz Srbije i Crne Gore, Ivangrad (II); Poezija kao inspiracija, Struga (1970); Nagrada Memorijal “Nadežda Petrović”, Čačak (1970); Nagrada DLUM-a “Nereški majstori” za slikarstvo (1978); Nagrada DLUM-a “Kilment Ohridski” za crtež (1979); I i II nagrada na konkursu “Spomen-kostrunica” u Titovom Velesu (zajedno sa Petrom Mazev); Nagrada na konkursu “Spomenik slobode” u Kočanima (zajedno sa R. Radenovićem) (1979); Nagrada DLUM-a “Kilment Ohridski” za grafiku (1980); Zlatna plaketa

grada Kočani (1981); I nagrada na konkursu za "Spomenik revolucije" u Bitolju; Nagrada DLUM-a "Lazar Ličenoski" za slikarstvo (1986); Nagrada DLUM-a "Nikola Martinovski" za crtež (1992); Nagrada "Gran Prix" na izložbi "Zimski salon" (1994). Gligor Čemerski je i nosioc visokih nagrada "13 Novembar" (1990) i "11 Oktobar" (1975). Od 2012. godine je član Makedonske akademije nauka i umetnosti. Od 2013. godine je počasni član Ruske akademije umetnosti.



EXECUTIVE SUMMARY

The new 49/50th double issue of *Sarajevske sveske/Sarajevo Notebooks* is devoted to the theme ACT(S) OF BODY: **tasting, exploitation, theoreticization**. These works examine the relationship between literature and the body, ways in which the body is presented in literature, or the transition of its expression from text to film and acting.

Jasna Koteska analyzed relationships between the body and gestures in the works of a number of authors. Anes Osmić contemplated different perceptions of the body in Biserka Alikadić's poetry, while Bernarda Katušić returned to Boro Stanković's classical text, pondering the use of semantics of the romantic love code in communication among characters. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović analyzed the female body in ceremonial folk lyrics and Dragan Đorđević analyzed the body fetish in the works of avant-gardism writers of Vojvodina, following upon the work of Vladislava Gordić, Petković. Some scholars, such as Tanja Rosić and Aida Gavrić, wrote intimate essays about the body as a persistent barricade and about the pregnant body as an alienation from oneself. While Mirt Komel explores the problem of the esthetic dimension of human flesh in post-modern art and its status as a culinary object, Isidora Stanić analyzes the use of someone else's body in internet space.

In the introductory section **First-person narrative**, in an article entitled "Pitagorin poučak" (Pythagorean theorem), Alma Lazarevska humorously reveals to us how she realized that something was wrong with Ivan Ilyich's obituary in Tolstoy's story, as well as why, and what kind of mistakes were made by the translators of that work.

The **Diary** contains an overview of Milica Nikolić's reading of South Slavic writers and works, as well as important translations of European authors.

In the **Dialogue** section, we bring Vladimir Jankovski's interview with the Macedonian writer Vlado Urošević, who talks about his love of books, current publishing hyper-production, about his own work, about the influences of Russian, French and Serbian literature, about the paradoxes of modern life.

The **Manufacture** presents new poetic and prose works of the writers Barbara Simoniti, Ljiljana Dirjan, Andrijana Kos-Lajtman, Petar Andonovski, Ahmed Burić, Branka Takahaši, Miklavž Komelj, Alma Ajanović Zornić, Mustafa Balje, Mima Simić, Evald Fli-

sar, Nada Topić, Andrej Skubić, Darko Cvijetić, Martina Vidaić, Nebojša Lujanović. We particularly want to draw readers' attention to an essay by Božidar Jakšić, "Rizici službe i slobode" (The Risks of Service and Freedom), which analyzes, in a developed political context, two examples of personal choice - Gajo Petrović and Stanko Lasić.

In the **In memoriam** section, the newsrooms remembers our recently deceased associate, the brilliant intellectual and word artist Aleš Debeljak, and brings a selection of his poems.

In the **Documents** section, Boro Kontić introduces us to a Sarajevo scientist, the active 110-year-old Jovan Jovanović, and his discovery of a novel in Russian – *Vavilonjani* (*The Babylonians*), printed in 1901 in Petrograd. The Documents are made on two levels. First, we learn about the biography of the unusual author of the text who is active even as a 110-year-old and then about his translation of a section of the novel, in which we recognize current media content. The novel *Babylonians* was written by Russian Knyaz Dmitry Golitsyn, an exceptionally well educated polyglot, writer, traveller in Europe, Asia, Africa. By 1886 Golitsyn had visited Montenegro three times, enchanted by its beauty, but also disappointed by Russia's policy toward its people and toward South Slavs in general. Readers will discover in Jovanović's text why Golitsyn emphasizes Russia's blame in the misunderstanding between Russia and the South Slavs.

My choice brings American poet Charles Bernstein's verses translated by Dubravka Đurić, while the section the Passport presents Al-Khansa's old Arabic poetry translated by Ana Stjelja.

Along with visual material by Macedonian painter Gligor Čemerski, the final section, the **Portrait of a painter**, brings articles and thoughts by the author himself and by Vlado Urošević about the art of painting.

Mediacentar Sarajevo

Direktor: Boro Kontić

Kolodvorska 3, 71000 Sarajevo

Bosna i Hercegovina

Telefon: (+387 33) 715 861

Telefax: (+387 33) 715 840

E-mail: sarajevske.sveske@media.ba

www.sveske.ba

www.infobiro.ba

Korektura:

Svetlana Tomić

Dizajn naslovne strane:

Ognjenka Finci

Amra Zulfikarpašić

Grafičko oblikovanje:

Adnan Mahmutović

Štampa:

Kovertelux, Sarajevo

Tiraž: 500

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, 2014.

Promocija u znak sjećanja na Aleša Debeljaka, Sarajevo 11. februar 2016.

