

Fletoret te Sarajevo

Lettere da Sarajevo

SARAJEVSKJE SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

SARAJEVSKJE BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

САРАЈЕВСКЕ СБЕСКЕ

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

SARAJEVSKI ZVEZKI

Сараевские тетрадки

САРАЈЕВСКИ ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitö Sarajevosta

SARAJEVO NOTEBOOK

Oskar Davičo
Goran Stefanovski
Daša Drndić
Milica Nikolić
Tomaž Šalamun
Vladimir Biti
Andrea Lešić
Milan Đorđević
Miklavž Komelj
Tonko Maroević
Tanja Zimmermann
Marija Mitrović
Faruk Šehić
Stevan Tontić
Milazim Krasnići
Ismar Mujezinović

41

NO

42

2013

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

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

Kirjeitö Sarajevosta

SARAJEVO NOTEBOOK

Redakcija

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

Elizabeta Šeleva
Slobodan Šnajder
Dragan Velikić
Marko Vešović
Radoslav Petković
Miško Šuvaković
Tihomir Brajović
Robert Alagjovovski
Tatjana Rosić

Glavni i odgovorni urednik
Velimir Visković

Izvršni urednik
Vojka Smiljanić-Đikić

Sekretar
Aida El Hadari-Pediša

41

NO

—
2013

42

SADRŽAJ 41/42

U PRVOM LICU

Goran Stefanovski Trans-umetnici i cis-umetnici 15

DIJALOG

Goran Ferčec
i Daša Drndić Nemamo kamo pobjeći 23

DNEVNIK

Milica Nikolić Dnevnik čitanja..... 53
– Osip Mandeljštam: Izabrane pjesme,
preveo i priredio Marko Vešović..... 53
– Miško Šuvaković: Bogdanka i Dejan Poznanović
Umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne 54
– Božidar Šujica: Krv dragog kamena 55
– “Besposlice” Nikole Bertolina 58
– Mira Otašević: Zoja 60
– Simon Simonović: Konačna verzija..... 60
– Nenad Milošević: Vode i vetrovi 61
– Mirjana Vukmirović:
Antologija francuske poezije XX veka 61

TEMA BROJA

Davor Beganović
i Branislav Jakovljević Iskušavanje granica – Radomir Konstantinović
Radomir Konstantinović
ili Iskušavanje granica: Predgovor..... 65
Vladimir Biti Princip bilješke u Konstantinovićevoj prozi 68
Ivana Perica Nijekanje djeteta i tvrdoglava privrženost
imperativu sredine..... 80
Stijn Vervaet Pisati subjekat nakon Holokausta:
Konstantinovićev Ahasver, ili traktat
o pivskoj flaši 94
Davor Beganović Razlika i ponavljanje – Daj nam danas
Radomira Konstantinovića..... 105
Branislav Jakovljević Ko to tamo igra?: Pretpalanački subjekat
Radomira Konstantinovića 117
Tanja Zimmermann Konstantinović kao autor praga: Jugoslavenska
i postjugoslavenska mitologija palanke 132

<i>Branko Romčević</i>	Svet posle ručka i ambis opšte ekonomije.....	143
<i>Marija Mitrović</i>	Dijalog u Pentagramu, dijalog sa Pentagramom ..	157
<i>Andrea Lešić</i>	Da li je Beckett Konstantinovićeov prijatelj?	167

MANUFAKTURA

<i>Tomaz Šalamun</i>	<i>Vetrovito, a lepo – Pesme</i>	183
	Četiri, pet, šest.....	183
	Cenim svoje seme.....	184
	Dlan.....	185
	—	186
	Šta je, šta je.....	187
	Menuet za opkladu	188
	Para	189
	Pater Suger.....	190
	Ti i Yves Netzhammer	191
	——	192
	Večera.....	193
	Vetrovito, a lepo.....	194
<i>Božidar Šujica</i>	<i>Ptica pepela. Uvod u nenapisanu poemu</i>	195
<i>Miraš Martinović</i>	<i>Pjesme za Ali Podrimju</i>	207
	Zašto si otišao u tu šumu	207
	Sada dok stampam <i>Izgubljeni ključ</i>	209
	Bio si dobar plivač.....	210
	Nalik ilirskom ratniku.....	211
	Kako da zaboravim onaj dan	212
	Ne dočeka <i>Izgubljeni ključ</i>	212
	Listam tvoju knjigu.....	213
	Sada sam bio u jednoj ovdašnjoj knjižari.....	214
	* * *	215
	* * *	216
<i>Stevan Tontić</i>	<i>Deset pjesama</i>	217
	Dovoljno je što gledam	217
	Od urlika do muka	218
	Kritik i samoubistvo	218
	Poniženje mudraca	219
	Diogen iz našeg kvarta	219
	Skrenuo.....	220
	Čovjek ili leptir	220
	Žega.....	221
	Jedan običan dan.....	221
	Sam sebi zadatak	222
<i>Seida Beganović</i>	<i>Pjesme</i>	223
	Opiljci razbijenih riječi zarivaju se po zidovima... 223	
	Selim se od stana do stana.....	224

	Nas dvoje nemamo ništa zajedničko.....	224
	Ne umijem da praštam	226
	Enterijer	227
	O perfektnosti	228
	Opis brodovlja	229
	Ne bih voljela da poludim.....	230
	Loš dan, kiša.....	231
	Do kada će trajati svijet.....	232
<i>Milan Đorđević</i>	<i>Pesme</i>	233
	Jedna ceduljica sa pesmom “život”	233
	Užasan bol.....	234
	Veliki poznavalac i moja poznavanja.....	234
	Belutak	235
	Neprometejsko loženje vatre	235
	Razmišljam.....	236
	Kad bih umeo	236
	Novije pesme	237
	Čitajući Pera Lagerkvista	237
	Pesnik Jaša.....	238
	Tvoj dolazak.....	238
<i>Katja Perat</i>	<i>Pesme</i>	239
	Hrabrost.....	239
	Gde god da zaspim	240
	Zbogom oružje	241
	I stvaram umetnost.....	242
	National Geographic.....	243
	Engels.....	244
	Dekonstruiši me	245
	Intelektualci na rubu nervnog sloma	246
	S kim spavaju pesnici	248
	Mala noćna paranoja	248
	Bojler	249
	Fenomen Bastilja.....	250
	Metoda	250
	Luk	252
	Jebi se, Ginzberg	252
<i>Draško Luković</i>	<i>Pjesme</i>	255
	Lalina pjesma	255
	Kandel	256
	Nerešeno.....	257
	Dvije marke, gospod(in)e.....	258
	Urbana legenda.....	259
	Gafom	259
	Voda	259

	Radnja u pripremi.....	260
	Ti i ja.....	260
	Idiot	261
	Tatoo.....	262
	Spomenik.....	262
	Istina.....	263
	Između zagrada.....	263
<i>Meta Kušar</i>	<i>Pjesme</i>	265
	Zašto ne pišem ljubavne pjesme	265
	Serenissima.....	266
	Tinta	267
	Hrast.....	268
	Lapis	268
	Momak	269
	Zelen.....	270
	Nebesa.....	271
	Trideset godina.....	272
	Ljeto ljeto	273
	Ljubljana.....	274
<i>Admiral Mahić</i>	<i>Otkud ljubav za stolom smrti? Izbor iz poezije</i>	280
	Kuća u zagrljaju sa čempresom	280
	Jutro	281
	Planinski vodoskok	281
	O grade podignut prije mojih pjesama!	281
	Pas	282
	Ljubavni dijalozi sa Barbarom	284
	Moj.....	287
	Pričao sam morskom valu.....	288
<i>Milazim Krasniqi</i>	<i>Pesme</i>	289
	Čiji je ovaj opao list	289
	Zašto leti list.....	290
	Zašto se kamenje kotrlja	290
	Kuda ide ova pčela	291
	Šta je riječ.....	292
	Da li su uspomene kao parče magneta	292
	Čije su ove kapi kiše	293
	Zašto je Avdijina sestra nesrećnica	293
	Zašto se sužavaju grudi.....	294
	Zašto se vraća kamen?	294
	Ko te tamo šalje	295
	Da li je istorija kao snijeg koji i se topi	296
<i>Ilire Zajmi</i>	<i>Pjesme</i>	297
	Prištini	297
	Jedna kava.....	298

	Balada o zavičajju	298
	Doći će jedan dan	299
	Optička varka	299
	Ovo je kraj	300
	Smrt	300
	Daleko od sebe bez tebe	300
	Baš kao i juče	301
	Jesen u meni.....	301
<i>Nadija Rebronja</i>	<i>Ulična buka – Pjesme</i>	302
	frederik, umetnik fotograf, u granadi	302
	hišam, farmaceut, u dvorištu maurske kuće	303
	lorena, slikarka, na obali reke.....	303
	beatris, pesnikinja iz hipi klana peroflauta	304
	devojka koja se zove itsaso, što na baskijskom znači more.....	304
	klara oskaru, pijanisti.....	305
	solomon o fatimi, koju je sreo u realehu	305
	nina, vajarka	306
<i>Enver Kazaz</i>	<i>Pjesme</i>	307
	Munib iz Međeđe	307
	Moja majka	310
	Očeva kuća	311
	Nježnost za krušku	312
	Huso iz Župče	313
	Melisa sa Mejtaša	314
	Jutrošnja emocija.....	315
	Bijeli crnci	316
	Spomenici.....	317
	Sricanje smrti	318
	Misli	319
	Sedmodnevna pojava.....	320
<i>Jovanka Stojčinović Nikolić</i>	<i>Nasuprot svom ogledalu – Pjesme</i>	321
	Galerija mojih unutrašnjih slika	321
	Voda u dodiru sa svijetom.....	322
	Vrijeme koje ne prolazi.....	323
	Bonsai	324
	Nasuprot ogledalu	324
	Oktobarski štrajkači.....	325
	Preobražaj	326
	Za vrijeme svečanog prijema.....	326
	Odgađanje trenutka	327
	Ozbiljne stvari	328
	Slikar.....	328
	(O)Poruka.....	329

<i>Risto Lazarov</i>	<i>Pesme</i>	330
	Kafe florijan: bajron i kelner sa kiselim ušima.....	330
	San Mikele: Stravinski i Brodski u jednoj pesmi..	331
	U Firenci svi razgovaraju o Mikelandelu.....	332
	Portret pre pet vekova	333
	Trešnja u dvorištu Josifa Brodskog u Njujorku	334
	Kuća Markesova u Kartageni:	
	kapija zamandaljena, domaćina nema.....	335
	Mateja Matevski crta ulicu starog cvečara u Istambulu.....	336
	Kupus iz uspomena profesora Georgi Stardelova kotrlja se Balkanskom ulicom u Beogradu	338
	Breht, s početka dvadeset i prvog veka	339
	Ajnštajn u traganju za svetlošću.....	341
	Groblje kućnih ljubimaca.....	342
	Ni sa čim protiv svega (Esej o delu Džune Barns)..	349
<i>Hadžem Hajdarević</i>	<i>Pjesme i fragmenti iz zaostavštine</i>	367
<i>Miklavž Komelj</i>	Napuštanje (Čovjek ne može pročistiti...)	367
<i>Džuna Barns</i>	Drvo prosvjetljenja.....	367
	Jadikovka za bijednike, svakog od njih.....	367
	Diskant (Nema roda...)	369
	Diskant (Njegova majka reče...)	369
	Ko je umro tog dana u Dannemori?.....	370
	Faraon	370
	Diskant (Tako su išli gore...)	370
	Veliki čovjek.....	371
	Stoga sestre	371
	Kad ljubljeno tijelo nestane.....	371
	Satire (Pamćenje ima mišiće)	372
	Tom Fool (Imaš opaki jezik...)	372
	Čavka	372
<i>Luan Starova</i>	Polifonisti	373
<i>Rade Kuzmanović</i>	Probna pogrebna povorka.....	377
<i>Tonko Maroević</i>	Zapis psika, miris šume.....	381
<i>Boris Vrga</i>	– Pokupska / Gotovo bajka.....	384
	– Opterećen lik.....	384
	– Miris šume.....	385
	– S kraja na kraj šume.....	385
	– Vražići jednog jutra	385
	– Jezero / Izronjeno iz dubine mojih očiju	386
	– Kovčeg sa zmijama / Post scriptum	386
	– Dok grozdovi zriju	386
	– Ruža vjetrova	387
	– Neznanac / Sve sivlji pejsaž.....	387

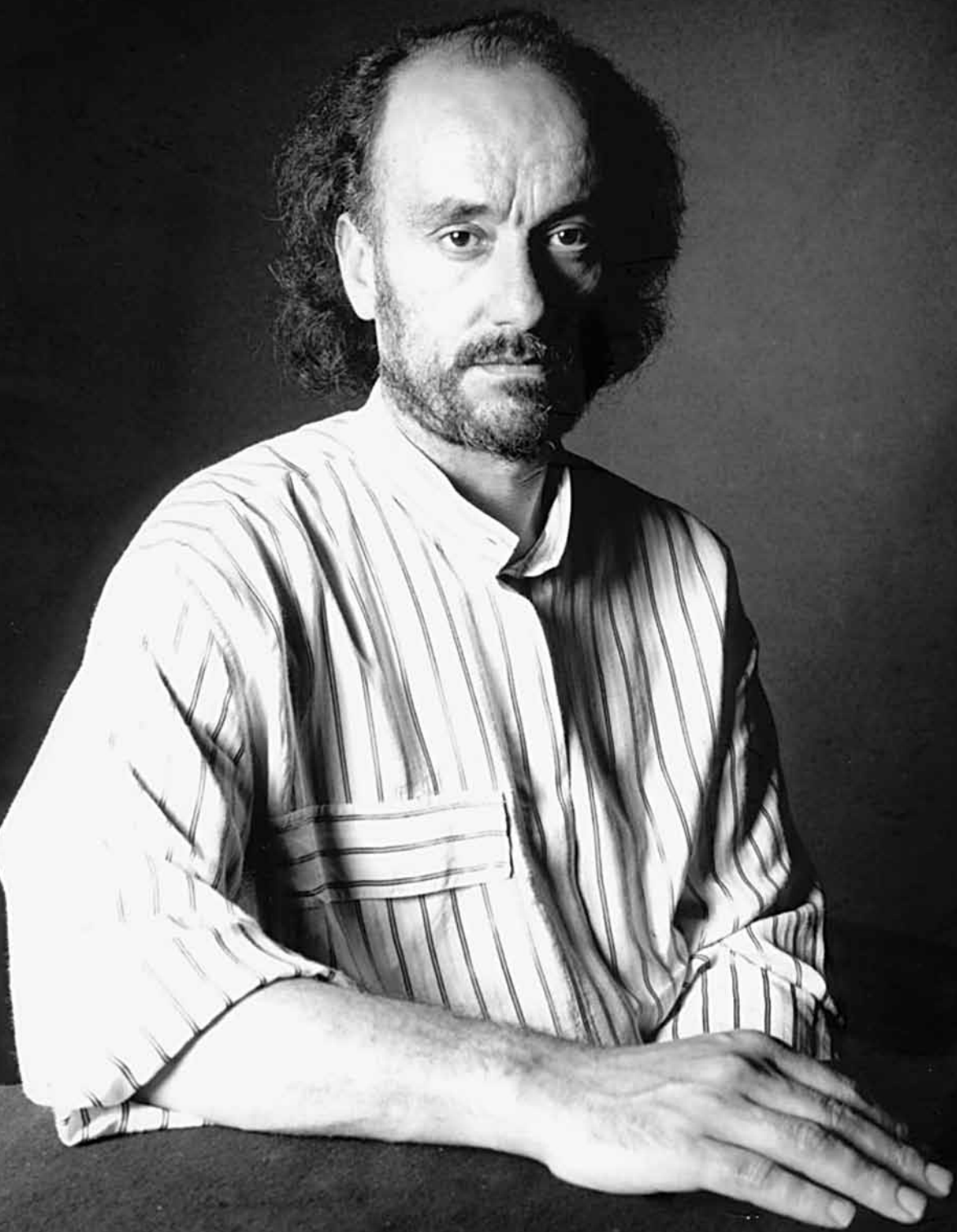
<i>Faruk Šehić</i>	Matrix u Beogradu	388
<i>Merima Jašarević</i>	Postmoderni kulturni kod – Jedna tragična vizija	392
<i>Aleksandar Mijatović</i>	Drukčije je ono što jest: Heteroesencijalnost i ontologija indiferencije.....	400
<i>Iva Rosanda Žigo</i>	Žene kao dramatičarke i žene kao dramske junakinje – komparativna analiza suvremene hrvatske i najnovije srpske dramske književnosti	415
<i>Matko Marušić</i>	More moje sinje.....	431
<i>Jovan Nikolaidis</i>	Otac.....	434
<i>Zija Čela</i>	<i>Tri priče</i>	438
	Frau Riva	438
	Kucanje	439
	Odetina majka.....	439
<i>Ivana Seletković</i>	***Pamćenje, zavičaj, zaborav & prizivanje sebstva unutar društvenih konstelacija	442
<i>Goran Ferčec</i>	Scena iz života umjetnika ili susret koji se nije dogodio u maniri poznatog pisca Thomasa Bernharda prema motivima preuzetim iz Male kronike Anne Magdalene Bach.....	446
<i>Merima Omeragić</i>	Da li je moguća de/balkanizacija rodova? Kažnjene progovaraju	448
<i>Fahrudin Kujundžić</i>	San o vječnom povratku.....	469
DOKUMENTI		
<i>Milica Nikolić</i>	Kratki zapis o novopronađenim Davičovim rukopisima	475
MOJ IZBOR		
<i>Hadžem Hajdarević</i>	Pet savremenih crnogorskih pjesnika Unutarnje nebo.....	481
<i>Milorad Popović</i>	Pasji dan	483
	Sumnjive pjesme	483
	Dohvati nebo iznutra.....	484
	Naše ljubavi	484
	Preobraženja.....	485
	Solipsist.....	485
<i>Bogić Rakočević</i>	Vječiti kandidat.....	486
	Duh vremena	486
	Crnogorac u ofsajdu	487
	Istom ulicom	487
	Žena sa mog zida	488
<i>Pavle Goranović</i>	Kako mirišu knjige	489
	Izgubljeni rukopisi.....	490

	Posljednji sonet Lauri	490
	Vrtoglavica Serena Kjerkegora	491
<i>Jovanka Uljarević</i>	Predvorje smrti	493
	Fotosinteza	493
	U tranziciji	494
	Večera u dvoje	495
	La Dolce Vita	495
	Običan dan informatičke ere	496
	Sve naše moći nemoći	497
<i>Dragana Tripković</i>	Vrijeme	498
	Vještina	499
	Ostrvo	500
	Mi se nikada nećemo umoriti od putovanja.....	501
PASOŠ/PUTOVNICA		
	Antologija švedske poezije	
<i>Marie Silkeberg</i>	Alhambra	505
	Ruka preko sale.....	508
<i>Pär Hansson</i>	Zastave	509
	Prijatelju sa muzikom	511
<i>Ida Börjel</i>	Jedna historija sa trikom	512
	Jedna historija za razvijanje.....	513
	Jedna priča.....	513
	Uvodne odredbe.....	514
<i>Johannes Anyuru</i>	Vrijeme: pjesma o zidovima Troje	515
	Kroz jezero, kroz vodu.....	520
PORTRET SLIKARA		
	Ismar Mujezinović	
<i>Bernard Nežmah</i> <i>i Ismar Mujezinović</i>	Umjetnost kao socijalna igra.....	523
Bilješke o autorima	549
Executive Summary	565



U PRVOM LICU

Goran Stefanovski



Goran Stefanovski

Trans-umetnici i cis-umetnici

prevela sa makedonskog: Jasmina Pakashki

Čini se da je pojam mobilnosti i pokretljivosti kod umetnika jedan opšteprihvaćeni kliše koji svi uzimaju zdravo za gotovo. Kao da postoji neka nepisana saglasnost da je mobilnost nešto što je svojstveno umetnicima i što se podrazumeva samo po sebi. Ali stvar nije tako jednostavna. Dozvolite mi da kažem reč-dve na ovu temu.

Jedan moj prijatelj, prekaljeni putnik i pozorišni svetski čovek, pre mnogo godina samo što se bio vratio u Beograd, u tadašnju Jugoslaviju, sa Univerziteta Jejl u SAD, gde je diplomirao. Jedan njegov stariji kolega, stariji srpski dramaturg i nacionalista, sklonio ga je u stranu i rekao mu: “Previše putujete, mladiću. Zar ne znate da je putovanje muka za duh?”.

Kakva strašna primedba kojom kao da je bila otkinuta glava mladom studentu, a njegova diploma bačena kroz prozor. Jednom rečenicom mu je ubedljivo bilo pokazano da je stigao na mesto gde njegova diploma baš i nije bila na velikoj ceni.

Svi provincijalni nacionalistički filozofi smatraju da je njihova palanka centar sveta i sama suština stvari i da je svako kretanje samo kompromitovanje te luksuzne pozicije. Prema njima, nacija je dodirnula utopiju, prevazišla istoriju i promene. Umetnici samo treba da shvate svoj sveti nacionalni zadatak i da ostanu nepokretni, i da tako automatski održe ravnotežu univerzuma. Pa zar je toliko težak taj zadatak koji se od njih očekuje?

I stvarno, neki ljudi iz mog dela sveta umeju savršeno da praktikuju neaktivnost. Često kada nekoga pitam “šta radiš?”, on mi odmah uzvraća “ništa!”. Kao da sam ga uhvatio u krađi, kao da je raditi nešto zabranjeno zakonom. Razume se, od vas se očekuje da radite razne stvari iza kulisa, ali tako da niko ne primeti. Najbolje čak ni vi sami! Svakako ne vaša supruga! Fasada mora da ostane statična i imuna na radnju. I, razume se, zašto bi neko želeo da ode iz ovakvog, najboljeg od svih svetova? To rade samo oni koji su otpadnici i prokleti, i nespokojni, kao leteći Holandain.

Moja majka je u svojim mračnijim trenucima znala da kaže: “Zašto putovati? I tamo ljudi i ovamo ljudi, i tamo kuće i ovamo kuće.” Pojam putnika na Balkanu je vezan za sliku nekoga ko je malo sišao s uma. Naprimer, starac sedi na koferu, na praznom peronu železničke stanice, usred noći, obučen u svoje najbolje nedeljno odelo, s glavom koju je naslonio na ruku, čvrsto se držeći za štap. On zna da voz neće

doći u toku sledećih deset časova, ali ne može da zaspi. On je jednostavno spreman za put. Kaže u sebi: “Bolje da ja čekam voz, nego on mene”. Čovek je sumnjičav, isuviše puta prevaren terorom vremena, istorijom, politikom, promenom režima, varijacijama u religijama i ideologijama, i sada, eto – i vozovima.

Čim voz napusti stanicu, putnike već obuzima metafizički strah, pa posežu za pilećim batacima, rakijom i tvrdo kuvanim jajima. Slučajni namernici se bratime, udružuju snage pred zajedničkom neizvesnošću. Kad avion dodirne zemlju čuje se produženi i spontani aplauz pilotu koji se bezbedno prizemljio, bogu koji je pokazao milost i njima samima koji su izdržali to teško iskušenje.

Putovanje je simbolična smrt. A ponekad je i stvarna. Na početku prošlog veka, deda mog kuma je s grupom pečalbara pošao da traži sreću u novom svetu. Popeo se na brod za Njujork, ali je nekoliko nedelja kasnije stigao u Buenos Aires. Kada je pitao šta se dogodilo, odgovorili su mu: “Ma, šta je važno, u čemu je razlika?” Umro je u Argentini i nikada više nije video svoje selo Carev Dvor. Moj kum je porastao uz ovu storiju kao uz temeljnu priču svog detinjstva.

Na sreću, moj otac je bio izuzetak. Kada smo brat i ja bili mali, on nas je neustrašivo izvukao iz naše male i kopnom okružene domovine i odneo nas na azurno ostrvo Hvar na Jadranskom moru. Van ovog sveta. Svakako van sveta koji sam dotad bio video. Malo jaje u kojem sam živeo neopozivo se slomilo. Uvukao se u mene crv putovanja. I kada sam pomislio da sam sve video, sin i kćerka su me prevazišli i rekli mi da sam staromodan, i produžili su onamo gde sam ja stao.

Moji susedi me ponekad šapatom upozoravaju na to da je putovanje duhovna smrt. Znali su da kažu: “Kamen koji se odvalio od zemlje svako može da šutne.” “Kad ćeš se vratiti da napuniš baterije?” “Eh, nisi više onaj stari.” Baš znaju da me oraspolože.

Nemojte misliti da ovog iskonskog straha od putovanja nema i u sofisticiranim postmodernističkim državama. Naprotiv. Milioni savremenih Britanaca lete s jednog na drugi kraj zemljine lopte, da bi stigli u mesta identična onima koja su ostavili iza sebe: sa istim engleskim doručkom, istim dekorom i istim prenosom domaće fudbalske lige na plazma televizorima. Veliki broj prividnih putnika putuju u prikolicama i nose sa sobom konzerve mesa i povrća, da im se, ne daj bože, ne promeni režim ishrane. To i nije pravo putovanje, kao kad puževi svoj dom nose sa sobom. Skamenjeni su od straha da se van njihovog kućnog blaženstva nalazi rizičan teren masnih domorodaca, stranih jezika i hrane od koje dobijete dijareju. Da, možda će jednog lepog dana skupiti hrabrost da izađu da kupe suvenire i da se fotografišu s lokalnim magarcima i kamilama. Da bi se zatim ponovo vratili u svoj “dom, slatki dom”. Globalno selo? Pa, više selo nego globalno.

Ali, ljudi su ljudi i takvih zajednica koje mrze da putuju ima svuda po svetu. Od centralne Rusije do centralne Amerike, od Azije do Afrike. Ali da je baš ovakvim zajednicama potrebna transformacija, baš su one u kritičnoj situaciji, baš kod njih ima straha i predrasuda o kretanju, baš u njima ima usamljenih pojedinca i usamljenih umetnika suočenih sa inercijom, strahom i kolebanjima. I po pitanju putovanja, ali i po mnogim drugim ključnim pitanjima. I baš je tim i takvim umetnicima očajno potreban – dijalog.

Pravo putovanje je duhovni čin koji zahteva imaginaciju, talenat i napor. Ono je rizik, avantura, zahteva snalaženje na nepredvidivom terenu, saradnju sa živim ljudima, toleranciju i saživljavanje. Poštovanje drugog. Pravo putovanje je umetnost koja prevazilazi i prekoračuje granice predrasuda i ograničenja.

Često kao primer navodim slavne umetnike globtrottere iz XIX veka, romantične duše u potrazi za egzotikom. Ali oni su često proizvod kolonijalizma i primeri su čiste arogancije.

“Zdravo, došao sam da vas posetim, ali ne smete da me dodirujete jer na mom pasošu piše ‘vlasniku se dozvoljava da slobodno prolazi, a da mu se niko ne meša i postavlja prepreke’“.

Kuda god da krene moja supruga Engleskinja, vetrovi njenog bivšeg carstva, bez obzira na to da li su realni ili imaginarni, još uvek duvaju u njena jedra. Kuda god da stigne, sasvim je izvesno da će iste večeri imati mogućnost da sluša vesti ili da gleda film, ili da pročita meni na svom maternjem jeziku.

A u onom momentu kada ja izađem iz svoje otadžbine, Republike Makedonije, stižem u neizvesnost tvrđave Evrope. Treba sam da duvam vetar u svoja jedra. Da, da, znam da je to kliše i stereotip! Pa, ipak, ako neki umetnik iz moje zemlje želi da poseti Britaniju, mora prvo da nađe nekoga ko će ga pozvati zvaničnim pismom, pa da onda pošalje ambasadi najnoviji izvod iz platnog spiska, kopiju ugovora o zaposlenju, saldo računa u banci, da popuni zahtev za vizu, da zakaže susret, da uđe u konzulat u tačno utvrđeno vreme, ni minut ranije ili kasnije, da prođe detektor za metal, da ostavi otiske svih deset prstiju, biometrijsku fotografiju očiju, da čeka da sa razglasa bude prozvano njegovo ime, da ostavi dokumente, da ode kući i da jednu nedelju čeka i da se moli.

Pre nekoliko godina napisao sam scenario za pozorišni projekat u Stokholmu, koji se odnosio na ove probleme. Zvao se *Eurostranac (Euralien)* i imao je u sebi razne umetničke provokacije, kao na primer to što je publika morala da popuni imigracione formulare da bi dobila karte. Bila je u njemu kratka scena nazvana *Is-pitivanje*. Mesto dešavanja je punkt za imigraciju na aerodromu u Kopenhagenu. Dramski likovi su Savetnik koji razgovara sa Studentom koji samo što je stigao sa naših prostora:

Savetnik: Zašto hoćete da uđete u Dansku?

Student: Zbog Sorena.

Savetnik: Sorena?

Student: Kirkegarda.

Savetnik: Filozofa?

Student: Da.

Savetnik: Ne razumem vas.

Student: Njegovi pogledi na individualnu egzistenciju i lični izbor izvršili su dubok uticaj na modernu teologiju i filozofiju.

Savetnik: Vi ste ljubitelj Kirkegarda?

Student: Recimo.

Savetnik: Šta ćete da radite u Danskoj?

Student: Želim da posetim Univerzitet u Kopenhagenu, gde je on studirao, i kafiće gde je u jednom periodu vodio ekstravagantan socijalni život.

Savetnik: Da li znate nekog živog ko živi u Danskoj?

Student: Soren je još uvek prilično živ.

Savetnik: Mislim fizički.

Student: Znam Lote.

Savetnik: Ko je ona?

Student: Moja devojka.

Savetnik: Dankinja?

Student: Da.

Savetnik: Šta radi?

Student: Ona je mislilac.

Savetnik: Šta to znači?

Student: Zar nije jasno?

Savetnik: Imate li pismo sa njenim pozivom?

Student: Ne zna da dolazim. Hoću da je iznenadim.

Savetnik: Ali ne možete da uđete u zemlju.

Student: Ona je triput ušla u moju zemlju bez mog pismenog poziva.

Savetnik: Imate li novca?

Student: Ne.

Savetnik: Kako to?

Student: Pa ne zarađujem.

Savetnik: Šta ćete jesti?

Student: Kirkegarda. I Lote.

Savetnik: A ako se razbolite?

Student: Neću.

Savetnik: Otkud znate?

Student: Intuicija.

Savetnik: A ako umrete?

Student: E, vi ste čista depresija!

Savetnik: Kako ćete putovati bez novca?

Student: Pešice.

Savetnik: Ako vam dozvolim da uđete, možda ćete poželeti da živite u ovoj zemlji!

Student: Zašto ne bih mogao da živim u bilo kojoj zemlji u kojoj poželim?

Savetnik: Lako vam je da to kažete.

Student: Ne, to je vama lako da kažete!

Savetnik: Hoćete da čujete neke činjenice?

Student: Uvek.

Savetnik: U Evropi ima tri miliona i sedam stotina hiljada Istočnih Nemaca koji ne znaju šta bi sa sobom, jedan i po milion Iračana izbeglih posle Zalivskog rata, dva i po miliona palestinskih izbeglica, dva miliona bivših Jugoslovena, jedan milion Albanaca. To je objektivna istina.

Student: Najveća istina je subjektivna.

Savetnik: Postoje državni zakoni.

Student: Ali postoji i ljudski život! Čiji fundamentalni problemi nisu podložni racionalnom, objektivnom objašnjenju.

Savetnik: Kirkegard?

Student: Tačno.

To je bila ta scena. Ne znam šta se dalje desilo jadnim likovima. Ali znam da je većina ljudi koja je učestvovala u projektu bila iz istočnoevropskih država koje su sve u međuvremenu postale članice EU. Osim moje države, Makedonije.

Ali članstvo u EU, koliko god da je perfektna ta unija, neće automatski rešiti probleme mobilnosti. Još uvek će biti zajednica koje će se međusobno ignorisati, ljudi koji neće hteti da kažu susedima “Zdravo“, partnera koji će živeti pod istim krovom sa zidovima podignutim između kreveta i sa viznim režimom između kuhinje i spavaće sobe.

Kako je sjajan prefiks *trans*! Koliko je moćan, plodan i bogat! Nalazimo ga u važnim pojmovima: transakcija, transfer, transformator. Kako lako klizi preko jezika: Tranzit! Tranzicija! Transverzala! *Trans* je latinski prefiks koji znači “preko”, “iza” ili “s druge strane u odnosu na”. U geografiji imamo Trans-Alpe, Transval, Transsibirsku železnicu i, svakako, Transilvaniju (“iza šume”). U seksualnom smislu *trans* je opšti pojam za ljude koji bar delimično odbacuju rod kome pripadaju po rođenju. Baš uzbudljivo!

Na suprotnom kraju *trans* spektra nalazi se prefiks *cis*, latinski termin koji znači “na istoj strani u odnosu na” ili “sa ove strane”. Sad razumem šta znači Cis-jordan, termin koji opisuje geografski region između Sredozemnog mora i reke Jordan. Ovaj izraz sam stalno slušao na radiju kad sam bio dete i nikad mi se nije dopadao. Bilo je nečeg kliničkog i bolesnog u njemu, poput ciste. U medicini i sociologiji *cis*-seksualne su osobe koje izgledaju u saglasnosti sa svojim fizičkim i(li) dodeljenim polom. Zvuči malo kao Tom Džons. Baš dosadno!

Snage *trans* i *cis* su u stalnoj borbi. *Trans*-svet je svet konstantne promene i dijalektike i pregovaranja, a *Cis*-svet je svet rigidnosti, nepokretnosti i fundamentalizma. Oni su kao centrifugalna i centripetalna sila, u konstantnoj smrtonosnoj tenziji. Često znaju da deluju istovremeno, usred zajednice, usred pojedinca, usred srca umetnika. Ponekad su ovi kontrasti, kontradikcije i suprotnosti u bogatoj kreativnoj i delikatnoj ravnoteži pa rezultiraju zreloom kulturnom različitosti i nude načine pomirenja i suživota. No, često su ove sile u otrovnom i destruktivnom razdoru.

Dobro se sećam ožiljaka koje sam zadobio tokom svog boravka u Programu za pisanje u Ajova Sitiju u SAD osamdesetih godina prošlog veka. Jedne večeri u kafani *Gejbova oaza* pitao sam neke Amerikance oko stola za biliyar zašto se oni, kao najjača država na Zemlji, nalivaju pivom koje ima ukus mokraće. Jedan od njih mi se okrenuo i zagrmio: “Zato što nam je čeif!” Neke stvari su mi odmah postale jasne. Još uvek ne znam ko je bio *trans*, a ko *cis* u ovom sudaru.

Nekoliko dana kasnije, isto tako u Ajova Sitiju, na jednom prijemu, slučajno sam čuo kako jedan kolega pisac, crnac, kaže da ima kulturni šok. Okrenuo sam se ka njemu pokroviteljski, na moj eks-jugoslovenski neobavezan način, i pitao ga

odakle je. Očekivao sam da mi kaže da je iz nekog malog zabačenog afričkog plemena. On mi je rekao “iz Harlema”. Shvatio sam da ispred mene stoji čovek iz Njujorka koji ima kulturni šok u Ajova Sitiju, a ja, iz Skoplja, nudim se da mu pomognem.

Da se izvučem iz nezgodnog položaja, ali još uvek pokroviteljski nadmeno, rekao sam mu da uskoro idem u Njujork i pitao ga da li tamo ima opasnih delova grada koje bi trebalo da izbegavam. On me je pogledao od glave do pete i rekao mi: “Ti ličiš na Portorikanca. Ljudi će bežati na drugu stranu ulice da bi izbegli tebe”. I, eto tako, lepo me je sredio, s jedne strane *trans*, sa druge *cis*.

Kažu da je smisao putovanja nekud daleko od kuće u tome da bi se ponovo mogli kući vraćati. Prema T. S. Eliotu cilj je stići kući i “po prvi put prepoznati to mesto”.



DIJALOG

Goran Ferčec
Daša Drndić





Goran Ferčec i Daša Drndić

Nemamo kamo pobjeći



Goran Ferčec: Otkako sam pristao napraviti ovaj razgovor s tobom, prošlo je dovoljno vremena da po nekoliko puta zaboravim sva pitanja koja sam ti želio postaviti, da izmislim nova, da prežive neka stara, da se ponavljaju ista, i da ih zbog toga uporno ignoriram, ta pitanja što se stalno ponavljaju, a koja se ponavljaju možda najviše zato što na njih zapravo uopće ni ne treba odgovarati. Otkako sam pristao napraviti ovaj razgovor s tobom, bio sam poprilično na putu. Ponosan što sve bolje ekonomiziram i stvari potrebne za sedam dana uspijevam utrpati u jednu ručnu torbu, shvatio sam da tako olakšan od brige za prtljagom u prolasku kroz (ne)poznate gradove, imam prostor za razmišljanje o pitanjima za ovaj razgovor. Recimo, pitanjima o putovanju. Ne isključivo o metafizici prelazaka, prolazaka, dolazaka i odlazaka. Zapravo o vrlo praktičnoj metafizici putne torbe, odnosno o koferu na tufne iz kineskog dućana. Pričaj mi o tom koferu, ili o svim koferima od *Umiranja u Torontu*, preko *Leica formata*, pa do ovog kofera iz kineskog dućana.

Daša Drndić: Otrcano zvuči, ali sad, s obzirom na moje godine, na ovu banalnost, pa čak i kič, čini mi se da imam pravo, oni me donekle vesele: život je putovanje, s koferima ili bez njih, a moj je, stjecajem raznih okolnosti, postao nekako

dodatno mobilan. Ne mislim ni ja na metafizičko neko, recimo kantovsko odmicanje i izmicanje, nego na doslovne odlaske i dolaske, na bjekstva i povratke, ljudima i gradovima, ulicama i kućama – sobama, stvarima, pronađenim i izgubljenim prijateljima i knjigama, malim predmetima poput zaturenih igračaka – Mašinih lutaka, kartonskih kutija punih nabacanih *lego* kocki, poput drugih kartonskih kutija s poslaganim longplejkama na kojima su zastarjeli hitovi ali i dječje predstave, emisije i pjesme, poput plastičnih albuma sa singlicama; tu su dva para skija, dva para pancericica – demodiranih; tu je požutjela posteljina obrubljena *toledo* vezom i s monogramom moje majke – mogla bih redati do besvijesti čime se sve sudaram pri povratcima u prošlost bilo na putovanjima bilo naprosto sjedeći u svom stanu. Mogla bih nabrajati do granica svog pamćenja koje se, hvala bogu, sužavaju, pa se i radosti i nemira koji ta kretanja/nekretanja donose jedva sjećam; ostaju uglavnom slike, sve mutnije, ostaju mrlje koje trepere. Da li su se sva ta moja putovanja, ta brojna micanja i izmicanja, da li su se “isplatila”, ne znam. Da su donijela spokoj, nisu. Da su donosila užitak, katkada da. Nisu tu bili samo koferi raznih veličina, bili su sanduci, oni prekooceanski metalni, pa sanduci drveni, neki i po dva metra dugački, u koje su umotane u slamu putovale grafike i ulja na platnu (k njih je sve manje, jer ih prodajem), i na kraju, evo, kako krajevima i priliči, mali kineski kofer na ljubičaste tufne u koji stane samo najnužnije. Jer, destinacije su bliže, odlasci sve kraći i povratci, iako se pitam čemu i komu, sve brži.

U Toronto smo iz Rijeke došle s tri golema jeftina kofera na brzinu kupljena u Trstu a s malim kotačima koji su se od težine iskrivili pa smo prtljagu vukle po zemlji. Sve ono u njima bilo nam je navodno potrebno za novi početak. A nije. Kupovale smo dodatnu *second-hand* odjeću, *second-hand* posuđe, *second-hand* knjige i vodile *second-hand* život.

Dok ti ovo pišem sjedim u Bruxellesu a da zapravo ne znam zašto. Ovdje ću provesti mjesec dana i što bi sad trebalo raditi? Upoznavati grad? Obilaziti muzeje? Šetati? Hladno je, pada snijeg, nema zelenila, terase mnogih kafića zatvorene su. To s upoznavanjem gradova sada mi postaje upitno. To površno, kratkotrajno i histerično uranjanje u biće grada koje na koži, a ni pod njom, ne ostavlja trag, podsjeća na one *one-night stands* iz moje ipak burne šezdesetosmaške mladosti. Gradovi kroz koje proljećemo: prisilno užurbano obilaženje muzeja, odlazak na neku kazališnu predstavu, mali *shopping*, iskakanje i uskakanje u tramvaje i u metro, traganje za “autentičnim” kafanicama, poželjno talijanskim – tako nalik poznanstvima na stručnim ili nestručnim skupovima: lažna razdraganost, lažni osmijesi, prijetvorna pristojnost. Razmijenjene posjetnice koje se pogledaju jednom i nikada više. Zaboravljena imena, zaboravljeni razgovori. Svaki grad, svaka osoba, zaslužuje više.

Što ću iz Bruxellesa pamtili? Srednjevjekovnu jezgru u blizini mog stana, uglavnom zbog čudesnih naherenih kuća koje se oslanjaju na vanjski zid katedrale i zbog veselih naziva koje te kaldrmisane ulice nose i zahvaljujući kojima moguće je uploviti u prošlost o kojoj ne znam gotovo ništa, i koje, te uličice, u mašti pokreću film sa stare celuloidne trake. Rue des Bouchers – Ulica mesara, Rue du Marché aux Herbes – Ulica trgovanja biljem, Marché aux Poulets – Tržnica živine, Rue aux

Suifs – Ulica loja, Rue des Fripiers – Ulica trgovaca odjećom, Marché aux Peaux – Tržnica kožom, i tako gotovo u beskraj, u krug. Ono što i poluotvoreno oko ne može a da ne zapazi jest nevjerojatna koncentracija mesnica, frizera i apoteka u središtu grada. Još sam neke sličice pokupila i spremila, ali o njima drugom zгодom.

Prozori radne sobe gledaju na Oude Granmarkt, na ulicu u kojoj se nekada trgovalo žitom. Preko puta nalazi se mali grčki restoran *Menelas* u koji nitko ne zalazi ali zato svjećice u njegovom izlogu trepere. Nekada se na tom mjestu nalazio streljački klub. Ovo je rezidencijalni kvart s klasno miješanim stanovništvom: srednja klasa, umjetnici i pisci i beskućnici. Beskućnici, kao svuda u svijetu, sjede na pločniku umotani u prnje i drže podignut karton na kojemu piše: *J'ai faime*. U novinama čitam o azilu za te odbačene ljude i o tome kako se ta utočišta sve brže pune i kako svi ti ljudi i njihovi spetljani, urušeni život, njihovo *prisustvo*, njihova *vidljivost*, za grad Bruxelles postaju ozbiljan problem.

Preko puta moga stana je niz stambenih zgrada s visokim prozorima bez zavjesa. Noću promatram što tamo ljudi rade. Kada liježu, kada ustaju. Vidim kakve su im pidžame, tko im dolazi u goste. Sa strane ulazim u njihove živote, svoj bacam preko ramena da se kao kakva ispuhana lopta kotrlja po polupraznim prostorijama visokih stropova i sa zidovima s malo slika i čujem ga kako tamo, ovdje, taj moj život muklo i plitko odskakuje.

Ovo je zanimljiva uličica, ta Grand Marché/Oude Granmarkt. Tiha, sklonjena, s malim trgovom u svom trbuhu. U ulici koja ju presijeca i koju također sa svog prozora vidim, nalazi se neka srednja škola. I ta mladost koja svakog radnog dana u 8.30 kulja prema kapiji i oko 16 sati iz nje izlazi, jedino je što pod moje prozore unosi živost, da ne kažem život. Kad tih djevojaka i mladića vikendom nema, nedostaju mi. Sad već, dok preko tjedna stojim prilijepljena uz staklo, neke već prepoznajem, pa mi dođe da siđem i da im se pridružim.

Imam jedno tvoje pismo s Novog Beograda, u kojem spominješ Gramšijevu ulicu i Ulicu Klare Cetkin. U Zagrebu danas nema ni Ulice Antonia Gramscija ni Ulice Clare Zetkin. Sa zagrebačkih ulica (pa tako i iz sjećanja) nestali su i Karl Marx, Španjolski borci, Friedrich Engels, Palmiro Togliatti, Che Guevara, Karl Liebknecht i još mnogi iz tog "albuma". Marksistička teoretičarka, aktivistkinja i borac za prava žena, Clara Zetkin i Rosa Luxemburg, također marksistička filozofkinja i socijalistkinja, držale su se "do posljednjeg daha", da bi na koncu i one zagrebačkim ulicama rekle zbogom, nadam se ipak uz jedno proročansko "Auf Wiedersehen".

Zato je u Bruxellesu kuća u kojoj je živio Marx i u kojoj je zajedno s Engelsom pisao *Komunistički manifest*, jedna od turističkih atrakcija grada. Iako ga je 1848., pod optužbom da financijski podupire belgijske radnike u njihovim pripremama za dizanje revolucije, Belgijsko Ministarstvo pravde protjeralo iz zemlje, Karl Marx je u Bruxellesu nezaobilazna činjenica. Čak je na fasadu čuvenog restorana *La Maison du Cigne* (Labuđa kuća), koji se nalazi na veličanstvenom središnjem gradskom trgu Grand'Place - Grote Markt, postavljena ploča s natpisom da su tu Marx & drugovi razgovarali o revoluciji i o osnivanju internacionalnih komunističkih organizacija.

Vraćam se tvom pitanju.

Kofer s kojim sam doputovala u Bruxelles nije onaj na tufne, velik je i čvrst.

Napunila sam ga odjećom koju neću obući. Ponovljena pogreška. Sad sakoi, hlače, majice, sve to visi u velikom plakaru i čeka da se opet zbije u moj jedini skupi Samsonite, da se preseli, da se vrati. Kao i ja što čekam da se i ovo putovanje završi.

I sam pišeš o “neshvatljivoj potrebi za bijegom” i zaključuješ “svijet je potpuno poravnan, nema mjesta za skrivanje”. Ti kad “odlaziš” ipak nešto radiš. Za razliku od mene koja uglavnom gledam. Komu, čemu ti hitaš: New York, Beograd, Pula, Maribor, Zadar, Solun... Kaži nešto o cipelama u kojima odlaziš u svoje globtroter-ske pohode i o tome što s tih pohoda donosiš. Spominješ “raščupane” riječi, slomljene jezike. Spominješ loš osjećaj u vlastitim cipelama, promatraš tuđu obuću, poput onih *Diesel* tenisica pod habitom mladog franjevca. Meni si pisao o šusterskom izlogu na Baščaršiji u kojem si vidio divne muške cipele koje nisi uspio kupiti jer je “šusteraj” bio zatvoren. Hajde.

G. F.: Meni su cipele poput malih stanova. Metafora vječne selidbe. Iz jednog para u drugi. A u svakom paru nagomilani kilometri. Kako o vlastitom stanu ne mogu ni razmišljati, uvijek sam u potrazi za idealnim cipelama koje će nadomjestiti nedostatak posjedovanja vlastitog prostora. Kad ih konačno nađem, najčešće šusteraj bude zatvoren. Ako bih želio rastegnuti misao do granice patetike, rekao bih da svu nadu za dobrim životom polažem u cipele. Pri tom ne razmišljam previše o tome što bi to dobar život bio. Tješim se da dobre cipele znače već i dobar život. Zato ih ne stežem prečvrsto pri vezivanju. Da jedno drugome ostavimo malo prostora za prilagodbu na nestalnost.

Najteže je putovati najbliže. Na zapad u Sloveniju. Na istok u Srbiju. Valjda zato što je najbliže, najviše i pitaju. Kamo idete? Što radite? Imate li što za prijaviti? Iako putujem na uglavnom ista mjesta, i putujem zbog skoro pa uvijek istog razloga ili posla, i nikada nemam ništa za prijaviti. Mogao bih izmisliti najrazličitije odgovore, svjestan da ti prelasci nisu ništa drugo nego jedna socijalna koreografija u kojoj uloge carinika i policajaca shvaćam preozbiljno. Kad ideš daleko, ili te pitaju puno više, zapravo sve, ili te nitko ništa ne pita. Za carinike koji pitaju imam li što prijaviti, našao sam vrlo učinkovit odgovor. Niti kažem da imam, niti kažem da nemam. Ne pristajem se uloviti u mamac graničarske i granične dijalektike. Kažem da u torbi nosim samo osobne stvari. Što je zapravo i istina. I tu im prestanem biti zanimljiv. Iako osobno može biti uistinu svašta.

U ponedjeljak ponovo putujem u Maribor. Posljednjih mjeseci sam gastarbajter. U pravom smislu te riječi – odlazim na rad u inozemstvo zarađivati novac za život. Zanimljivo mi je to u kontekstu tvog komentara u kojem kažeš da kad ja odlazim, ja ipak nešto radim, a ti za svojih odlazaka uglavnom gledaš. Ali morat ću te razočarati. I ja uglavnom gledam. I dok gledam, uvjeren sam da radim. Otkako se bavim ovim poslom dramaturgije, pisanja i rada na tekstu, pokušavam pronaći konkretnost vlastitog zanimanja koja konstantno izmiče definiciji i realnosti. Svijet voli proizvode konkretnije i lakše od teksta, pa mi se ponekad čini da nedovoljna materijalnost ili isplativost tog mog, našeg rada, tog pisanja, dovodi u pitanje i sam rad. Ne bih li ipak, nekako izbjegao sumnju u pisanje, shvatio sam da ideju

rada moram proširiti i na sve ono što mu prethodi i što nakon njega slijedi. Baš u inat prirodi i društvu, na ono još nematerijalnije i još manje konkretno. Pa sad kao kulturni radnik, osim pisanja, radom smatram i gledanje, promatranje, bilježenje, čitanje, slušanje glazbe, razgovore s ljudima, putovanje. S obzirom na taj prošireni koncept rada, s putovanja u zemlje čiji jezik ne govorim uvijek donosim glazbu. Obično Bachovu. A iz zemalja čiji jezik govorim ili razumijem, donosim knjige. Ako carinik ipak odluči provjeriti moju torbu, uvijek mogu reći da je to građa ili bolje rečeno, osobni materijal potreban za rad.

Od susreta proljetos u Rovinju kad smo vodili ponoćni razgovor o nama samima stojeći pored osvjetljenog, plavog i pustog hotelskog bazena ispunjenog vodom a bez kupača, razmišljam o tome kako su osobni narativi i dalje jedino što jedni drugima možemo i imamo ponuditi. Ti kao spisateljica vrlo direktno upisuješ taj osobni narativ u svoju fikciju. Kamo te kao spisateljicu vodi pisanje o onome što je prošlo? Nalikuje li pisanje o onome što je prošlo pisanju o snovima? I koja je to prošlost koja tebe zapravo zanima?

D. D.: Tada, kad smo promatrali i opipavali tu noćnu rovinjsku tišinu poprskanu “znojem” borovine, kako bi rekao Raša Livada, činilo mi se da pričam samo ja, i to previše. Događa se to nakon dugih šutnji, spisateljskih, nakon zapravo ne-bolnih samoća, jer su te samoće, onako statično-pokretne, ipak radne. Krenu nakon tih samoća kaskade riječi koje onda padaju na tvrdo tlo s kojeg skliznu ni u što, nestanu. Ti verbalni vodopadi ne završavaju u književnosti jer su unaprijed potrošeni.

Osobni narativ, kažeš. Mislim da književnost ne može biti dobra ako u nju nije upisan taj osobni narativ koji, naravno, ne mora biti i često nije obrada autobiografskih podataka, “ubacivanje” lično proživljenih događaja, epizoda, u tekst, nego se on pretapa u naša otkrića o drugome, u naše doticanje drugog, pri čemu taj drugi, to drugo, kreće u kas ili u galop, postaje ples ili fuga, ovisi, katkada i mora, dok onaj koji piše samo drži uzde. Izmišljanje “priča”, pogotovo onih koje teku linearno i koje se groteskno debljaju od “nezdavih” riječi, od viška riječi, od riječi koje uslijed svoje šupljikavosti histerično lete po stranici, onda od istrošenih slika i krajolika, ne zanima me u procesu pisanja, a kao čitaoca, takve su mi konstrukcije ne samo dosadne, nego iritantne. Književnost bi trebala imati onaj čarobni *twist* od kojeg noge poskoče, koji čitatelja natjera da ustane i udahne, čak i da na trenutak odloži knjigu i ode po kockicu crne čokolade. U stvarnosti ima mnogo ljudi koji govore prazan hod, koji žive prazan hod, pa im takva literatura, to razmazivanje života valjda dođe kao potvrda vlastitog postojanja. Ali i to stvarnost laprdanje može se odlično transponirati u književnost, što činili su, primjerice, Samuel Beckett i, na nešto jednostavniji način, Harold Pinter.

Onda, tekst u kojem je stil bez ritma, bez fizionomije, konfekcijski, roba za široku potrošnju, u kojem zapravo stil ne postoji, nije literarni tekst. Pa detalj. Književnost bi trebala biti sva od detalja satkana i to od detalja koje neuvježbano oko ne zapaža, zato je tu pisac, da ponudi nove male skrivene svjetove pokraj kojih inače prolazimo kao pored turskog groblja, otvoreni uglavnom za životne krokije, za potrošene slike koje nam poput smrdljivih zavjesa lepršaju pred nosom i blokiraju vizuru i hod.

Misliš da pišem o onome što je prošlo? Kako je prošlo ako o tome pišem? Ako o tome što se čini da je prošlo pišem, onda je to što izgleda kao da je prošlo, tada dok o njemu pišem – tu. A i često, dok pišem o tome što je navodno prošlo, pišem u vremenu sadašnjem. Po meni, ono što je prošlo, zaboravljeno je, pa više ne postoji. Ali ako *mislimo* da je ono što je prošlo zaboravljeno, znači da još uvijek nije zaboravljeno, jer o tome mislimo. Svi njegujemo svoje alzheimerovske mrlje o koje vješamo male ukrasne antidote za preživljavanje. Onda, neočekivano grunu snovi, ili još gore, ogoljena stvarnost, i naprave rusvaj. I kažu – tvoja prošlost i prošlost tvojih likova, to si ti, to su oni, sada, danas i sutra.

Koja me prošlost zanima, pitaš. Ona koja boli. Ona od koje ljudi lude ili umiru. Koje se ne žele sjećati, o kojoj ne žele misliti. Ta me “prošlost” zanima i poput ribolovca pokušavam je upecati, vaditi iz dubina (povijesti, podsvijesti) u koje ispušta svoj otrov i baciti je na obalu gdje je možemo gledati kako se koprca i konačno smiruje.

Pa i ti, u svojoj knjizi *Ovdje neće biti čuda*, sav si u prošlosti koja čini sadašnjost. Ne?

Kako to kliziš iz drame u prozu, kako biraš tekstove za teatar i zašto si pristao na tako veliki zalogaj kao što je dramtizacija Bulgakovljevog romana *Majstor i Margarita*? Onda, čitaš jednog od mojih omiljenih pisaca – Babelja. A Babelj je tako suspregnuto dramatičan, iznutra dramatičan, da ne znam da li bi se njegovi tekstovi mogli postaviti na scenu. Što misliš? Kaži nešto o svom teatarskom radu. O teatru danas. Je li se kazalište potrošilo, kao što mislim da se književnost umorila, jer ovaj globalni potrošački karneval vrši podmuklo, tiho nasilje nad ljudskim mozgom, brišući mu vijuge namjesto kojih mu ugrađuje virtualne svjetove koji se gase pri svakom nestanku struje.

G. F.: Neki dan naišao sam na *twitter* komentar Biljane Srbljanović u kojem ona kaže da u razvijenim zemljama Zapada tek dva posto stanovništva ide u kazalište, te dodaje da u nerazvijenim zemljama to mora biti i manje od dva posto. Ne znam odakle joj taj podatak, niti je bitno. Da je postotak i za par brojeva veći, on upućuje na očajno stanje odnosa društva i njegove kulture čak i tamo gdje društvo ima dovoljno novca za kulturu. Ne bih rekao da je kazalište potrošeno. Kriza, koju je moguće prepoznati kao potrošenost i premorenost umjetničkih medija, znak je neke promjene koja nadilazi granice umjetnosti. Mislim da je promjena koja se događa samo logična posljedica razvoja čovjeka s obzirom na ono u što je posljednjih sto i pedeset godina ulagao. Čovjek se iz kreativno-kognitivnog pretvara u tehničko-tehnološko biće. Svrhovitim se smatra jedino umijeće i sposobnost proizvodnje. Čak i kad je riječ o pisanju i teatru. Proizvodnja traži efektivni rad i ispunjenu normu. Za umjetnost više nema vremena. U jednoj predstavi na kojoj sam radio kao dramaturg, publici se postavlja anketno pitanje o tome trebaju li se zatvoriti kazališta na rok od godinu dana ne bi li se tako uvidjelo koliko nekom društvu kazališta znače, odnosno ne znače. Anketa je preuzeta od Heintera Müllera, koji je formulira kao pitanje još osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Ja sam uvijek, kad bih bio prisutan na toj predstavi, glasao za zatvaranje, jer je većina gledateljica i gledatelja, ponesena građanskom odgovornošću i svjesnošću o važnosti kazališta, glasala protiv. Interesiralo me je što bi se dogodilo kad bi jedna društvena konvencija bila ot-

pisana? Vjerujem da bi nakon perioda od godinu dana ta naučena, malograđanska navika na medij kazališta, jednostavno isparila.

Ipak ne odustajem od kazališta. Štoviše, hvatam se u koštac s Bulgakovljevim romanom. Pitaš me zašto sam pristao na adaptaciju? Jer mi *Majstor i Margarita* nije omiljeni roman, pa mislim da mogu biti strog, a zapravo ne mogu i ne trebam biti strog, nego samo pažljiv i strpljiv. Jer je veliki užitak imati vremena i primiti honorar za posao kao što je *close reading* jednog takvog teksta. Jer ima u tom romanu jedan apokrifni, Bulgakovljev opis Ješuinog raspeća koji je toliko snažan i sjajan da ga je nemoguće pročitati dva puta za redom. Jer mislim da postoji netko u publici tko će čuti taj opis, izvan konteksta religije i mita, i shvatiti ga kao trenutak razapinjanja ideje o slobodi, jednakosti, hrabrosti i pravdi. Prihvatio sam i iz manje poetskih razloga. Prihvatio sam zato da bih nešto naučio. Zato što moram raditi da bih mogao živjeti. Zato da upoznam nove suradnike. I da pokušam ljudima i sebi objasniti što to Bulgakov radi prepisujući tu priču iz Biblije, i zašto je demitologizacija i razrješenje s mitovima bliže i daljnje prošlosti važno za sve nas u ovom našem dobu koje gmiže u ostacima velikih priča o veličanstvenoj povijesti.

Close reading vlastitog romana nisam napravio i nisam siguran što to u svom romanu točno opisujem, koju kategoriju prošlog vremena. Možda je to prije samog bivanja u prošlosti ili povijesti, zapravo priča o prošlosti jednog premalog komadića svijeta koji je ponovo potrebno sastaviti da bi on uopće mogao imati svoju povijest. Ne znam.

Da, čitam Babelja. To je taj isti rasuti svijet. Prepoznajem ga. Otima se jeziku, raspada se, trusi. Svijeta ima dovoljno tek za kratko poglavlje ili priču. Naravno, dalo bi se to staviti na scenu. Kod Babelja su jezična i pripovjedna sredstva jednako snažna ili čak snažnija od logike narativa, i bilo bi ih šteta vaditi iz njihove „proznosti“. Babelju ne treba scena. Dok je u Bulgakovljevu životu i radu scena ipak dominirala. Tako mi se čini. Možda sam u krivu. Kako god, bez obzira na to koliko se duboko bavio dekonstrukcijom teksta, nikad ne zaboravim na užitak u tekstu.

Započeo sam ponovno čitanje tvog romana *Leica format* u prastarom JAT-ovom avionu na deset tisuća metara visine, koji je stenjao, poskakivao i prijetio da se raspadne, a posljednje stranice romana završio sam na rivi u Solunu s pogledom na Egejsko more dok je pored mene prolazio Afrikanac noseći oko ruku obješene šarene, sitne perlice na prodaju. I dok mi se taj Afrikanac približavao ja sam skoro pa nesvjesno provjerio je li mi torba nadohvat i je li zakopčana. Kao da njegov prilazak označava neku vrstu prijetnje bijelom čovjeku. Kažem, nesvjesno provjerio, jer sam postao svjestan svoje geste tek nekoliko sekunda kasnije. Afrikanac je samo nonšalantno prošao pored, a mene je bilo sram. Što sam ja to napravio? Kakva je to bila gesta? Odakle je došla?

D. D.: Da, zarobljenici smo stereotipa i predrasuda čak i kada se riječima pa i načinom života, pa i onime čime se bavimo – kazalištem ili književnošću, protiv njih bunimo. I meni se to događa i mene također bude sram. Ali, barem nas bude sram. Zato je dobro o tome pisati, govoriti. Kada se suočavamo s tim ljudskim (našim) gadostima, možemo se bar nadati da ćemo ih se postupno oslobađati. Mnogi se

u njima valjaju i u tome ne vide ništa neobično, dođe im “tak normalno”. Pade mi na pamet Mašin bukvar u kojem je slovo *DŽ* bilo ilustrirano odgovarajućim crtežom i tekstom: “Džafer nosi džak.” Džafer nosi džak, Romi krađu, ljevičari su komunjare, homoseksualci bolesni, u hrvatskom žargonu penzioneri i muslimani su mali, nika-kvi, pa ih nazivaju “penzićima” i “muslićima”, mogli bismo tako u beskraj.

Leica format pokušava upravo o tome govoriti. O tome kako prvo ne prihvaćamo različitosti, drugosti, pa onda i ljude koji to različito i drugačije otjelovljuju. U početku ih ignoriramo, bivamo fini, ali ukoliko se nakon “probnog perioda” ti, po bilo čemu drugačiji – čak i po benignim odlikama kao što su odijevanje, govor, smijeh, ukoliko se ne uklope u matricu, u maticu, ukoliko tvrdoglavo nastave “po svome”, na te drugačije krenu izravni napadi. Iako ti drugi ni po čemu ne ugrožavaju što bi se reklo – opstojnost nacije. Takva uskogrudnost, zatvorenost, gotovo da je tipična za provincijske, palanačke sredine, da ne govorimo o ruralnim predjelima u kojima su ljudi prikovani za običaj i tradiciju bez obzira na to koliko ti običaji i ta tradicija bili “out of space and time”, izglobljeni. I, kad se bolje pogleda, Hrvatska je baš to, mala ruralna kompozicija, čira koji vuče memljivi teret prošlosti, već potrošen, i u njemu se praćaka.

Sad, u siječnju 2013. u Bruxellesu, čitam nulti broj časopisa koji objavljuje belgijska Međunarodna kuća za književnost – *Passa Porta*, čiji sam gost. Tema časopisa je “Granice”. U njemu su tekstovi nekih i nama poznatih pisaca, filozofa i novinara, poput Claudia Magrisa (“Književnost, granice i identitet”), Inga Schulzea (“Berlinski zid”), Régisa Debraya (“Pohvala granicama”) i Daniela Salvatorea Schiffera (“Jeftini univerzalizam”). Zanimljiv i najblaže rečeno provokativan je esej upravo ovog posljednjeg, Schiffera, koji važi za angažiranog filozofa socijaldemokratske orijentacije. Interesantno je da piše ili je već objavio knjigu o dendizmu, što me je odmah podsjetilo na pokojnog Dragoša Kalajića, također velikog pobornika dendizma, inače slikara i pisca fašističkog svjetonazora, prononsiranog elitista bez pokrića. Ne bih sada ulazila u raspravu sa Schifferom, ali evo nekoliko njegovih velikih misli, doduše umotanih u plitku relativizaciju, u kojima se, po meni, također gnijezde isključivost i klice fašizma. Dakle, kaže Schiffer, inače po ocu Talijan, po majci austrijsko-njemačkog porijekla – Belgijanac koji živi i predaje u Liježu:

Dobro je da unutar same Evrope više nema granica, ali Evropa se mora braniti od vanjskih elemenata. Primjerice, protiv sam uključivanja Turske u Evropsku zajednicu. Ona nema nikakve ni kulturalne ni geografske dodirne točke s Evropom, osim onog malog dijela zapadno od Bospora. Turska nije Grčka. Turci su prodrli u Evropu sve do Beča, ali tu se radilo o invaziji. Za razliku od Evrope, Turska je islamska zemlja. I vjerske identitete treba uzimati u obzir.

Nešto dalje, Schiffer gudi po istoj žici:

Evropa se mora zaštititi, i braniti svoju kulturu i demokraciju. [Od koga, pitam, kako i zašto?] ... Mislim da naše ideje i naša razmišljanja moramo graditi na temeljima nacionalnih država... Ja zagovaram miješanje ljudi, kultura i vjera, kao i kozmopolitizam, pojedinac mora biti slobodan, ali mora poštivati kulturu zemlje koja ga je prihvatila. A da bi postojalo poštovanje, prvo mora postojati jaki identitet.

Schifferov «govor» podsjeća na retoriku službene politike Republike Hrvatske tokom 1990-ih, na njenu nacionalističku retoriku, pri čemu se često mogla čuti rečenica tipa: «Oni koji ne poštuju naše običaje, našu tradiciju, našu kulturu, mogu slobodno otići; mi smo ih primili i to trebaju cijeliti.» (!!!) A nešto vrlo slično nedavno je u javnosti izgovorila Ruža Tomašić, predsjednica stranke HSP – dr. Ante Starčević. Iako je o nacionalnim državama, nacionalnim identitetima i retrogradnom domoljublju – u kojima se po pravilu kriju klice autoritarnih vlasti i fašizma – već postalo dosadno govoriti, očito je da te teme ne umiru lako.

Belgija je komplicirana zemlja. Politički pogotovo. I jezično i nacionalno. Njena kolonijalna prošlost kao da još uvijek u zakutcima svijesti dijela njenog stanovništva burgija po njihovom identitetu, bušeci veće ili manje prostore u kojima se kote ideje «plemenitih gospodara». Belgija ima respektabilnu tamnoputu populaciju, potomke svojih nekadašnjih kolonijalnih podanika, danas njenih državljana. Oni mahom žive u getoiziranim četvrtima i slabije su obrazovani. Jedva da ih ima na visokim državnim ili političkim položajima. Pričaju mi da je jedan američki pisac također boraveći na ovoj stipendiji, šecući Bruxellesom izjavio: *This city is so white!* Ovih dana često mislim na Conradovu novelu *Srce tame*, koja govori i o belgijskoj kolonizaciji Konga. I pitam se, spada li i to u tradiciju i u nacionalni identitet kakav i koji propagira filozof dendizma Schiffer.

Gradovi su moja opsesija. Stalno se pitam tko tu koga oblikuje, grad svog stanovnika ili stanovnik svoj grad. Kako je ipak čovjek taj koji podiže neko naselje, vjerojatno je ovo potonje. Ali, u gradove dolaze novi ljudi, podaju im se ili im mijenjaju lice i dušu, često nasilno, i to onda više nisu oni gradovi od ranije. Pišeš mi iz Maribora. Kažeš, Maribor je čudan grad. Kako čudan?

G. F.: Maribor opusti čim padne rani, zimski mrak. Nema ljudi. Nema svjedoka. Podsjeća na neko mjesto na koje se dolazi nestati. Do mraka, dok još ima svjetla, kao da utilitarno odrađuje svakodnevicu. Tako mi se čini. Pa se onda i ja tako krećem gradom. Uvijek istim putem. Prelazim na istim pješačkim prijelazima. Hvatam dijagonale gdje stignem. Još u hodu pripremam sitan novac za automat s kavom. Ekonomiziram vrijeme u korist nekog nejasnog cilja i neprestano osjećam da kašnim. Dok se noću, smrzlim asfaltom vraćam s proba, ne bih li odagnao osjećaj posvemašnje osamljenosti, zagrijavam se brojanjem prozora u kojima još gori svjetlo. Potaknuta, valjda, tvojim odgovorom, nekoliko večeri za redom pada mi na pamet jedna situacija otprije nekih šest ili sedam godina, koje se nikako ne mogu otarasiti jer valjda misli da vrijedi biti spomenuta u ovoj prepisci. Sletio sam bio u Pariz i nakon preuzimanja prtljage smjestio se u vagon podzemne željeznice koji vozi ka centru grada. Sjeo sam na slobodno mjesto, podigao pogled i shvatio da sam jedini bijelac u vagonu. Bio sam okružen tamnopusim doseljenicima. Velikim afričkim mamama u turbanima i tunikama žarkih boja s djecom na krilu u pratnji mršavih muževa i mladića u kapuljačama. Jedini bijelac u vagonu. To mi se dogodilo samo tada i nikada više. Rasna inverzija koja me dočekala u tom vagonu, i koja je mene, pripadnika bijele rase, usred europske zemlje s 85% bijelog stanovništva, učinila manjinom po boji kože, ukazala mi je na arbitrarnost samog pojma i pozicije manji-

ne. U nekom trenutku, negdje, sasvim neplanirano i iznenada čovjek se može naći u poziciji manjine, makar to bio limeni vagon podzemne na putu prema Parizu. Da postoji svjesnost o tome, možda bi se Schifferu, kojeg citiraš, i njegove fašistoidne izjave umotane u afirmativni racionalizam učinile neukusnim, ako ne i glupim.

O tome mislim dok idem pustim ulicama Maribora, koji za sutra najavljuje ulične nemire usmjerene protiv gradonačelnika i njegove politike. Iza uređenih fasada europskog grada kulture čini se ipak postoji neka energija otpora. U naizglednoj otuđenosti ipak ima neke svijesti o pravu na pobunu. Kažu mi stanovnici da je jezgra Maribora upravo idealni poligon za ulične borbe. Ulice su, naime, popločene kamenim kockama koje se lako vade, stanu u šaku i mogu poslužiti kao učinkovito oružje u sukobu s policijom.

To mariborsko građansko vrenje iza zabrtvljenih PVC prozora ugodnih stanova sudara se s mojim iskustvom jednog grada kao što je Podgorica, koji broji skoro za trećinu više stanovnika od Maribora, i čije urbane biografije poprilično nalikuju – bogato povijesno naslijeđe, prosperitet u doba socijalizma, uništena industrija u tranziciji.

U Podgoricu su me bili pozvali na festival na koji svatko jednom mora doći i to zato da posvjedoči nevjerojatnoj volji grupice entuzijasta da pokreće i održava komunikaciju i dijalog usred jednog grada koji opstaje kao grad zahvaljujući jedino formalnim značajkama kojima urbanizam opisuje definiciju grada. Za mog posjeta, temperatura preko dana bila je blizu četrdesetici. Sunce je doslovno palilo zemlju. Nisam mogao spavati s klimom jer sam se plašio da ću se razboljeti. Nisam mogao spavati ni s otvorenim prozorom jer je zvučni signal na semaforu u utihloj noći kuckao naizmjenice sporo (zabranjeno prijeći cestu) i brzo (slobodan prelazak ceste), toliko glasno kao da je na hodniku, pred vratima sobe. Ime hotela je *Crna Gora*. *Obodinov* mini-frizider na niskom stoliću u sobi također je zujao. Prije spavanja uguravao sam u uši čepiće što su mi ostali od predstave na kojoj sam davno radio a u kojoj se pucalo iz pištolja.

Jednog su nas jutro vodili na Cetinje. Organizirano. Nikad ranije nisam bio. Putem sam gledao pejzaž i mislio da mora biti laž da smo otkrili svijet. Sva ta brda činila su se potpuno lišena ambicije da budu otkrivena. Nakon odrađenog sastanka, Ljubomir Đurković nekolicinu nas odveo je na mjesto na kojem se nalazila rodna kuća Danila Kiša, koje više nema. Na njenom mjestu stoji niska kućica, a u njoj mračni kafić zbijenog stropa koji vodi Kišov rođak iz nekog koljena. To koljeno mora biti neko blisko koljeno, jer čovjek kojeg sam upoznao, naprosto je bio isti Danilo Kiš. Barem je glava nalikovala Kiševoj. Pili smo dobru travaricu. Koliko se sjećam, bio sam odbio drugu rundu. U tim muškim, kavanskim stereotipima ja se uvijek nekako pogubim. Danilov rođak govorio je nešto o Danilu ali čuo sam tek svaku drugu riječ. Ovo je trebalo biti pitanje o Danilu Kišu. Ali ne znam što bih te i kako o njemu pitao.

D. D.: Odlično. Mogla bih ti nešto i reći ali nasamo i tiho. Pitanja o Danilu Kišu postala su suvišna jer se ponavljaju, kao i odgovori. Osim eventualnog daljnjeg proučavanja onoga što je napisao, pri čemu možda netko, netko mlađi, uspije utvrditi

još nerečeno i nedorečeno, za sada ostaje prepričavanje njegovih intimnih trenutaka. A to ne bismo činili. Ipak. Kao što ga svi mi imamo, i Danilo je imao život izvan onog života za javnost. Kao svi mi, i Danilo je u sebi nosio nekoliko Danila. Oni su voljeli određena jela, neke ljude, neke žene, neku postojeću ili sanjanu djecu. Taj za javnost skriveni Danilo pisao je ljubavna pisma, imao je zubobolju ili nije, ljeti je plivao ili nije, odlazio je u samoposluge i na tržnicu ili nije, kupovao je garderobu i cipele ovakve ili onakve, spavao na desnom ili lijevom boku, vodio ljubav u mraku ili pri nekoj, nekakvoj svjetlosti, doticao nečije lice nježno ili sa strahom, iz očiju prosipao modru svjetlost ili mrak. Što će to kome? Te tuđe slike. Te slike, svoje ili onih koji su nam bliski, koje svatko od nas skladišti u posebnim pretincima, te slike od titraja, koje zaiskre prije nego što se kaže posljednje zbogom.

G. F.: Hvala ti na ovim malim prijedlozima za jednu veliku anti-biografiju. Znaš, meni je Kiš, tako dalek u vremenu, oduvijek simbolizirao trenutak u kojem se još cijenio rizik. Rizik da se bori s palanačkim duhom, rizik da se misli, rizik da se piše. Ne želim pretjerivati, ali to što osjećam jest neka vrsta nostalgije za vremenom, ne sistemom, vremenom obilježenim pojačanim impulsima ideja, nostalgije za tiražama, nostalgije za prijevodima, nostalgije za knjižarama, nostalgije za čitateljima. Otada se sve to rasipa. Pisci su umrli. Ostalo je još par velikih. Tiraže se smanjile. Knjižare se pretvorile u prodavaonice cipela i krpa. Čitatelji se pretvorili u gledatelje. Zavidim ti na iskustvu tog i takvog vremena. Zato ti, kad se sretnemo, neprestano i dosađujem da mi pričaš. Oprosti mi tu utopističku konstrukciju. Možda je sasvim kriva.

D. D.: Nije kriva, i nemam ti što oprostiti. Tvoja pitanja bude tu prošlost sad prekrivenu nekim prašnjavim plaštem današnjice pod kojim se ona guši. Zaboravljam. Peglam svoju mladost. Od nje sad ostaje otužni, neučinkovit i nedefiniran prkos koji se budi u kompliciranim šifriranim snovima s kojima učim živjeti. I tvoju će priču oni koji dolaze slušati otvorenih očiju, jer živjet će u ispražnjenom kućištu, obezglavljeni.

G. F.: U Budimpešti, na lančanom *Széchenyi* mostu, koji svojom masivnošću podsjeća na mali grad, malo poslije podneva vidim čovjeka s bradom kako stoji i izvodi neke smiješne pokrete rukama a onda počne otkopčavati košulju. Ja stojim s druge strane mosta i gledam ga. Čovjek uhvati moj pogled i počne s još više pažnje izvoditi, pa skine košulju i golog trupa popne se na zaštitnu ogradu. Dok stoji na rubu zaštitne ograde maše mi i krevelji se. Ako ga nastavam gledati mogao bi se baciti. Ako ga prestanem gledati, opet bi se mogao baciti. Okrenem se i nastavam prema Budimu ne osvrćući se, s nekontroliranom željom da sretnem nekog tko će mi potvrditi da kriza ovog svijeta nije ništa novo. Da su civilizacije i ranije propadale. Da je kriza zapravo oduvijek tu. Osjećaš li i ti tako? Događaju li se stvari upravo onako kako si pretpostavila da će se događati?

D. D.: Što je bilo s tim čovjekom? Zašto nisi ostao, zašto nekoga nisi pozvao? Zašto bilo što nisi uradio? Sad ti se ta slika vraća. Ne vidim poveznicu između čina tog

čovjeka i krize u kojoj nam se nalazi civilizacija, ukoliko naša nezainteresiranost za drugoga, odnosno bešćutnost, nije jedna od odlika te krize, a jest. Ništa ne znaš o tom čovjeku, a kako ćemo o drugima nešto saznati ako ih ne slušamo, ako ih ne čujemo. Ako ne čujemo druge, znači li to da općenito slabo čujemo, pa tako ne čujemo ni sebe. Pa ne znamo zašto smo ovakvi kakvi smo, pojedinačno.

Što se krize tiče, ova današnja, svjetska, globalizacijska, financijska, dotjerala je cara do duvara i da, na putu je da eksplodira. I da, carstva su propadala, pa će tako propasti i ovo, bez ustezanja mogu reći – carstvo fašističkog kapitalizma. Za dvadeset, pedeset, sedamdeset godina, ne znam kada, ono će se urušiti. Svijet nam je ozbiljno bolestan i samo zahvaljujući čak ne profilaktičkim metodama nego simptomatskoj terapiji koja ne liječi uzroke bolesti nego ih zapravo potiskuje, razmazuje, on još kako-tako diše – ali na škrge. Smiješna su i apsurdna a možda i nemoralna i licemjerna nastojanja svih onih ekologa, čuvara prirodne energije, propagatora bio-ishrane, zaštitara životinja i njihovog krzna i tako dalje, da očuvaju ovaj planet. Prije neki dan bila sam u Bruxellesu na zajedničkom ručku uposlenika *Passaporte*. Netko se hvalio jelom koje je donio rekavši da su svi njegovi sastojci ekološki, čak i parmezan, što mi je bilo nejasno. Nisam shvatila kako to jedno ekološko jelo, po svoj prilici trostruko skuplje od istog takvog “ne-ekološkog” može nešto promijeniti. Osim što puni budžet pojedinih tvrtki. Palijativna rješenja općenito ne vode do ozdravljenja. Treba razbucati ovaj i ovakav bankarski sistem, “pročešljati” dubiozno stečena bogatstva, pogotovo ona akumulirana na eksploataciji ljudi i njihove radne snage, kao i na eksploataciji raznih resursa zemalja trećega svijeta od strane transnacionalnih kompanija “prvoga” svijeta. Treba “kazniti” bahatost i gramzivost povlaštenih. Recimo, kraljevske obitelji koje žive na račun građana, i monarhije, što će nam to? Taj monarhistički sentiment utaboren u izandaloj tradiciji, u potrošenoj prošlosti. Onda, tu je Crkva, pogotovo katolička. Sve ovo zvuči kao komplicirana tema, a zapravo nije. Trebalo bi početi ispočetka, s točnicama za kruh, radikalno, napraviti prve korake prema utopiji, prema globalnoj pravednosti, ma kako naizgled nedostižna ona bila. Teoretski fizičar dr. Michio Kaku razmišlja o tome da bi se možda za stotinjak godina globalna nestašica, uz pomoć nanotehnologije, odnosno zahvaljujući takozvanom replikatoru, mogla pretvoriti u veliko izobilje; to bi, kaže Kaku, bio put prema utopiji. A što mi radimo? Peremo savjest “usvajajući” neko gladno dijete iz duboke Afrike tako što mu šaljemo deset dolara mjesečno, kao što mislimo da činimo dobro ubacujući prosjaku ili beskućniku u šušir sitniš koji nam zvecka u džepu. Onda odemo na skupu večeru ili u *shopping*. Pravimo se blesavi. I pristajemo. Na mrvice.

Braudel u svom trotomnom djelu *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle* (1967 – 1979) tvrdi da su kapitalisti monopolisti a ne, kako se često vjeruje, poduzetnici koji posluju na konkurentskim tržištima i koji uvažavaju zakonitosti slobodnog tržišta. Po Braudelu, čije se teze udaljavaju od liberalnih teza Adama Smitha kao i od onih marksističkih, u kapitalizmu država prije služi kao jamac monopolistima negoli kao zaštitnica pravedne konkurencije, kakvom se obično prikazuje; kapitalisti koriste osiguranu im moć i lukavstvo i tako posluju protiv većine stanovništva.

Nedavno sam pročitala jasan i pregledan predgovor Rastka Močnika (u prijevodu Srećka Puliga) za knjigu Alexa Callinicos, *Antikapitalistički manifest* (Založba Sophia, Ljubljana 2004.) iz kojeg se prepoznaju Callinicosove osnovne teze i prognoze za budućnost svijeta. Osim što Callinicos priziva povezivanje teorije s aktivizmom, on traži globalni dijalog. Pa Močnik kaže:

Tek suočavanjem različitih "kućnih pogleda", tj. ideoloških shvaćanja, moguće je početi proizvoditi polje teorijske problematike. Tek u diskusiji, kroz koju se proizvodi teorija, moguće je odvojiti se od samonikle samorazumljivosti ideološkog idiotizma. Svoju vlastitu praksu ne možemo teoretizirati dok ne možemo na nju pogledati kroz pogled drugoga: tek ako pri svome pogledu prakticiramo i još neki drugačiji pogled, dobivamo mogućnost da će nam se, kroz razliku među topičnim pogledima, kroz neusklađenost različitih ideoloških shvaćanja, otvoriti zijeve, u kojemu će biti moguće početi s proizvodnjom teorije.

Zato je prilika suvremene teorije upravo u aktivizmu, u žestokoj raspravi, kada nužda pritišće, a vremena je premalo, u petljivoj žurbi djelovanja, uvjeravanja, zapitanosti. Teorija se danas piše u trku, između manifestacija i mobilizacija.

... Po teoriji svjetskog-sistema, kapitalizam ne može postojati bez povezanosti između države i kapitala. U ciklusu, koji sada svršava, SAD su udruživale ekonomsku i vojno-političku hegemoniju. Politički i vojno još uvijek dominiraju, međutim kapital se u međuvremenu pomaknuo u istočnu Aziju. Ako se budu država i kapital, iako nisu na jednom te istom kraju svijeta, opet povezali, vjerojatno će početi novi kapitalistički ciklus. Ako se to ne dogodi, biti će kraj kapitalizmu. Novi sistem mogao bi biti imperij bez tržišta ili tržište bez imperija.

Ili će biti nešto treće: ako čovječanstvo ne dopusti da naša budućnost bude samo zgarište kapitalizma, moći će se izmaknuti toj neobećavajućoj trilemi.

G. F.: Dvadeset i osmo poglavlje romana *Majstor i Margarita*, koje nisam uvrstio u scensku adaptaciju, moje je omiljeno poglavlje i dolazi kao jedan od epiloga nakon niza svih onih događanja koja mu prethode. Meni se to poglavlje čini izuzetno važnim jer nosi u sebi kisele mirise zgarišta kapitalizma o kojem govori Močnik. Ta scena, koju zbog njene neadaptabilne opisnosti nisam dramatizirao, događa se u Moskvi, u trgovini inozemne robe skraćeno nazvanoj TROGSIN, u kojoj se prodaja robe građanima Moskve nudi samo za stranu valutu. Dakle, mjesto u koje većina Moskovljana ne može ući, ulaze Azazello i Behemot, bez i jedne devize dobro se najedu izvrsnih svjetskih delicija i naprave kaos: nonšalantno ubace u usta nekoliko mandarina s korom, zbune prodavačice, razruše Eiffelov toranj od čokolade, progutaju nekoliko sledeva, na koncu zapale trgovinu i odu. Moskva gori, a vatra je krenula od mjesta u kojem slobodu izbora omogućuje jedino posjedovanje valute, od mjesta na kojem mogućnost razmjene vrijednog novca za vrijednu robu doslovno znači moć. Osim što opisana scena potvrđuje Bulgakovljevo majstorstvo da unutar istog prizora krajnje oprezno baci rukavicu u lice samom režimu koji pod egidom socijalizma i jednakosti omogućava i dopušta ekonomsku segregaciju, ona je istovremeno ideološka kritika kapitalizma. Potentnost te scene leži i u snazi njezinog

autora da opisanim podmetanjem požara na mjestu trgovinske razmjene već tridesetih godina proročki najavi zgarište koje slijedi nakon dominacije samo jednog ekonomskog i društvenog sustava u kojem živimo danas.

Baveći se za potrebe Bulgakova razdobljem Staljinove diktature, između svega ostalog, zanimljiv mi je bio strah vrhuške od unutrašnjih i vanjskih neprijatelja sistema koji svojim djelovanjem mogu ugroziti režim i njegovu socijalističku ideologiju. Taj strah jednog režima od propasti, otkriva svijest o vlastitoj krhkosti, o mogućnosti da uistinu propadne. Ne bi li se nekako zaštitio, poseže za diktaturom – radikalnim mjerama kontrole, restrikcijama sloboda i oduzimanjem prava. Kapitalizam, s druge strane, svjestan da je neuništiv i da ga ništa ne može ugroziti, postaje sve više drzak. Dopušta napade na sebe, izlaže se udarcima, jer bitno je samo da, dok traju napadi, tržište bude otvoreno, da se vrši razmjena roba, i ništa ga neće ugroziti.

Ne znam jesi li čitala knjigu Marka Fischera *Kapitalistički realizam* u kojoj autor odmah pri početku parafrazira navodno Žižekovu i Jamesonovu rečenicu da je lakše zamisliti kraj svijeta neko kraj kapitalizma, pa je komentira: “Ta krilatica zahvaća upravo ono što mislim pod ‘kapitalističkim realizmom’: rašireni predosjećaj da ne samo da je kapitalizam jedini održivi politički i ekonomski sustav već i da je danas nemoguće čak *zamisliti* neku njegovu suvislu alternativu.”

Osim zgarišta, dodajem. Zgarišta po kojem baulja onaj čovjek sa *Széchenyi* mosta koji možda i nema neke veze s krizom i bolesti naše civilizacije i našeg doba. *U međuvremenu se njegov pogled koji mi je uputio, pretvorio u pogled jurodivog koji hvatajući rukama prazan zrak sakuplja ostatke našeg svijeta i baca ih u Dunav.*

Na povratku iz Budimpešte, ostavljam Dunav iza leđa. Prelazim vlakom preko plitke i lijene Drave i silazim s vlaka u Koprivnici, u koju pobjegnem svaki put kad trebam maratonsku disciplinu. Recimo kad moram završiti scensku adaptaciju *Majstora i Margarite*. Uvjeti otuđenja idealni su, ali svaki povratak u provinciju donosi rizik da bi me netko mogao pitati što radim u životu. Taksist, susjedi, znanci koje nisam vidio godinama. Kako ti, s kojom intonacijom, s kojim uvjerenjem kažeš nekome da pišeš? Ili uspijevaš pisanju pretpostaviti nešto drugo od onoga što radiš a što još donekle ima neku vrijednost u socijalnim parametrima u kojima živimo? Hoćeš li prije reći da si profesorica u mirovini ili spisateljica?

D. D.: Ja nemam kamo pobjeći. I kada odem, otuđena sam. Kad sam tamo gdje mi je kao nekakav dom, a voljela bih raditi, naprosto se zabarikadiram. Nitko me ne traži, nitko me ne gnjava, nitko me ništa ne pita. I dok sam predavala na Sveučilištu u Rijeci, nisam sebe vidjela kao profesoricu, pa se tako nisam ni predstavljala. A to – “profesorica u mirovini” zvuči mi zastrašujuće, iako je samo ponižavajuće. *A discarded person.* (Odbačena osoba.) Uostalom i riječ “mirovina” čini mi se nekako agresivnom, nametnutom, uopćavajućom. Označava statičnost, i fizičku i mentalnu, a to znači – umiranje. U akademsku zajednicu uključila sam se silom prilika, jer došavši iz Beograda u Rijeku 1992. dugo nisam mogla naći posao, jedno pet godina, i onda se na Odsjeku za anglistiku ukazala mogućnost da predajem ono što sam studirala, što do tada, s dvadeset i pet godina radnoga staža u džepu, niti sam radila

niti sam željela raditi. Predavanje, podučavanje, nije posao koji bi me definirao kao osobu. Mislim da taj poziv općenito vapi za radikalnim promjenama, za debelim intervencijama – kako u percepciji tako i u praksi. U autokratskim režimima poziv predavača bio je i jest odraz tih režima, tvrdi i autoritaran, i kod učenika, odnosno studenata izazivao je i još uvijek izaziva, strah, poslušnost i submisivnost. A to nisu zdrave emocije. One blokiraju um. Deformiraju ličnost. Onda, tu je i odnos akademske zajednice prema društvu u globalu, prema političkim i kulturnim zbivanjima, katkada dramatičnim, izvan bjelokosne kule u kojoj ta zajednica operira u svojoj blaženoj izolaciji. Čast izuzecima, ali vidjeli smo i još uvijek vidimo, kako se devedeset posto nastavnog kadra, baš tako, kadra, takozvanog intelektualnog kadra, svojim idejama i stavovima ne oglašava u javnosti, iako joj javnost sa svim svojim medijima stoji na raspolaganju. Chomsky je rekao da su intelektualci na sveučilištima izgubili zube. A zubi su važan dio ljudskog organizma, ne? Ustroj sveučilišta, pa i škola, još uvijek podsjeća na onaj vojnički ili crkveni, čak i po terminologiji koja im je zajednička. U vrtićima se govori o *režimu* ishrane, radnje, maturske i diplomatske, kao i disertacije, se *brane* a ne *prezentiraju*, kao da ih netko napada. Postoji i čvrsto utemeljen sistem *kažnjavanja*. Onda, kako obično biva, neučinkovitost, ispraznost, krutost, autoritarnost, prikrivaju se ritualima, navodno svečanim ritualima koji bi trebali izazvati neke kao emocije, a većina toga je privid, igra, kazalište, čija je publika pasivna. Odoje, uniforme, repetitivni nemaštoviti, standardizirani govori, himne, zar i to ne podsjeća na crkvene i vojničke rituale? Da, *All the world's a stage, And all the men and women merely players*.

Kad me netko pita što radim, uglavnom kažem, ništa, pišem. I čitam. Ali to me ne pitaju ljudi koji su mi bliski. Oni koji mi nisu bliski, pogotovo oni u inozemstvu, pitaju: *What project are you working on?*, od čega mi se diže želudac. Pa kažem, *I write, I don't create projects*. Općenito, riječ “projekt” jedna je bezobrazna, nametljiva kapitalistička riječ, koja izgleda i zvuči kao bič, kao bičevanje.

Zašto misliš da treba drugima “titirati” sa, po meni upitnim vrijednostima u socijalnim parametrima u kojima živimo?

G. F.: Prije nekoliko dana bio sam gost na kolegiju koji u sklopu studija Dramaturgije drži moja kolegica. Ima četiri studenta. Jedna studentica dobila je zadatak pripremiti pitanja za mene vezana uz moj rad. Razgovor je prošao dobro, a svako je pitanje, iako se bavilo različitim aspektima mog rada, uvijek u pozadini tražilo odgovor na samo jedno pitanje: čime se mi to zapravo bavimo? Što mi to zapravo radimo? To pitanje konstantno se ponavlja i u svakodnevicu i u ovom razgovoru, i njegova repeticija, njegovo ulančavanje u kojem ja pitam tebe, oni pitaju mene, a netko će uskoro pitati njih, potvrđuje da postoji tema na koju odgovor nikad neće biti zadovoljavajući. Možda je u tom slučaju i samo pitanje izlišno, ili tek simbolično, kao što je simbolična društvena vrijednost posla kojim se bavimo.

Nisam ti, mislim, rekao da su moj roman preveli na makedonski. Neki dan tražili su da potvrdim dizajn naslovnice, pa pretpostavljam da samo što nije izašao iz tiska. Ne bih li dodatno argumentirao simboličnu vrijednost onoga čime se bavimo, reći ću ti da sam od prodaje romana makedonskom nakladniku, kao autor primio

sto pedeset eura. S obzirom na postotke državnih izdvajanja za kulturu država koje je uz tranziciju još udarila i kriza, gestu makedonskog izdavača smatram vrlo korektnom. Ustupanje autorskih prava za navedenu sumu ima za cilj korist koja nadilazi i sumu i njenu simboličnost.

Tako ja neizmjernu korist vidim u transliteraciji mog teksta u drugi jezik i drugo pismo, u novim čitateljima, kao i činjenici da prijevodom na jezik koji ne govoriš tvoje vlastito djelo postaje sadržaj koji je nemoguće pratiti. Namjerno izbjegavam riječ kontrolirati. Tvoj vlastiti tekst više nije samo tvoj. Kao što nije tvoj nakon što ga netko prvi put pročita. Upravo ta mogućnost da se tekst otima jeziku, da i dalje ostaje tekst i nestaje van dosega tebe kao autora, razlog je da se bavim ovim poslom. Taj posao uključuje i rad u kazalištu, koje pak ostvaruje sasvim drugu vrstu transliteracije i uspostavlja jezik scene kao novi oblik diskursa, koji, kao autor, također ne možeš pratiti, što je također velika korist.

Prošlog tjedna ušao sam u jednu knjižaru stranim knjigama u Zagrebu. Na polici pod slovom *D* naletim na meko izdanje engleskog prijevoda tvog romana *Sonnenschein*. Promijenili su mu naslov u *Trieste*. Poljsko izdanje koje si mi poklonila zadržalo je naslov *Sonnenschein*. Pročitao sam prvih tridesetak stranica. Moje poznavanje poljskog daje mi zaključiti da je prijevod prilično dobar. Negdje sam čitao da Kundera traži od inozemnih izdavača da mu sve prijevode šalju na čitanje, bez obzira razumije li jezik ili ne. Navodno se ti prijevodi izdavačima vraćaju ispravljeni crvenom tintom. Čini se da Kundera za sve jezike ima čitače, da ih tako nazovem. Koliko si ti aktivno, kao vrsna anglistica, sudjelovala u prijevodu vlastitog romana na engleski? Jesi li vršila jedan kunderovski nadzor nad prijevodom vlastitog teksta, pazeći da ga drugi jezik ne protumači pogrešno? Može li se nad prijevodom uopće vršiti kontrola? Nosi li prijevod djela na drugi jezik i neizbježnu metamorfozu koju je nemoguće nadzirati?

D. D.: O prevođenju stalno se vode polemike, pišu tekstovi. Odmah da ti odgovorim: Može se i mora se nad prijevodom vršiti kontrola, pogotovo ako pisac poznaje jezik na koji je njegovo/njezino djelo prevedeno, ali i kad taj jezik ne poznaje. Jer, sve više je nemarnih prevodilaca koji otaljavaju posao. Kod loših prijevoda ponekad to je kao da promatraš kako netko tko ti je vrlo blizak propada, kako se svodi na plošnost, kako postaje krpa. Tekst, čim ode u javnost, naravno da više nije samo tvoj, ali zauvijek ostaje tvoj i za njega si odgovoran. Ne možeš ga tek tako napustiti, ostaviti ga na milost i nemilost zakonitostima tržišta i iznad svega – šlampavosti i neznanju. Dužan si braniti ga, čuvati ga od razaranja. Sa *Sonnenscheinom* imala sam velikih problema. Sedam puta ispravljala sam tekst jer su se u njemu našle notorne gluposti. Ritam i kakva-takva moja poetičnost povremeno su isklizavali u profanost i retoričnost, smisao nekih rečenica gubio se do neprepoznatljivosti proizvođači idiotski sadržaj bez logike. Bila sam očajna. Danas gotovo svi osvrtni na engleskom spominju dobar prijevod. Prevođenje je zajeban proces. Ne kažem da svi prevoditelji moraju biti književnici/pjesnici, ali neku zavrnutu literarnu žicu moraju posjedovati. Mogu se baviti i kancelarijskim, birokratskim, poslovima, recimo prevođenjem u Haagu, što je radila prevoditeljica *Sonnenscheina*, ali taj jezik ne smiju

prenositi na književna djela. I Damir Šodan radi za Haški sud, ali on je i pjesnik i prozaik i stalno je u kontaktu s literaturom i njegovi su prijevodi odlični. Ili, uzmi Igora Marojevića. Njegov prijevod Bolaňovog *2666* naprosto je maestralan i to se odmah vidi. Danilo Kiš vrhunski je prevodio i prozu i poeziju, što misliš zašto?

G. F.: Pogledao sam kritike koje si mi poslala. Priznajem, iznenadio me broj osvrta na engleski prijevod romana jedne hrvatske spisateljice. Drago mi je da si im uspjela privući pažnju. Istovremeno, sve te kritike potvrđuju moje uvjerenje da prave književne (a ni kazališne) kritike zapravo i nema. Sve su to, manje više, osvrta s prepričanim sadržajem. I u tim osvrtima njihove autorice i autore uglavnom se dojmio popis imena devet tisuća talijanskih židova deportiranih u nacističke logore. Vrlo oprezno pokušavaju odrediti granicu gdje tvoj tekst napušta fikcionalno i ulazi u dokumentarno. Na trenutke su zbudjeni, ali ipak dovoljno otvoreni da uspijevaju pronaći paralele tvog pisma s onim Sebalda, Bolaňa i Bernharda. Čini se da si neke od njih namučila, jer upozoravaju da čitanje romana *Trieste* nije baš *comfortable* (?!), ali da ga nikako ne treba ignorirati.

Koliko si ti izmorila njih kompleksnošću svoje proze, toliko su oni izmorili mene priličnom površnošću svojih osvrta. Dobro je da su osvrta afirmativni i pozitivni. Zanimljiva mi je i prilično točna opservacija Marka Thompsona, kritičara *The Times Literary Supplementa*, koji zaključuje da si autorica koja premošćuje pukotinu između jugoslavenske i post-jugoslavenske fikcije, odnosno između Danila Kiša s jedne i Nenada Veličkovića i Vladimira Arsenijevića s druge strane.

Zabavio me završni odlomak, u cjelini vrlo deskriptivnog osvrta, kritičara A. N. Wilsona u *Financial Timesu*, koji priziva Simone Weil i njezinu misao o tome kako rat ljudska bića reducira na stvari, te ekspresivno i pretjerano intimno zaključuje o tvom romanu:

It contains no consolation, no happy resolutions, no hope. It makes you groan with despair, and you feel yourself going mad as you read it. I seldom read any book that made me more achingly unhappy. It is a masterpiece.

Kako si ti pročitala te kritike? Jesu li ti dale dovoljno materijala za euforiju ili su te učinile *achingly unhappy*?

D. D.: O, Gorane, kakva euforija? Pa, posve je jasno da je ozbiljna analitička literarna kritika umrla. Tu i tamo po nekim časopisima ili u nekim takozvanim znanstvenim radovima (često lišenih osobnog stava, prema tome, mahom prezentacijskim i s obiljem tuđih citata) prostruji duh ozbiljne kritike poput mlakog eha. Ali, ono što me jest razveselilo, to je činjenica da se britanski tisak ipak osvrnuo na knjigu nepoznate autorice s enigmatičnog Balkana, i to po broju "prikaza" možda isto onoliko koliko i hrvatski. A hrvatski tisak kuha se u zajedničkom svjetskom loncu površnih osvrta. Čim vidim da "kritičar" gotovo isključivo prepričava sadržaj knjige o kojoj piše, znam da tu knjigu neću čitati. A to ipak nije bio slučaj ni s engleskim ni s hrvatskim ni, recimo s poljskim ili mađarskim ili slovenskim prikazima.

G. F.: Znam da *Sonnenschein* uskoro izlazi kod *Gallimarda*, u njihovoj najstarijoj ediciji *Du monde entier*. Naš mi je urednik pričao o toj slavnoj ediciji još slavni-
jeg urednika Jeana Matterna. Ne, ne priču iz Drugog svjetskog rata koja bi se lako
mogla naći u nekom tvom romanu, nego priču o izdavačkoj strategiji velikog nak-
ladnika. Navodno na stol urednika Matterna godišnje pristizhe približno tri tisuće
romana koji bi željeli biti objavljeni u toj ediciji namijenjenoj stranim piscima. Od
svih pristiglih *Du monde entier* godišnje odabire i izdaje tridesetak romana. Od toga
petnaest otpada na velike pisce čija su djela već ranije objavljivali. Petnaest mjesta
otvoreno je za nove/strane autore iz cijeloga svijeta. Zauzeti jedno od tih pet mjesta
uistinu je velika stvar... i za tebe i za tvog izdavača, *Frakturu*. Ne znam razmišljaš
li o tome? Na internetskoj stranici spomenute edicije najavljeni su novi prijevodi
Phillipa Rotha, Martina Amisa, Grahama Swifta, Amosa Oza, Harolda Pintera... i
Daše Drndić! Čestitam ti!

D. D.: Hvala ti na čestitkama, ali ne mogu a da se ne nasmiješim. Ne razmišljam
o tome. Veseli me što će još neki čitaoci moći ocijeniti to što i kako pišem, makar
i loše, što će moj mali glas prekoračiti još jednu granicu, jer opsesivno se grozim
granica. Ne mogu fizički biti na svim mjestima na kojima bih voljela biti, upozna-
vati ljude koje bih željela upoznati, pa je ovo bar mala mogućnost da iskoračim, da
poletim, da lebdim. Ali. Ja sam, Gorane, umorna i sva ova, ipak ne neka značajna
međunarodna promocija, došla je prekasno. Zašto i zbog čega, druga je priča, a ona
ima veze i s okolnostima ali i s mojim izborom.

G. F.: Primio sam odbijenicu od jednog njemačkog izdavača. U toj vrlo poticaj-
noj odbijenici izjašnjavaju se vrlo pohvalno o meni i mom romanu. Žarko bi željeli
objaviti, ali im je preveliki rizik. Žao im je. Kao znak podrške, uz želju da nađem
drugog njemačkog izdavača, šalju mi pismo preporuke na dvije stranice na njemač-
kom jeziku. Lijepa gesta. Iako spremnost na rizik cijenim više od lijepe geste. Kakvo
je tvoje iskustvo s njemačkim izdavačima i njihovom spremnošću na rizik? Bila si
mi rekla da ti je posebno važno da za *Sonnenschein* zagrizu Nijemci i Talijani. Tali-
jani su, čini se, zagrizli?

D. D.: Da, Talijani su konačno “zagrizli” i to veliki *Bompianni*. Trebalo im je se-
dam godina i vjerojatno tu knjigu nikada ne bi objavili da se nije pojavilo englesko
izdanje. Možda će, nakon ovoga, i Nijemci biti spremniji riskirati, jer i ja sam još
odavno dobila tu priču o strahu i riziku. Nijemcima je, primjerice, bilo upitno ti-
skanje onih 9.000 imena na ne znam koliko stanica, jer to su smatrali nepotrebnim
trošenjem papira. Uglavnom, literarne i ostale kvalitete neke knjige nisu presudni
faktori za njihovo objavljivanje. Bilo gdje u svijetu. Na knjizi treba zaraditi. Agre-
sivni i neukusni marketing, kao da se radi o deterdžentu ili zobenim pahuljicama,
naslovnice koje graniče s prizemnim kičem, dosadne, nemaštovite promocije, sa-
moreklamerstvo pisaca, napuhane šupljikave izjave, novi neki vrli hakslijevski svi-
jet, vlak na koji je prekasno da uskočim, kojim i ne želim putovati jer u njemu je
zagušljivo. Ipak, veseli me kad naletim, doslovno naletim, na dobru knjigu. Kao što

je ova koju sada čitam, belgijskog pisca Huga Clausa u engleskom prijevodu *Wonder*, krasno opremljena, savršeno prevedena, u malom četvrtastom formatu koji odlično leži u šaci.

Vratimo se na čas kazalištu. Proces pisanja za kazalište razlikuje se od procesa pisanja nekog literarnog teksta. I ishod je različit. Vidim i znam kako se praksa pisanja za kazalište može ponekad dobro primijeniti i na književni tekst, ali rijetko je dobra, recimo kontemplativna ili poetska proza prikladna za scenu. Naprosto prijeti joj opasnost da postane nesvarljiva, to jest dosadna. S obzirom na to da se baviš objema formama, ne čine li ti se ti poduhvati nekako u sukobu, takav rad nekako shizofren?

G. F.: Kazalište je mjesto koje svojom organizacijom rada uspostavlja jedan oblik hijerarhijskog sustava koji formalno preslikava strukturu vlasti, ili nekog sistema, kakvom je uostalom podređen i obrazovni sustav koji se, kako si dobro primijetila, temelji na krutom ustroju, što, mislim, proizlazi iz činjenice povijesne vezanosti obrazovanja uz vojsku i crkvu.

Hijerarhija i autoritarna podjela rada, odgovornosti i moći nešto je s čime konstantno vodim borbu. Kazalište kao mjesto dinamike koju proizvodi grupa kreativnih profesionalaca, trebalo bi omogućiti da rad na predstavi formira nove oblike autorskih kolektiva koji razbijaju dominirajuće hijerarhije često nametnute i od same kazališne institucije.

Čini se da dijelimo frustraciju spram krutosti institucija, i želju za radikalnim promjenama i debelim intervencijama. To me raduje. Poznavajući te i čitajući te u tvojim romanima, poželio bih da si mi predavala, jer bih se češće sretali pa bih ja iskoristio priliku da ti kažem kako mi se čini da formalno i sadržajno, svaki tvoj roman rastura neki od dominantnih i krutih sistema, bilo da se radi o povijesti, politici, društvu, gradu, književnosti, ideologiji, životu, (auto)biografiji ili, konačno, o pisanju. Slažeš li se sa mnom?

D. D.: Ovo zvuči kao kompliment. Ali, da, slažem se. Pa zar čar stvaralaštva nije upravo u pobuni, u dekonstrukciji, da ne kažem u destrukciji, zacementiranog koje, ne samo što zbog svoje statičnosti počinje odašiljati vonj truleži, nego izravno truje okolinu. I, u pokušaju da se oslika neki drugačiji, dinamičniji, pa bio on i upitan, ugao gledanja na stvarnost.

G. F.: Cijelo sam prošlo ljeto proveo u Zagrebu. Ljeti Zagreb doživi egzodus. Ostanu samo oni bez nekretnina i prijatelja na obali. To masovno napuštanje ne može biti bez posljedica. Tako mislim dok prolazim kroz pusti grad. Ne možeš samo tako otići iz grada i vratiti se kad završi ljeto. Jer se gubi ta nevidljiva ali bitna energija kontinuiteta. I zato se grad opet uvijek iznova puni ispočetka. I to uvijek ponovno vječno punjenje kao da vrijedi i za grad i za sve ostalo. Nikada se zapravo ne uspijeva održati kontinuitet koji bi akumulirao neke ideje, neke planove, neke politike. Destrukcija s druge strane uvijek pronade dovoljno snage da se kontinuirano održava. Osjećaš li ti tu nemogućnost da se zadrži kontinuitet kao neku genetsku manu ove civilizacije, nas, na jugoistoku Europe?

D. D.: Kažeš, ne može čovjek samo tako otići iz grada i vratiti se kad završi ljeto. Zašto ne bi mogao? Kad odeš, nosiš grad sa sobom, bar neke njegove dijelove. I nosiš svoju energiju koju tamo kamo odlaziš valjda pretačeš u neku drugu, drugačiju snagu. Nosiš krpice, lagane i lepršave, ili pak za sobom vučeš teret za koji želiš vjerovati da bar nakratko ostavljaš za sobom. Otkuda ta potreba za kontinuitetom? Pa život nam je sve samo ne kontinuiran. Sav je u zakrpama, u trzajima, u primicanjima i odmicanjima, prepun šavova koji se rašivaju pa se pod njima, pod tim šavovima, otvaraju provalije, pa mi onda te šavove pokušavamo stegnuti, ponovno zašiti, ali “ubodi” ostaju vidljivi. Ti ubodi su ožiljci, brazde, zakrpe – oni čine *patchwork* koji je naš život. Koji se s vremenom stanjuje, postaje sve lakši ili pak toliko oteža da ga moramo sa sebe zbaciti. Zamisli život s kontinuitetom. Kakva dosada, kakva monotonija, monokromna. Ima li kontinuitet energiju? Ako je ima, to je, po meni, jednosmjerna energija, uravnotežena, glatka, energija bez oscilacija. Poput tihog zujanja nekog stroja. Naizmjenične struje, padovi i usponi, punjenje i pražnjenje, to talasanje, potonuća i ponovno izviranje, to bi za mene bio kontinuitet. Plivanje niz struju i protiv struje, iskušavanje snage, izdržljivosti.

Osim toga, kontinuitet ne garantira dugovječnost ili napredovanje bilo koje civilizacije. Nema takve civilizacije. Velika su carstva nestajala, urušavala se, velike civilizacije ostavljale su za sobom samo tragove svog postojanja. Ili su pak same sebe proždirale zakoračivši u Had. I to je dobro. Ti vječiti počeci zapravo nikada ne počinju ni od čega, uvijek postoji nešto za što se neka nova klica uhvati, neki humus bar, kamen, crtež, kap, riječ.

Ne, ni destrukcija se ne održava kontinuirano. I ona zamire jer u njenom kontinuitetu prekidaju je nanosi dobra. Katkada se kao tsunami vraća osnažena, moćna i zastrašujuća, ali s vremenom i njoj ponestane daha, pa se naprosto povuče u zakutke i čeka. I upravo to, oscilacije, su ono što nam omogućava da ostanemo. Da gradimo, pa bio to i sizifovski posao. Ali nije. Svako izranjanje korak je naprijed. Prema drugome, prema sebi, prema novom diskontinuitetu. Čovjek je tvrdoglava životinja. Ili te ja nisam dobro shvatila?

G. F.: Mislim da me nisi krivo shvatila, samo si pronašla drugačiju logiku mišljenja o kontinuitetu, koja velikim dijelom odgovara na moje pitanje, i to puno filozofskije no što sam ja pitanjem inicirao. Možda je moje pitanje suviše ambiciozno jer sam odnosima kontinuiteta i destrukcije pokušao postaviti dijagnozu jednog načina mišljenja, rada i bivanja koji formira naše živote, politike, društva i koji je uvijek u nekim prekidima, u nekom trajanju kratkog daha. Kao da smo bez kondicije za bilo što drugo osim za održavanje osrednjeg stanja s prekidima, ali bez napretka. Želio sam ideju kontinuiteta o kojem govorim afirmirati kao kontinuitet razvoja, kao politiku nadogradnje koja proizlazi iz rada na sebi svakog od nas, u društvu koje ima uvjete održati i podržati taj razvoj. Možda sam otišao predaleko. Možda tvoj *zen* odgovor potvrđuje apsurdnost namjere mog pitanja i uspostavlja jedini smisleni odnos prema temama kontinuiteta, destrukcije i razvoja u realnosti kojoj pripadamo.

Nedavno smo S. i ja bili na jednodnevnom izletu vlakom u Maribor. U Mariboru nas je dočekala L., koja nas je autom preko Mosta prijateljstva koji su 1969.

otvorili Tito i austrijski predsjednik Franz Jonas, prebacila preko granice u Bad Radkersburg iliti Radgonu. I S. i ja koncentrirali smo se na taj formalni prelazak granice, shvativši tek pri prelasku bez zaustavljanja da granice nema. Zaboravljamo da je to teritorij Unije. Ostali su zidani kockasti bunker i betonski piloni koji su nosili nadstrešnicu. Polako propadaju. U Bad Radkersburgu sam neplanirano na sniženju kupio nove patike. Stare su se već rasparale na peti. Nove patike obuo sam na terasi nekog kafića okružen prebogatom, sretnim starcima. Stare patike ubacio sam u kutiju u kojoj su bile nove, stavio kutiju u vrećicu i ostavio je na ulici pored kante za otpatke. Nadao sam se da će proći netko kome će biti potrebne i uzeti ih. Nekoliko sati kasnije još su bile tamo. Nije prošao nitko kome su bile potrebne, jer svi imaju baš sve što im je potrebno. Otišao sam iz tog malog mjesta svjestan da je moje ekonomiziranje samo nepotrebna gesta. Patike nitko neće uzeti i ostaju kao *memento* da sam bio u tom gradu. Inače bi mi se moglo dogoditi da zaboravim da sam tamo ikada bio. Kako ti čuvaš od zaborava sva ta mjesta koja je tako lako zaboraviti? Osim pisanjem. Ili možda svako mjesto ima nešto što je nemoguće zaboraviti, samo ako se malo dublje kopa ispod površine uglancanog jesenskog poslijepodneva?

D. D.: Evo, opet ti o obući. Ne znam koji broj cipela nosiš, ali za muškarce to ne bi trebao biti problem. *Ja* imam ozbiljnih, nimalo metaforičkih muka s cipelama. Kad god uđem u dućan s obućom, zamišljam da sam poput onih zločestih Pepeljuginih sestara koje svoja golema stopala guraju u njenu delikatnu staklenu cipelicu. Jest da je moje stopalo aristokratski usko, ali je nimalo aristokratski dugačko. U Hrvatskoj i u "regionu" teško nađem usku i dugačku cipelu. Ako je cipela dugačka, proizvođači cipela valjda pretpostavljaju da u nju onda mora ulaziti i stameno, široko, gotovo zemljoradničko stopalo. Tako da prije nego što odem u bilo koje inozemstvo, na internetu tražim dućane specijalizirane za prodaju obuće velikih brojeva. U takvim dućanima moj broj je iznimno mali – 42, pa ga i tamo rijetko nađem. Ispada da je broj mog stopala svugdje jedan marginalan, rubni broj ženskog stopala. Te potrage za odgovarajućom obućom oduzimaju mi mnogo vremena a i iskušavaju moje strpljenje. I često završim kupujući cipele koje mi nisu baš taman. S vremenom mi se nakupi toliki broj nenošenih i nenošljivih cipela, da ih krenem poklanjati. Eto, dok ne odu iz mog stana, te cipele (često ne i jeftine) egzistiraju kao *memento* da sam bila u nekom gradu u kojem nisam našla ono što bi mi korak učinilo laganim, hodanje udobno i ugodno. Jedno sam vrijeme kupovala suvenire, onda sam shvatila da je to besmisleno. Sad pravim bilješke, ali i njih često zagubim. U stvari, sjećam se ljudi. Sjećam se onih s kojima nastavljam komunicirati, koji mi se uvuku u trajanje, pa ih se zapravo i ne moram sjećati, jer su uglavnom tu, uz mene. Mislim na njihove priče. Na njihove živote. I veselim se našim ponovnim susretima. To ne moraju uvijek biti veseli susreti, ali imaju supstancu, i moraju se dogoditi. Za godinu, pet, deset, ili dvadeset. Kao nedavno, kad sam provela mjesec dana u Beogradu.

Kopam ja i dublje. Kad pišem. Ali to traži malo žešću koncentraciju. Tada naviru slike koje se ponekad graniče s košmarom pa se toliko uzrujam da se zagnjurim u frižider.

G. F.: Sreo sam na ulici Seida Serdarevića. Pitam ga kad će izaći Dašin novi roman? Skoro, kroz mjesec dana, još uvijek tražimo prava na fotografije, kaže Seid, a ja se nasmijem toj slici Seida koji traži prava za slikovne priloge za tvoj roman i pomislili da te upitam kako se dogodio ulazak slike u tekst? *Sonnenschein* si podnaslovila *dokumentarni roman*. O romanu *Belladonna*, koji je u međuvremenu izašao, također si mi pričala kao o heterogenoj zbirci citata, imena i fotografija. Održava li fotografija (zajedno s ostalim priložima) taj sebaldovski dokumentarizam izvan samog jezika? Dokumentarizam kojim jezik nije dovoljan, a koji ipak mora ukazati na nešto?

D. D.: Nisam ja *Sonnenscheinu* dala taj podnaslov – dokumentarni roman, nego Seid. Da sam se pitala, knjigu ne bih nikako obilježila osim kao tekst. Vrijeme je za novi diskontinuitet i u toj pisanoj formi, za njenu djelomičnu destrukciju, kako bi se napravila nova konstrukcija, jer ova se, čini mi se pohabala. Općenito, mislim da nije dobro, a može postati i opasno, bilo što gurati u posebne pretince koji s prednje strane imaju naljepnicu a često i bravicu s ključem. Pa se ono što je unutra počinje gušiti, nema prostora ni za disanje a kamoli za rast. Za transformaciju. Slika ulazi u tekst umjesto poezije. Istovremeno, slika je neka vrsta potvrde da pisac ne barata lažima, iako to ne mora biti točno. Svime se može manipulirati, ili, da ne budemo baš zločesti, ništa ne mora biti onako kako se čini, pa ni fotografija. Dokument nije garancija istinitosti, ali barem daje neki privid. A literatura je ipak privid, zakovrnuta stvarnost, iscijeden događaj. Nekako zgužvan. Pa i neuredan, ako hoćeš. Evo, da se vratim na taj kontinuitet. Zamisli tekst koji je sav uredno posložen, koji ima fini početak, pa kulminaciju, pa razrješenje i na zadnjoj stranici još i piše “kraj”. Zamisli dosadu pri čitanju takvog teksta koji uglavnom razlaže, raspoređuje, prelijeva iz šupljeg u prazno ono što je već uredno posloženo. Fotografija ruši tekst, oduzima mu tok, pogled sklizne i, ako je fotografija dobro izabrana (a često nije), misao ode u drugu sferu, odluta u drugi svijet, stvaran ili nestvaran. U *Sonnenscheinu* ne postoje samo fotografije. Postoje perforirane stranice koje se mogu istrgnuti – dodatno rušenje kontinuiteta, kako bi u knjizi ostala rupa. Što bi ta praznina u jednom tijelu trebala značiti, na čitaocu je da zaključiti. U *Sonnenscheinu* postoje i zatvorene stranice koje, da bi se pročitale, treba razrezati. Ne radi se tu o nedostatku riječi (mojem), nego o potrebi za igrom koja intrigira, čija su pravila fluidna, neuhvatljiva.

Voljela bih praviti knjige koje i fizički kriju male tajne – džepove, kovertе, pretince, iz njih bi izlazile pričice, skice, predmeti, možda čak i muzika, a sve to naizgled nepovezano s osnovnom, da kažem – prezentacijom situacije ili događaja. Ja bih se tako bavila gradeći više svjetova (ušivajući i rašivajući zakrpe mog *patchworka*), a čitalac bi, osim što čita, imao što i raditi i gledati pa tako možda promišljati svijet koji mu nudim na neki, recimo, skokovit način. I tako u, uvjetno rečeno moj svijet, upisivati svoj. To se već radi sa slikovnicama koje se tiskaju mislim u Kini, a sve te čarobne parafernalije u knjige lijepe mali dječji prsti – budzašto. U mojim bi knjigama to mogli raditi čitatelji, i onda bi svaka knjiga bila drukčije “suplementirana”, odnosno “ukrašena” i to prema potrebama i ukusu onih koji je drže u rukama. Ali izdavači se ne mogu baviti takvim “tricama”, jer te “gluposti” povećavaju troškove tiskanja, a kako vidimo, knjiga je već postala tržišni objekt za široku potrošnju.

No, tu se doista postavlja pitanje granica jezika. Mislim da on, bez obzira na to koliko moćan i izbrušen bio, može podnijeti “društvo” zvuka, dodira, mirisa, pogleda, pokreta i na koncu – tišine. Ako kažemo, jezik to sam ja, a netko drugi kaže, muzika to sam ja, a netko treći kaže, boja to sam ja, a i u jeziku i u glazbi i u boji rađa se misao, kako ćemo se jedni drugima primaći? Ispreplićući se, valjda. Je li to onda kazalište? Ne nužno i jedino. Kazališnu predstavu ne možeš fizički nositi sa sobom, knjigu, ovakvu kakvom je ja zamišljam, možeš. Svuda.

G. F.: Sasvim slučajno, na internetskom portalu na kojem ljudi prodaju sve što im više nikada neće trebati, od lopata i kalupa za torte do knjiga i školskih torbi, uspio sam pronaći *Nolitovo* izdanje Brochovog romana *Die Schlafwandler*, ili u prijevodu *Mesečari*, tiskanog tamo početkom osamdesetih u mojoj omiljenoj bijelo-plavoj *Nolitovoj* biblioteci. Javio sam se prodavatelju koji mi odgovara da mu se već javio netko prije mene, pa da pričekam. Začudim se zbog interesa i strpljivo pričekam tjedan dana. Ponovo se javim i saznam da se prvi kupac u međuvremenu više nije javio, i da je knjiga, odnosno da su knjige, jer je roman objavljen u dva sveska, moje. Ako sam još uvijek zainteresiran. Naravno da jesam. Dogovorim s prodavateljem vrijeme i mjesto preuzimanja robe. S obzirom na to da radi u blizini, nalazimo se, nakon što završi s poslom, kod sata na tramvajskoj stanici na Kvatriću. Treba mi skoro četrdeset minuta da usred najveće dnevne gužve, od Crnatkove stignem do Kvatrića. Grad se raspada i dok se vozim tramvajem, zamišljam da sam na turističkoj turi „Razgledavanje raspadanja“. Kasnim na mjesto preuzimanja, tražim potencijalnog prodavatelja, ali nitko ne izgleda kao da u torbi nosi Brocha. Šaljem poruku da stojim pored sata u sivom kaputu s crnom torbom preko ramena i tad mi prilazi čovjek u crvenoj jakni, sijede, proćelave glave koja otkriva kasne četrdesete. Vadi Brocha iz torbe i pruži mi ga. Ja mu platim. Prošlo bi skoro bez riječi. Onda on kaže da rasprodaje knjige koje je pročitao i za koje zna da ih više nikada neće čitati i dodaje da ih ima još više od šesto svezaka u ponudi, neka pogledam na njegovom profilu. Zahvalim mu. Pozdravimo se. Odem.

Pričam ti sve ovo kao prilog tvojoj ideji knjige koja kao objekt nosi nevjerovatan socijalni potencijal kreiranja neke dinamike. Bilo da se radi o tretmanu i reprezentaciji teksta unutar same knjige, odnosu čitatelja prema tom formatu i njegovom sadržaju, komunikaciju o sadržaju i pokretanju neke ideje istim tim sadržajem, pa sve do vrlo doslovne dinamike koja uključuje nalaženje u drugom dijelu grada s nekim tko posjeduje baš tu knjigu koju želiš. Dinamika o kojoj govorim ostvariva je kao napredak tek ako prostor pisanja-knjige-čitanja shvatiš kao prostor istraživanja, pokušaja i eksperimenta. Sve drugo dio je općeg podilaženja masi u kojem se čitatelju teпа kao glupanu. Ne pristajem na to, jer nikakvo tepanje neće pomoći da čitanje bude manje teško. Čitati nije lako.

Da zaključim. U predgovoru tom Brochovom romanu što sam ga kupio kao u nekoj dilerskoj preprodaji, naveden je citat samog Brocha kojim on u kontekstu raspada vrijednosti jednog vremena i raslojavanja stvarnosti, precizno objašnjava prirodu umjetničkog postupka, o kojem i ti sama govoriš i koji primjenjuješ u vlastitoj prozi, u kojem kaže: “... svet u stadijumu raspada ne može se više celovito prikazivati”. Velikim dijelom tu je misao moguće aplicirati i na poetiku postdramskog

kazališta. Teatar je nadrastao potrebu za iluzijom, jer raspadanje je uvijek glasno, rastrgano, polifono, fragmentarno i ispunjeno citatima. Nakon iskustva dvadesetog stoljeća, ulickani kontinuitet scenskog pripovijedanja pripada nekom prošlom vremenu i prošlom čovjeku. Ponekad mi se čini, da bi počela predstava, više nema potrebe ni gasiti svjetlo u gledalištu. Možda je to način da gledatelj konačno počne i na sebe gledati kao na dio velike izvedbe.

Prošlog vikenda sam posjetio baku. Dok sam sjedio u autu koji je jurio kroz pustoš zapadne Slavonije, zamišljao sam da su posljedice i pustoš samo scenografija. Kao da putujem kroz film, jer jedino film može napraviti pustoš od mjesta na kojem je nešto postojalo. Film i rat, valjda. Baka živi u selu Kraguj iznad Pakraca, a podno Papuka. Jedna je od pet, ili šest seljana koji su nakon *Bljeska* ostali živjeti u selu. Ima vrt koji obrađuje. Ima stado ovaca koje goni na ispašu. Ima šljivik, pa ujesen peče rakiju. Četvrtkom ide na pijacu. Kad padne snijeg, odmeće ga. Ne žali se. I odbija pričati o oslobođenju. Iako je prošlo petnaest godina, a iz sela su otišli skoro svi. Pomislim, ako nema svjedoka, ništa se nije ni dogodilo i padne mi na pamet tvoje opsesivno bavljenje naizgled istim temama o kojima gotovo svi sve znaju a o kojima zapravo nitko ne govori. Kako ti kao spisateljica pozicioniraš svoju ulogu posrednika između svjedoka i svijeta? Jesi li i sama svjedok? Kako na intimnoj razini izlaziš na kraj s prošlošću i poviješću, s vremenom i činjenicama...?

D. D.: To odbijanje da se priča o strahotama prošlosti stalno preispitujem. To je postala neka matrica, po meni loša, evazivna. Ta šutnja. Kako se osloboditi slika, situacija, doživljaja koji se, sigurna sam, vraćaju u nekom obliku, ako nikako drukčije onda u snovima i određuju naše življenje, ako o njima ne govorimo, ako ih ne pokušavamo objasniti, sebi i drugima, ako ih ne pustimo da odu, odnosno ako ih ne pokopamo onako kako zlu dolikuje. Poput golemog balasta te nakaradne prošlosti vučemo kroz život, pod njima dahćemo, one oduzimaju mjesto nekom kakvom-takvom sutra. Nije vjersko ispovijedanje izmišljeno bez razloga. Nije psihoterapija baš skroz neučinkovita. Pogledati zlu u oči, oslobađa nas zla. Donekle. Ja inače previše pričam. Ali i slušam. I tako mi oni kojima vjerujem, koji su mi bliski, često pomažu da dišem, unatoč astmi koja se bezobrazno i pobjedonosno cereka dok mi steže pluća. Tajne su po meni opasne. Blokiraju nas. Obuzimaju nas. Guše. Pretvaramo se u njihove taoce, u njihove zarobljenike. Pod njihovom vlašću postajemo nepovjerljivi prema vanjskom svijetu, prema drugima, sumnjičavi, spuštamo pogled, šapćemo, smijemo se stegnutih usnica ili pak pokrivamo usta rukom, koraćamo oprezno, izbjegavamo rizik, pa tako malo toga i dobivamo, i na kraju možda nismo više ni dobri onoliko koliko bismo mogli biti.

Zato mislim da sve naše smeće treba izbaciti. Svatko može iznaći vlastite načine za takvu "operaciju". Oni koji se bave umjetnošću to rade na svoj način, možda lakši, jer nije ogoljen i izravan, pa manje boli. Ostali mogu naprosto govoriti. Ali, da bi se govorilo, često moraju postojati pitanja. Znači, treba postavljati pitanja. Stalno, uporno, beskonačno. I u tim pitanjima katkada iskrсну odgovori.

Tajne su žilave. Ali nisu besmrtno. Vidiš kako neke dugo skrivane istine ipak izrone, kad-tad. I onda, o, olakšanja. Otvara se novi krajolik. Ipak, mislim da s po-

stavljanjem pitanja ne treba odugovlačiti, jer oni koji bi nam nešto mogli reći, odlaze, pa s njima i njihove, naše, tajne. Naizgled male, obiteljske, epizodne u odnosu na takozvanu veliku povijest, ali bitne, jer one zapravo čine tu veliku povijest, one su kamenčići u tom mozaiku, ili ako hoćeš, one zakrpe prečvrsto ušivene u *patchwork*.

Imao si nekoliko intervjuua u vezi sa svojom knjigom *Ovdje neće biti čuda*, u kojoj postavljaš pitanja, ali ne daješ odgovore. To je za književnost dobro. Ali, dok si je sklappao, svoju knjigu, jesi li razgovarao s majkom, s ocem, znaš li za njihove ratne traume, ukoliko ih je bilo? I, koliko je ono što znaš ili ne znaš, utjecalo na tvoju literarnu "priču"?

G. F.: Baka s majčine strane, koju spominjem i koja nosi svu očekivanu mudrost starosti, podsjeća me na predvodnicu plemena, u ovom slučaju, obitelji, koja je ostala bez svog plemena, sama tamo pri dnu planine, i živi odbijajući govoriti o događajima i vremenu koji su prošli. Izvan te poetizirane slike velike mudrakinje, moja je baka paradigmatički primjer čovjeka odgojenog u društvu i sistemu u kojem razgovarati i komunicirati nikada nije bilo na prevelikoj cijeni, jer kad bi se razgovaralo, moglo bi se, konačno, nešto i reći. A što onda s tim? Ta je matrica krnjeg iskaza koji svaki razgovor o nama samima čini izlišnim, prenošena s generacija na generacije, da bi je događaji iz devedesetih još dodatno zacementirali i pretvorili u matricu nijemosti.

Upravo taj nedostatak informacije, ta neurotična nijemost bio je razlog pisanju romana. Nije mi namjera bila pisati osobnu povijest postratnog doba s objektivom usmjerenim k strani poraženih civila, već pokušaj da nanovo uopće uspostavam diskurs i mogućnost govora, odnosno pisanja, o događajima koji su u jednom trenutku kaosa postali dio povijesti moje obitelji. O tim događajima nije se razgovaralo, a ja nisam postavljao pitanja, samo sam pažljivo slušao razgovore o vremenu, bolestima, cijenama pšenice, odlascima u grad i umrlima. A u tišinama između razgovora o bolesti, zrnu pšenice i odlasku u grad, uvijek bi nesvjesno ispao komad zacementirane nijemosti i razbio se u hiljadu komadića. To su komadići manje lijepe od stakalaca za mozaik, ali jednako oštri, i od njih sam rekonstruirao atmosferu za vlastiti roman.

Opisana nijemost velikim je dijelom utjecala i na jezik kojim je roman napisan. U nedostatku priče, okružen samo posljedicama, imao sam potrebu iznova imenovati bića, stvari, pojave, radnje i odnose koji ih povezuju. Standardni pripovjedni postupak bio mi je previše opterećen svojim mogućnostima. Prevelika mogućnost izbora u jeziku opterećivala je prazninu iz koje sam kretao u pisanje. Činilo mi se da najprije moram obnoviti jezik da bih mogao krenuti u literarnu obnovu mikro svijeta moje obitelji. Tako je tema uvelike odredila stil. Redukcija se nametnula kao dominantni postupak. Redukcija svijeta. Redukcija vremena. Redukcija odnosa. Redukcija informacije. Redukcija mišljenja. Redukcija emocije. Redukcija jezika. Kako što manje informacije iznijeti u što manje jezika, a da pritom i jezik i informacija održe svoja elementarna svojstva, i da se ne raspadnu poput svijeta koji pokušavaju rekonstruirati. Sve je u tom jeziku poprilično na rubu, okruženo unutarnjim potrebom za ekonomiziranjem, ali ne kao u formi haikua, već potpuno u slobodi da

taj pokušaj rekonstrukcije svijeta uzme onoliko gusto tiskanih stranica koliko mu je potrebno.

Znaš, ponekad mi prevelika količina realnosti izaziva osjećaj prezasićenosti jezikom, znakovima, porukama. Svakodnevnica je pretovarena kaosom jezika da bi mimikrijski prikrla ontološki kaos. Ni ograničenje broja znakova na sto i četrdeset ne pomaže. Od svih društvenih mreža koristim samo *Twitter*. Čak i to me nepotrebno opterećuje, ali mi se sviđa „cvrkutanje“ umjesto govora. Primijetio sam zanimljivu statistiku vlastitog odabira. Pratim više ljudi iz Beograda i Srbije nego iz Zagreba, odnosno Hrvatske. Imaju Srbi upisanu neku poetičnu lucidnost ili zavodljivu vulgarnost u ograničenih sto i četrdeset znakova što ih dozvoljava *Twitter*. Kao da im je svakodnevnica ispunjena jezikom, u prevelikoj količini kojeg uživaju stalno, glasno i rizično; kao da postoji masa nekog jezika koji se kotrlja, neke konstantne potrebe da se govori i komentira, i tako se oformljuje neka realnost... pa se onda i govori, svugdje i stalno... ili je to samo moj umišljaj o jeziku, o govoru, o narodu?

D. D.: Mislim da to nije tvoj umišljaj “o jeziku, o govoru, o narodu” serbskom, ali kod većine Hrvata takve “subverzivne” primisli izazivaju pojačano lučenje želućadne kiseline. Ne možemo, ne smijemo generalizirati. Tvoj se dojam vjerojatno bazira na diskursu relativno obrazovanih i dobro obrazovanih urbanih ljudi iz Srbije. Takvih ljudi ima i u Hrvatskoj. No, koliko su predodžbe o ekskluzivnosti duha nekog naroda ugaranog među neke granice često na staklenim nogama, potvrđuje i činjenica da su recimo Dalmatinci, recimo Splitsani, po svojoj brznoj, oštroj, lucidnoj, nesputanoj i duhovitoj govornoj “matrici”, bliži Beograđanima negoli Zagrepčanima. Nema ovdje smisla zalaziti u socio-političko-povijesnu analizu okolnosti koje su dovele ili dovode do sličnosti i razlika među karakternim osobinama pojedinih naroda, jer bismo mogli zaploviti u opasne vode.

Hajde da se malo igramo. (Hajdemo se malo igrati.) Voda, kao arhetipski element, važna je u formiranju krajolika zemlje i krajolika duše. Ona i ljudima i tlu daje širinu, obećava protočnost, kretanje, nudi mogućnosti. Naselja bez voda doimaju se (bar meni) kao slijepe nastambe zarobljene u svoju statičnost. Još ako te nastambe natkriljuju planine, osjećaj klaustrofobije, pa i sveopće sputanosti, može se pojačavati. Pogledaj Savu koja teče kroz Zagreb i pogledaj ušće Save u Dunav s Kalemegdana. Sava kod Zagreba uska je i relativno pitoma, u stvari mala jedna rijeka, kod Beograda otvara se voda moćna i široka, uznemirujuća. Na kopno dopire i njen miris, muljevit i težak, i on obuzima misao. Ta voda budi porive. Dobre i loše. Ona može donositi zlo ali i dobro. Potrebu da joj se čovjek suprotstavi ili da prihvati biti nošen njeni brzacima. S Kalemegdana oko hvata i ade, kopna za predah na nekom putu, stvarnom ili imaginarnom. Onda pogledaj Split. Riva se otvara u beskraj. Čovjek se tu osjeća moćan, možda neutemeljeno, ali svejedno, more u Splitu (bar mene) ne plaši. Nudi izazov.

Hrvatska generalno (što, ponavljam nije mudro – generalizirati, ali igramo se, ne?), hrvatska generalno, valjda kroz povijest pritiskana, da ne kažem gažena raznoraznim ultimatumima, naučila je šutjeti i trpjeti (užasne li riječi i još užasnijeg stava), pa je tako s vremenom svoju submisivnost pretočila u potisnuti kumulirani

bijes koji se onda civilizirano transformira u cinizam pri čemu se onaj kompleks manje vrijednosti pokušava prikazati kao kompleks veće vrijednosti. Zanimljive su mi lingvističke akrobacije Zagrepčana koji obožavaju deminutive, dok recimo u svakodnevnom govoru Beograđana dominiraju augmentativi. I iz toga bismo mogli izvesti neki zaključak. U *Belladonna* navodim kratak popis tih umanjjenica: muslić, penzić, cigić, pesek, meseko, roćkas, slatkas, leptirek, anđelek, kombinejček, konček, kaputek, šesirek, vinček, tanjurek, krevetek, sengulica, bokić, gemišteš, picek, pajcek, mravek (može li biti manji), balić, špekec, luftić, kavica, crtić, pimpek, prvašić (kao praščić), i tako dalje, koje govornici gotovo fanatično, opsesivno, kotrljaju po ustima. Također, zanimljivo je da ti koji obožavaju svijet činiti malim i bespomoćnim, kao nevino-naivno dječjim, nisu skovali riječ za malog Hrvata – Hrvatčić, ali jesu za malog Srbina – Srbek. Nemoj mi reći da je to od milja. (Još uvijek se igramo.)

Sad, bilo je i drugih naroda u našem susjedstvu koji su kroz povijest “vidjeli svoga boga” pod tuđom “čizmom”, pa tako i taj srpski. Pogledaj Bosance. Koji su također, generalno govoreći, poprilično po duhu različiti od (kontinentalnih) Hrvata. Možda je sve ovo moje nagađanje utemeljeno na jednostavnoj pretpostavci da smo naprosto različiti, kao pojedinci, kao skupine, pa i kao narodi. Da li je to pitanje nekih genetskih (jungovskih) arhetipa, ne znam.

I možda je dobro što je tako. Meni, recimo, ne odgovara pretjerana pristojnost u komunikaciji s ljudima, sputava me i u krajnjoj liniji, plaši. Pa ću onda izbjegavati one za koje zamišljam kako preda me dižu ispruženu ruku koja govori: Stop! Dobro, s vremenom i uz dosta strpljenja uloženog u neki odnos, ljudi ipak skinu masku, i tada se mogu otvoriti čarobni prostori. Ali ja nisam psihoterapeut i umorila sam se, iako imam toliko iskustva u komunikaciji da mogu prepoznati onu iskrinu u odnosu sa nekom osobom koju vrijedi sačuvati. I iskrinu i osobu.

Kraj igre.

Jedino što se ne smije događati jest da u čitavoj toj igri zaboravimo na pojedinca koji onda i sam na sebe zaboravi pa završi spljeskan u gnjecavoj masi domoljublja, homofobije i nacionalizma. E, tada nestaju elementi igre. Na scenu stupaju Veliki Manipulatori (Novac, Vlast, Crkva) i njihove dodvorice (Mediji) koji brišu žovijalne i u krajnjoj liniji površne karakterne osobine o kojima pričamo. Tada kolektivni, skupine, narodi, bez obzira na svoju “genetsku matricu” postaju podjednako rabijatni i okrutni spram drugog i drugačijeg, nesprenni na promjene, zarobljenici svojih opoganjenih plemenskih umova.

Piše mi mladi politički i društveni aktivist i pisac-pjesnik suptilnog senzibiliteta ali i mračne, gotovo dijabolične vizure. I kaže: *U Novom Sadu sve je gore i gore, povampirili se razni, razni ekstremisti, klerofašisti i slični se osilili, prave se spiskovi, lepe se plakati sa imenima izdajnika, anti-Srba i sl. Ne devedesete, nego užas neki. Ne znam na šta će sve ovo da izađe. Pripadnici tih klerofašističkih skupina dolaze na tribine, na javne programe, ustaju, progovaraju ravnopravno sa ostalima... a onda noću provaljuju u kancelarije ovih čija su imena stavili na spiskove, zastrašuju. Teror ćirilizacije je posebna tema. Tu prednjači Kulturni centar, sve se prebacuje na ćirilicu, organizuju se neki događaji tipa – upoznajmo rusku kulturu... pravoslavna pobra-*

timljenja i sl. I svi ćute. Pojavi se pokoji tekstić na nekom malom portalu, i to je to. I autobusi su počiriličeni. A ljudima svejedno, ne obaziru se, ne uzbuđuju se.

G. F.: Pronašao sam tvoje pismo koje si mi poslala prošlog oktobra, dok si bila u Sarajevu. Pišeš: "... sad sam se sva pretopila u ovaj grad, u njegove sokake nevidljive mnogima koji ovdje dođu, jer ih u stvari Sarajevo ne zanima, ne žele slušati kako diše, povremeno kao da izdiše, pa mu ja poklanjam svoje pumpice za astmu". U istom pismu najavljuješ odlazak u Srebrenicu. Pitaš bih te o toj posjeti, iako ne znam kako je moguće govoriti o Srebrenici a da ne upadneš u nijemost ili da te jezik ne izda. Kao što je izdao mene, jednom. Bio sam na nekom gostovanju s predstavom, u Bremenu. Nakon jedne od izvedbi, autori festivala odlučili su napraviti intervju sa mnom. Pred kraj intervjuja koji smo vodili na engleskom, dotakli smo se pitanja masakra u Srebrenici, o kojem je i u samoj predstavi bilo riječi i o kojem sam znao dovoljno da bih mogao nešto reći. Siguran da znam o čemu govorim, rekao sam da je u srebreničkom masakru pobijeno *more than seven hundred people*, a da uopće, tog trena, nisam shvatio grešku koju sam napravio. Nisam je shvatio sve dok sljedećeg dana kad smo sjeli u autobus i krenuli na devetnaestosatnu vožnju do Zagreba. Vrtio sam intervju u glavi. Nešto je bilo krivo. Brojka je bila kriva. Napravio sam grešku s brojem mrtvih ljudi. Neoprostivo. Izdao me jezik, ne engleski, već ideja jezika, jezik uopće, jezik u svojoj podlosti kad mu se ukaže povjerenje, jezik u svojoj ograničenosti, kako ti kažeš. Izdao me moj lakomisleni pristup činjenicama. Jer je moj jezik, moja nemogućnost da shvatim tu strahotu, sve činjenice koje sam poznavao – sve je to bilo preslabo za ono što Srebrenica jest, kad se o njoj pokuša govoriti. Oblio me hladan znoj. Grešku nisam mogao ispraviti, iako sam ostatak puta do Zagreba u glavi ponavljao *more than seven thousand... more than seven thousand... more than seven thousand...* Ne znam je li intervju igdje objavljen. Nikada nisam bio u Srebrenici.

D. D.: Bilo je neshvatljivo. Mislila sam da će mi pozliti. Preplavio me je opasni val ljutnje u kojem se gibala mržnja. Došlo mi je da legnem na one grobove, da se prostrem po svim onim grobovima i da čekam da me netko prekrije zemljom. Da ostanem tamo. Da umrem tamo. Dobila sam napad astme.

Tada sam iz Sarajeva za Hrvatski radio slala neke male kolumne. U jednoj sam pokušala objasniti taj osjećaj i, nisam uspjela.

Možda kroz koju godinu, kad slike iz Potočara izblijede, ako ikada izblijede, uspijem napisati nešto suvislo. Strašna je ta nemoć pred nepravdom, pred nasiljem. Stalno se preispituješ, pitaš se: Jesam li mogla nešto napraviti da se takvo zlo kozmičkih razmjera barem ublaži, ako ne i spriječi. Ima trenutaka kada s tim pitanjem nije lako živjeti.



DNEVNIK

Milica Nikolić



Milica Nikolić

Dnevnik čitanja

*Osip Mandeljštam: Izabrane pjesme,
preveo i priredio Marko Vešović*

Još jedno izdanje Osipa Mandeljštama, rekla bih najpotpunije, vrhunski akribično i maestralno preneseno na naš jezik. Nisam imala u rukama sve ostale publikacije koje su se pojavile poslednjih godina, nisam ih poredila, a, eto, ipak bez zadržske Vešovićev učinak ocenjujem kao neprevaziđen i vrhunski.

No pre no što se upustim u obrazloženje svojih tvrdnji moram u tekst koji ispisujem uneti i jednu ličnu notu, bolje reći ličnu priču, što nisam činila nikad za svih ovih godina od kad povremeno vodim *Dnevnik čitanja*.

Ne umem ravnodušno da govorim o Mandeljštamu pošto ne mogu da zaboravim kako sam saznala za postojanje jednog od najvećih pesnika XX veka. Bilo je to u minhenskoj Državnoj biblioteci šezdesetih, u jednoj bizarnoj situaciji, kada sam došla do američkog izdanja meni nepoznatog pesnika. O tome sam zabeležila u Ruskoj arheološkoj priči:

“Čim sam ušla u slabo osvetljenu sobu štedljivih vlasnika pansiona, gotovo u polumraku, prvi put sam pročitala pesmu Osipa Mandeljštama. I nakon jednog sata osetila drhtavicu kao prethodnog leta, kada sam u Dedinčevoj knjižici otkrila Cvetajevu.”

Bio je to izbor iz Mandeljštamove poezije i proze, tada objavljen u Americi, sve do čega su priređivači Struve i Filipov mogli doći pedesetih.

Odmah mi je bilo jasno da držim u rukama knjigu jednog od velikih svetskih pesnika XX veka, o njegovom mestu u ruskoj poeziji ne treba ni govoriti.

Vratila sam se u Beograd i latila se priređivanja knjige *Šum vremena*, koja se pojavila u izdanju *Prosvete* 1962., sa svim manjkavostima koje je takav užurbani rad podrazumevao. A žurili smo, veoma. Bilo je to, koliko znam, prvo evropsko izdanje ovoga pesnika. Mogu samo da ponovim ono što je Marko Vešović rekao: “Danas, razumije se, nisam zadovoljan onim što sam uradio prije više godina, ali vremena za popravke, nažalost, nemam.”

A kako bih tek ja mogla biti zadovoljna onim za šta sam jedva smogla snage da obavim pre pola veka, a onda napustila sve to.

Jedino što me u ovoj kasnoj životnoj dobi ponekad obraduje je kada mi neko od mnogih koji se sad bave prevodjenjem i priređivanjem Mandeljštama pošalje svoju knjigu (kada shvatim da su imali potrebu da to učine).

Vešovićevu knjigu uzdižem tako visoko jer su njene vrednosti skoro potresne. Zbog akribičnosti, retkog senzibiliteta kojim čuje i najtiše otkucaje pesnikovog bila,

zbog virtuoznih rešenja, postizanja onoga što je izgledalo nemoguće, zbog poznavanja, čini se, svega relevantnog što je o pesniku napisano...

“Jer u meni jesu četvorica: pišem pjesme od 1964, pišem o poeziji od 1967, na fakultetu predajem poeziju od 1976, a koju godinu kasnije počeo sam je i prevoditi, i kvalitet mojih prepjeva plod je saradnje te četvorke.”

I još nešto:

“Jezik kojim mislim, govorim i pišem i na kojem ću umrijeti, zove se srpsko/hrvatsko/bosansko/crnogorski.”

Nama ostaje samo da budemo zahvalni.

Bravo!

Miško Šuvaković: Bogdanka i Dejan Poznanović Umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne

Iako dosad ovu vrstu knjiga nisam prikazivala u *Dnevniku čitanja* – jer su daleko od moje uobičajene lektire i uglavnom prevazilaze moje mogućnosti – ovog puta, kada sam se našla pred multimedijalnim delom M. Šuvakovića posvećenom dvama podvižnicima moderne i dvema izuzetnim ličnostima na polju likovnom i književnom čiji mi je doprinos našoj kulturi bio itekako poznat u vreme borbe modernizma za slobodu izražavanja – shvatila sam da se moram prihvatiti ovog beleženja.

Prvo o autoru dela:

M. Šuvaković je “doktor nauka o umetnostima”, teoretičar umetnosti, estetičar, redovni profesor Fakulteta muzičkih umetnosti i predavač na interdisciplinarnim postdiplomskim studijama na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Objavio je 17 knjiga iz oblasti estetike, teorije i istorije umetnosti u Srbiji, Sloveniji, Hrvatskoj i SAD.

Ovo je delo štampano 2012., izdali su ga Institut za istraživanje avangarde u Zagrebu i Muzej savremene umetnosti u Novom Sadu. “Junaci” knjige su:

Bogdanka Poznanović, slikar i multimedijalni umetnik.

Dejan Poznanović, prevodilac, izdavač, urednik, “podvižnik” u svojoj branši.

Oboje su borci za prevazilaženje socijalističkog realizma, uvek na strani kritičke levice, uvek sa prisutnom težnjom za “životom u umetnosti” i za “tihim aktivizmom” usred burnih umetničkih revolucija tokom političkih i kulturalnih zbivanja šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka.

Dejan Poznanović je bio jedan od osnivača časopisa za kulturu i umetnost *Polja*, koji je ostavio neizbrisiv trag u našoj časopisnoj kulturi, uređivao je mnoga bibliofilska izdanja i bio jedan od izuzetnih poznavalaca avangarde. Prevodio je u početku rusku esejistiku, a zatim slovenačku književnost. Objavio je preko 20 knjiga prevoda sa slovenačkog.

Bogdanka Poznanović je sticala svetska priznanja radeći svoje projekcije u kontekstu enformela i vizuelne poezije, u bliskoj saradnji sa italijanskim vizuelnim umetnicima.

Zajednički su delovali na umetničkoj i kulturnoj sceni Novog Sada od sredine pedesetih do polovine devedesetih godina XX veka.

Knjiga je bogato ilustrovana, pre svega fotografijama-svedočanstvima, koje joj daju izvesnu dramaturšku tenziju, da ne kažem filmičnost, osiguravajući joj počašno mesto u svakoj biblioteci.

Nagnaće vas da je često listate ako je budete imali.

Božidar Šujica: Krv dragog kamena

Nedavno sam našla u poštanskom sandučetu knjigu svog starog znanca, u nekim periodima života dobrog druga, čiji sam pesnički rad od sveg srca podržavala, a onda se, iz različitih razloga, udaljavala, tako da sam se silno iznenadila ugledavši zbirku lepog naslova, gde je pisalo:

“Šaljem ti knjigu pesama u kojoj su stihovi kojima ne mogu odreći da su moji...

Želeo bih da pročitaš od prve do poslednje pesma, i još jednom od poslednje do prve...”

Datum: 2012. Jun 12.

(dan je sunčan vetrovit sa munjama, grmljavinom i pljuskovima i liči na moj život)

Zbirci pristupam tek u oktobru 2012., iako već odavno znam da ću njome započeti svoj novi (novoiskrslji) *Dnevnik čitanja za Sarajevske sveske*. Kasnim iz bolesničkih razloga koji me, evo već ne znam po koji put, onemogućavaju da beležim što želim.

Povremeno sam uzimala knjigu, sa uzbuđenjem je čitala i bivala sve uverenija da, nakon dugo vremena, držim u rukama izuzetno dobar pesnički “zbornik”, izuzetno provokativan, izuzetno darovit, čvrste koncepcije, istovremeno različito intoniran ali jedinstvenog glasa.

Da, *Krv dragog kamena* Božidara Šujice je sjajan pesnički iskaz čija poruka i smisao (ili više utkanih značenja) blesnu već u prvoj pesmi *Posveta*:

Za sve kapi koje čine jedan okean
I uspinju njegovu ogromna nebesa ka dnu
Za jednu kap koja izvijena misli na pčelu u ruži
Za svako zrno i njegovu čežnju da bude dva

Za greške koje ne smem prestati da činim
Za senke i mesec i njihove tekstove
Izgovorene između sebe i ispisane na talasima

Za usta senki koja će ponovo govoriti poeziju
Za bose saputnike sa kojima sam krenuo ka istom
Za njihove živote koji su me napustili
Dižući moj život i preplavjujući ga stidom

Koliko sada, u prvim trenucima čitanja, vidim – Šujica svoj credo saopštava u jednoj od završnih pesama zbirke, *Ime dragog kamena*, koju, nažalost, ne mogu da navedem celu:

Tražio sam naslov za zbirku pesama
Da joj dam ime u kojoj je
Kraj nenapisanog i sanjano unapred
Ime Novoj godini Vraćenoj i Usamljenoj
Sa beskrajnim pamćenjem Ime što nije
Vreme a vreme je okružilo
Kamen koji ću postaviti kao pečat
Na prstenu od krvi dragog kamena

Jesam li mogao pevati kao Džon Milton koji je
Komunist u meni a ja lopov
U Izgubljenom raj
Više nam nije potrebno ni da volimo
To bi se moglo i podneti!
Ali poezija će ponovo imati vlagu
I pesnici će se iznova hvaliti
Ljubavima koje su ih napustile
Ah mrakobesni prognostičari
Evo nalazim više ne tražim Ime
To je neki krhki organizam
Kao senka što se u telu vetra uvija
Svako slovo na koricama igra pali se i gasi
Ali ja ne mogu da ga izgovorim
Mogu samo da ga dodirnem i oteram

Tragam sa nesmanjenim entuzijazmom za Šuičinim slikama, bojama, za njegovim Parizom i pariskim mostovima, alejama, za njegovim “porculanskim Parizom” koji je “narcis svoje mašte” ili “ceremonijal-majstor svoje neiskazanosti”, u kome su tako dobro smešteni i Lotreamon, i gluvi Betoven i “zlatna Pliseckaja”, i lepoticice (jedinствена Kamij):

Odbijam da objasnim tu vezu između
Mene Žerara de Nerval a i tebe Kamij
Tek sam do pola pročitao tvoju knjigu o samoubici
Potreban je i meni kaos i u njemu zvezda da igra
Kamij, Kamij na tebi je zlato noći.
i ulice sa “kestenovima što cvetaju pod toplim kaputom proleća”
i “bagremovim trepavicama”...

Volim i stihove o Evropi (“Pri pomenu tvojih tužnih očiju ja vidim / samoubice obešene kao fenjere”), sa Dostojevskim u modricama, sa “Zverima iz mojih šuma / što prelaze u robne kuće” i “devojkama u izlozima kojima se udvaraju to-povnjače”.

Drage su mi Šuičine likovnosti, njegov koloristički senzibilitet (*Crna* – “bestelesna sam, lenja i trezvena / pa i meni treba prevara / Rekoh i učinih da zavist rida / Pred dvojnikom koji je dobio lice sudbine” / *Zelena* – “Neka je prezren onaj ko o meni misli dobro! / Ja sam na strani onog / Koji je svačiji neprijatelj”. *Žuta* “NIKO za čim je čeznuo Odisej / Nije ime već strah od mene / Ja sam uvek dovršena rasveta / Moreplovcu sa očima na potiljku”).

Tu su i *Van Gogovo darovano uvo*, *Veličkovićeve atelje*, *Ljubine mrtve dragane*, *Paralelna pesma Dragana Mojovića* i tolike druge slične i drugačije.

Posebno sam osetljiva na *Ju-pesme*, pre svega na *Baladu o trojici Jevreja u srpskoj književnosti* i Čemu si posvetio svoj život, hej oče!

Zadivile su me i pesme vezane za savremenost, za smutna vremena, *Nacionalni song*, recimo.

Dva drugara baciše novčić
U vazduhu para se zadržala
Nije pala ni na jednu stranu
Već na zemlju kao točak stala

Nanovo drugari baciše novčić
Obojica silno željni vlasti
Prvi reče Ja sam dobio!
Drugi ne poreče da je izgubio

Prvi se nalaktio na sto Otadžbine
Žderao je sve same počasti
Drugi je ležao pod stolom
Sa skitnicama otimao kost

Prvo ubiše Prvog
Drugi se dočepa prestola ne zadugo
A vlast besni u ljudima
I održava noćnu jezu

Vreme je smutno kad
Oholi ološ postaje darežljiv
Ko su ovi u koje se
Kune svetina

Da li drže vlast
il se otimaju o nju

Da li vide
sebe u vlasti

Il vlast u sebi
Da li oni liče na
Nas kao što su prethodni
Bili slični nama?

Nikud me, ipak, neće odvesti ovakvo tematizovanje sve samih odličnih stihova Šujičinog kolosalnog glasa. Radije ću reći: *Krv dragog kamena* je svojevrsan poziv na dramatično duhovno zajedništvo sa izuzetnim pesnikom našeg vremena.

Zato molim eventualne čitaoce da potraže *Nolitovo* izdanje ove dragocene knjige objavljene 2009.

“Besposlice” Nikole Bertolina

Ako me sećanje ne vara, a vara me iz dana u dan, iz sata u sat, ovo mi je drugi pokušaj da zabeležim svoje veliko čitalačko zadovoljstvo tekstovima Nikole Bertolina. Njegove *Zavičaje* nisam uspela da prikažem onako kako sam htela ni kad sam htela.

Dočekali smo oboje “vesele godine”, uz bolesti i različite životne tegobe (naravno, ja starija i “veselija”, manje prilježna), on neuporedivo angažovaniji, uvek prisutan “slobodni mislilac” koji se nikad ne skriva, uvek spreman da uđe u okršaje, kakav je bio i ranije. Ja sebe jedva prepoznajem.

Evo me danas pred novom vrstom njegovih spisa u ručno povezanoj knjižici sa slikom Vinsenta van Goga *Iznuren pred vratima večnosti*. Nema imena autora i naslova, samo: “N. B. *Skraćenice* (radni naslov; nedovršeno)” i dodatnim, rukom ispisanim tekstom o “petnaestak mojih besposlica... o izmaštanim ili doživljenim trenucima... kojih bih želeo da imam pedesetak, pa da to bude koliko-toliko pristojna knjižica. Ne znam samo da li ću imati za ostvarenje tog cilja dovoljno inspiracije, snage, koncentracije i vremena.”

Evo naslova “besposlica”: *Strašan san, Mongoli, Čempres, Dragi neprijatelj, Bajke, Ahimsa, Oj more duboko, Mišljenja, Istorijsko pljuvanje, Kalemegdan, Kesten, Bezazlenost, Pitanje o samoubistvu, Poskok, delfin, galebovi*.

Pobrojala sam ove naslove ne bih li ukazala na raznovrsnost tema, ukoliko su samo naslovi za to dovoljni. Oni ne kazuju o kojoj je vrsti naracije reč, a želela bih da formulišem opštu karakteristiku ovih ponekad tajanstvenih, bolje reći enigmatičnih pripovedaka. Jesam li dobro odredila žanr? Verovatno da nisam, ali ne bih rekla ni da je autor to učinio bolje (“prozice”).

Ali, je li bitan žanr? Pripovetke, crtice, sećanja, projekcije budućeg, moraliteti, i mnoge druge izvedenice vezane za pojam morala.

Tekst sam ovde prekinula pre dva meseca a ovih dana mi je stigla još jedna zbirka novih “prozica”, koje su delimično potvrđivale, delimično osporavale, ne,

nisam dobro rekla, koje su unosile znatno složenije zaključke o Bertolinovom proznom programu.

Bertolinov prozni program? Suviše “drvena” odrednica za autorov književni postupak. Sama mogućnost da sve što radi i što će još uraditi nazove “prozicama” dovoljno kazuje.

U svakom slučaju, prisustvujemo nekoj vrsti transmutacije *Zavičaja*, središnjeg djela njegovih prozних rezultata. Ali i mnogo više od toga.

U pitanju je izuzetna stvaralačka energija, značajna kreativna individualnost, koja uobličuje promjenljiva stanja svoga ja, nekad u otvorenoj, nekad u zatvorenoj formi – najčešće u zoni tragičnog, ponekad u sferi onoga što se naziva *commedia erudita*.

Jesu li to anegdote, nalik na memoare, ili su vrsta sažeto ispričane autobiografije, nizanje događaja sa efektnom poentom?

Priče su najčešće kratke, gotovo minijature, doživljaj neobičan, pripovedanje objektivizirano. Ima se utisak da bi N. B. najradije bio anonimni autor, ili da bi se potpisao pseudonimom.

Želim da ovoj skici vlastitih ocena dodam i one što pripadaju autorima koje izuzetno cenim.

Pre svega Miljenku Jergoviću:

“Uživao sam čitajući ove vaše mikroeseje... To što pišete izvanredno je... Pišete o onome što vam je važno, što vas se tiče, a što teče ivicom mogućega, teče, da tako kažem, ivicom teksta, jer neprestano prijeti da prestane biti tekst. I drugo, izgleda da ste naciljali svoju formu (a to je, kao što znate, rijetka pojava. Piscima život prođe a da ne pronađu vlastitu mjeru, dužinu, kraj, žanr ili formu.), i u njoj se savršeno snalazite. Pritom, riječ je o vrsti teksta koja je, upravo zbog svoje graničnosti i ivičnosti, krajnje delikatna, i išće vrlo precizno, da ne kažem virtuozno pisanje.”

Zatim:

“A odnekud mi je poznat osjećaj o kome Bertolino na više mjesta piše, kada u otvorenom i srdačnom Beogradu krenu upozoravati da ste ipak – stranac. Za srpske je nacionaliste i malograđane on bio Hrvat, čovjek sa čudnim talijanskim prezimeom, netko ko se nije legitimirao kao naš, vječiti stranac i vječiti Žid, koji nigdje nije, po hrvatski rečeno, svoj na svome. A on to nije, on je proklet, on je sam, i on je Židov, premda nije mojsijevske vjere, zato što je Hrvat, i zato što je Srbin, i zato što je oboje odjednom i na način koji je drukčiji od načina većine. Postoji barem četiri i pol milijuna načina kako se može biti Hrvat i još barem devet milijuna načina kako se može biti Srbin, ali čim to shvati, čovjek ostaje sam.”

Našla bih još dosta ubedljivih i izvanrednih ocena kritičara i esejista, ali – zastavljam se. Bertolino je ipak čovek moje generacije, mog spisateljskog kova – mogu se upitati nisam li pristrasna. Ali ne činim to. Sigurna sam da će i drugi koji budu došli do njegovih spisa slično zaključiti.

Knjige ne umiru, nove tehnologije ih neće uništiti, potražimo ih samo, tu su, pored nas, ako ništa drugo, da bismo svi vodili svoje dnevnik čitanja. Zadovoljstvo je veliko.

Mira Otašević: Zoja

Započinjem već treći (četvrti?) put ovaj tekst o *Zoji* Mire Otašević. Odlučila sam da prvi sledeći *Dnevnik čitanja* otvorim prikazom ovog sjajnog romana. No, pokušavajući da ispišem nešto suvislo, osećam se kao da sam zabasala u tamnu šumu (magbetsku?) iz koje teško da ću izići ili je izbeći. Ali ipak ne odustajem. Pred takvim se samoj sebi postavljenim zadatkom nikad dosad nisam našla. Svesna sam da ću teško umeti da obrazložim ono što je suština velikog poduhvata autorke.

Mira Otašević je davnašnji saradnik *Sarajevskih svezaka*. U tome časopisu je objavljivala tekstove izuzetnih, ekskluzivnih dometa. Tu sam i pročitala njenu dosad mi nedovoljno poznatu biografiju. Navodim je u skraćenom obliku. Zarad onih koji su je mimoišli.

“Dramaturg iz Beograda, bavi se teorijom književnosti i pozorišta, posebno područjem istorijskih avangardi. U periodu od 1980. do 1990. bila je član uredništva *Književnih novina*. Saradivala je sa zagrebačkim časopisom *Prolog*, sa magazinom za vizuelnu kulturu *New moment*, i magazinom za izvedbene umjetnosti *Frakcija*. Objavila je knjigu multižanrovskih eseja *Spojeni sudovi*, romane *Magamal*, *Ničeova sestra*, *Beket i jastog* i *Zmajevi od papira*.”

Roman *Zoja* je izašao 2012, u izdanju *Geopoetike*.

Tekstovi Mire Otašević fasciniraju svojom visokom duhovnošću, evropskim rafinmanom, načinom mišljenja, suptilnošću sa kojom teško da se išta može porediti, začudnošću, kako je rekao Bora Ćosić, i odsustvom kohabitacije sa bilo čim što bi moglo ugroziti taj jedinstveno čvrsti glas.

Zato njen pripovedni postupak doživljavamo kao apsolutnu unikatnost.

Moglo bi se to nazvati i apsolutnom ekskluzivnošću. Ili istančano čistom ekspresijom.

Posebno bi se moglo raščlanjivati bravurozno izvođenje svih tema i pod-tema i njihova korelacija.

Kao što bi se mogao istražiti vrhunski dijalog sa relevantnim i irelevantnim “stavovima” i mišljenjima.

Zoja je maestralan primer za to.

Zoja je čudo naše savremene proze.

Zoja se ne može porediti ni sa čim.

Simon Simonović: Konačna verzija

Pre petnaest godina napisala sam, kada je Simonović objavio *Izabrane pesme 1971–1999*, da me u njima najviše privlači jezik koji odražava čitav jedan pogled na svet saopštavajući većito sapostojanje onoga što život podstiče i omogućava i onoga što ga ugrožava i ukida. Ustvrdila sam da su Sever i Jug metafore te postavke, a pesme o individualnim sudbinama uslovljenim tom dvostranošću uzbudljiva tekstura situaciono i jezički. Jezički – kao redak uzorak moći govora svakodnevice ili, preciznije, uobičajanja jezika u funkciji jednog izuzetnog pesničkog dara.

Danas, kada nam je Simonović ponudio izbor iz svoje poezije *Konačna verzija, pesme 1968–2008*, mogla bih ponoviti to isto i dodati da je pred nama pesnik snaž-

nog izgovora i pregnantnog glasa, koji svoj opus (možda i opus *Herculeum*) dovodi do izuzetno snažne dikcije koja se neće zaustaviti.

Iščekujemo.

Nenad Milošević: Vode i vetrovi
Milonga za Nenada

Ustreptalost Nenada Miloševića u prenošenju slike sveta, njegova sposobnost da otkrije svakodnevno, situaciono, koliko i visoko asocijativno, sposobnost da se lako prebaci u apstraktni dizajn, njegov govor uvek na *ti* sa čitaoцем, pobratimstvo sa njim, ili toplo drugarstvo, njegovo osećanje za sveprisutnost ljubavi i njenu univerzalnost, njegov drhtaj nad voljenima, njegova pojačana osetljivost za bliske i daleke, njegovo rimovanje sa svetom u kome živi, njegove voćke zrelosti i moć prenošenja svakodnevice u visoki tonalitet, njegove ljubavi i patnje, njegova osetljivost za bol podjednako koliko i za ljubav, njegovo prizivanje mrtvih i voljenih, osećanje za kolokvijalnost koliko i za visoki ton intelektualnog i kulturološkog, njegova sposobnost da kaže sve, i najraznovrsnije, o svemu što je pored nas, i daleko od nas, sposobnost da uvek nađe pravu melodiju koja će čitaoce privući i vezati za njegove reči jer njihovu melodiju nećemo moći da napustimo koliko ni njegov glas, i ne samo glas nego i doživljaj sveta, njegova pesnička i ljudska zrelost, sveukupnost njegovog govora i humanog usmerenja – sve to čini poeziju Nenada Miloševića izuzetnom pojavom savremene srpske poezije.

Mirjana Vukmirović: Antologija francuske poezije XX veka

Pesnikinja Mirjana Vukmirović, u predgovoru *Antologiji* koju je sačinila 2011., a posvetila je svome tragično nastradalom sinu Milošu Mihajloviću, tvrdi da je svaka antologija gotovo uvek provokacija, citirajući Kloda Roa, koji to kaže u svom predgovoru prvom tomu najnovije *Antologije francuske poezije XX veka*, u kojoj su zastupljena 63 pesnika.

Koliko je teško antologičarima-gradinarima da razvrstaju savremene pesnike, ponekad čak i da ih zapaze u obilju zbirki i književnih listova i časopisa, kaže ona zatim, dokaz je to što se merodavne i odmerene antologije dugo čekaju. Prvi tom *Galimarove* objavljen je 1994., a drugi 2000... U njemu je priređivač Žan Batist Para gotovo samo imenovao 188 pesnika zastupljenih sa malim brojem pesama, često samo sa jednom... Te pesnike prati veoma mali broj čitalaca, uostalom kao i svuda u svetu... Ali poezija se sve manje čita. “Možda bi trebalo da se sluša ili – još bolje – da se, kao u doba trubađura, peva?”

Međutim, sve češće se izdaju “tematske” antologije, gde su uvršteni pesnici zahvaljujući pre naslovu svoje pesme nego njenoj pesničkoj vrednosti (pesme o moru, na primer, ljubavne, pesme o smrti itd.). Poslednjih godina objavljuju se i neobičnije, kao što su *Antologija zanemarenih pesnika*, *Antologija ukletih pesnika*, *Proizvoljna antologija nove poezije...*

Sve su češće i sve obimnije antologije francuskih pesnikinja...

Za svoju antologiju Mirjana Vukmirović kaže: “Ako je svaka antologija neizbežna i lična, ovaj izbor je... plod ličnog čuđenja... Neke pesnike i pesnikinje sam prevodila po izbornoj srodnosti... Uostalom, po Eljarovom mišljenju, najbolji izbor pesama je onaj koji sačinimo za sebe...”

Antologija Mirjane Vukmirović sadrži izbor iz dela 79 pesnika XX veka, uz beleške (biografske, vrednosne), bibliografiju, književno-istorijske komentare i sve što bi bilo nužno za poznavanje njihovog dela. Ona pruža uvid u jedno veliko svetsko pesništvo našeg vremena, koje je istovremeno i predstavnik novog, modernog, izraza.

U njoj su zastupljeni pesnici koji “čekaju dugo, neshvaćeni, jer daju odgovore na pitanja koja još nisu postavljena” (Oskar Vajld), “ukleti”, zatim “preteče takozvanog modernog pokreta”, oni koji su otkrili “sećanje čula, srca i duha”, oni koji su u svojoj 75. godini izjavili: “Niko me ne poznaje. Ja tek počinjem”, poput Sen Pol Rua (1861–1940). I oni koji kažu: “Povod poezije nisu, kao što se često govori, snovi, varke ili ideje. To je ona sveta stvarnost, jednom za svagda data, u čije središte smo postavljeni. To je svet vidljivih stvari kojima Vera dodaje svet nevidljivih. To je sve što se nas tiče i što gledamo. Sve to je Božje delo, što sačinjava neiscrpnu građu priča i pesama kako najvećeg pesnika tako i najmanje ptice.” [Pol Klodel (1861–1955)]

Tu su i oni čija se poezija pojavila u poslednjim danima simbolizma, iznenađivši jednostavnošću i prostodušnošću tema i izraza (Fransis Žam, 1868–1938).

Tu je čak i Andre Žid sa “dekadentnom ironijom” *Pesama Andrea Voltera*.

Naravno, i svima nam uzbudljivi Pol Valeri sa svojim *Grobljem kraj mora* (1922), koji je poeziju napuštao i vraćao joj se.

Tu je i Alfred Žari, poznat po drami “Kralj Ibi”, dok njegove pesme, koje imaju sve odlike ovog pozorišnog komada, teško da znamo i da postoje.

Tu je i Ana de Noaj, pesnikinja rumunskog porekla, čija je prva zbirka (1901) “iskrena do nepristojnosti”.

Posebna tema mogli bi biti stranci u francuskoj poeziji – od Jevrejina Maksa Žakoba, uhapšenog i stradalog u nemačkom logoru, do Gijoma Apolinera, rođenog u Rimu kao Gijom de Kostrovicki, čija je majka bila iz aristokratske poljske porodice a otac italijanski oficir. (Apoliner je u prvom svetskom ratu bio ranjen u glavu i umro od posledica ranjavanja.)

Izuzetnu vrednost antologije naše autorke vidim u njenim biografskim tekstovima o pesnicima, koji se čitaju kao nadahnuta priča o ljudskim, pesničkim, sudbinama. Mirjana Vukmirović umela je da ih protumači pesnički, ali i znalački, osim toga i kao neko ko je svoj život, nimalo lak, sa tragičnom aurom, ali i aurom *vitalis*, umeo da sve savlada i oduži se onome kome je ova antologija i posvećena.

Da završim: oni koji budu čitali *Antologiju francuske poezije XX veka* Mirjane Vukmirović moći će da saznaju mnogo o velikim francuskim pesnicima XX veka, onim koji su ga obeležili, i da, ukoliko znaju francuski, uživaju u prevodilačkom umeću autorke (sastavljača i prevodioca), ukoliko ga ne znaju, moći će iz prateće aparature i “čitljivosti” prepeva da otkriju mnogo toga dragocenog.

Eto dovoljno razloga zbog kojih вреди doći do ove antologije koju je izdao Zavid za udžbenike a štampao “Službeni glasnik”, Beograd.

TEMA BROJA

Davor Beganović
Branislav Jakovljević
Vladimir Biti
Ivana Perica
Stijn Vervaeet
Tanja Zimmermann
Branko Romčević
Marija Mitrović
Andrea Lešić

**Iskušavanje
granica – Radomir
Konstantinović**

Davor Beganović i Branislav Jakovljević

Radomir Konstantinović ili Iskušavanje granica

Predgovor

Povijest književnosti i povijest kulture mogu se sagledavati i po tome kako se **ne** čitaju određena djela i određeni pisci. U tom smislu, Konstantinović zauzima posebno mjesto u povijesti novije jugoslavenske i srpske književnosti. Značaj njegove misli u obrnutoj je proporciji sa njegovim prisustvom u ovdašnjoj kulturi. Za ovu nesrazmjernu najodgovorniji su čitaoci Konstantinovića. Pri tome ne mislimo na ovog ili onog pojedinca, i nikako nam nije namjera da bilo kome pojedinačno namećemo osjećaj krivice. Kada govorimo o “čitanju” Konstantinovića, tu prije svega mislimo na institucije koje su životno zainteresirane za čitanje, koje ga omogućavaju i od njega žive; institucije koje profesionaliziraju čitanje i postoje da bi uobličile diskurs i dale mu određen identitet: sveučilišta, instituti, biblioteke, kulturni centri, izdavači, mediji. U tome posebnu ulogu ima njegov odnos prema razarajućim ratovima devedesetih, po kojemu se razlikuje od velike većine pisaca sa ovih prostora. Ne radi se samo o uvjerenju da je Konstantinović anticipirao jugoslovenske ratove 90-ih. O tome su govorili svi koji su komentarisali njegovo djelo u posljednjih 20 godina. Radi se zapravo o tome kako su ovi ratovi iskrivili i na izvjestan način suzili prijem samog Konstantinovićevo djela. Pod “sužavanjem” mislimo na njegovo svođenje na tek nekoliko knjiga, prije svega na *Filosofiju palanke* i, donekle, na *Dekartovu smrt*, i na tek nekoliko tema, osobito onih koje se odnose na izolaciju i nasilje. No, on nudi više, daleko više.

Konstantinović je, tu nema nikakve dvojbe, “težak” spisatelj. Sužavanje perspektive, o kojemu govorimo, jasan je signal čitateljske lijenosti, odbijanja suočavanja s kompleksnim pripovjednim tekstovima i pokušaj svođenja jednoga opusa na njegove “mekše”, prijemčivije dijelove. Odbijanje, makar bilo i nesvjesno, iščitavanja ranih Konstantinovićevo romana¹ i koncentracija na provokativne tekstove iz kasnih šezdesetih i sedamdesetih, poput *Filosofije palanke* i, donekle, *Bića i jezika* znak je kapitulacije znanosti o književnosti pred izazovom netransparentnih narativa. Opasnost svođenja tako složenog opusa na nekoliko elemenata nije samo znanstvena nepravda prema jednom od najsvestranijih i najsvēobuhvatnijih jugoslavenskih književnih djelatnika, nego je i čin kojim ga se želi ideološki zloupotrijebiti, učiniti ga predmetom relativno lake manipulacije, i tu ne treba biti pretjerano

¹ Zašto ne – i poezije. Već je gotovo zaboravljeno da je prva objavljena Konstantinovićevo djelo zbirka pjesama *Kuća bez krova*, objavljena u Beogradu 1951. Koliko nam je poznato o toj knjizi do danas nije objavljena nijedna ozbiljnija studija.

obazriv i slijediti vlastite preferencije, kako s jedne tako i s druge strane enormno suženoga i jednostranoga ideološkog spektra.

Postoje dvije stvari koje se nameću u ovom istraživačkom kontekstu. Prva se odnosi na svođenje, pojednostavljivanje, i na kraju manipulaciju i iskrivljenje jednoga djela koje je izuzetno složeno. Ono je takvo napose zato što dolazi iz pera jednog beskompromisnog pisca. Tu složenost je profesor Vladimir Biti nazvao “principom bilješke u Konstantinovićevoj prozi”. Prema Bitiju, taj princip prepoznatljiv je ne samo u famoznim bilješkama u *Filosofiji palanke*, već se proteže do same sintakse u kojoj je upisana neka vrsta unutrašnjih margina kroz originalnu upotrebu znakova interpunkcije, kao što su zagrade i upitnici koji predstavljaju, kako veli Biti, prepoznatljivu “rekvizitu Konstantinovićeve proze”. Taj interpunkcijski aparat, sastavljen od punktuma, proboja i prekida, naglašava heterotemporalnost proze, odnosno pisanja uopće, ili po Bitiju “nevrijeme” proznog vremena. Konstantinović uvijek nekako dolazi u ne-vrijeme. On nije neki vjesnik nevremena, recimo katastrofe 90-ih. Ono što se jasnije vidi u njegovoj, za sada nepravedno zapostavljenoj, esejistici iz pedesetih i šezdesetih, nego u novelistici iz istog perioda, jeste da “vrijeme” nikada nije naklonjeno kritičkom diskursu.

Andrea Lešić pišući iz Sarajeva (“Da li je Beckett Konstantinovićev prijatelj?”), uspostavlja široki europski okvir Konstantinovićeve proze. Njegova veza s Beckettom, u kojoj se literarna afilijacija povezuje i uvezuje s privatnim kontaktima, tema je koja poziva na razmišljanje. Naravno, ono mora biti kudikamo plodotvornije od razmišljanja o tome koliki je dio prepiske dvaju autora postao žrtvom propadanja koje je rat prouzročio u rovinjskoj kući beogradskoga spisatelja. To formalno grebanje po površini kojim se zloupotrebljava naslijeđe velikog autora, kojim se on koristi za razračunavanje sa primitivizmom, u produbljenoj analizi kakvu pruža Andrea Lešić postaje obsoletno. Bitno je, na osnovu tekstova, vidjeti u koliko su mjeri njih dvojica bili prijatelji po peru. Davor Beganović u svom izlaganju i tekstu povezuje Radomira Konstantinovića s filozofskim djelom *Razlika i ponavljanje* Gileasa Deleuza (“Razlika i ponavljanje: *Daj nam danas* Radomira Konstantinovića”). Ono što još više ohrabruje je svježina koja iz Konstantinovićevog djela izbija kada ga se pročita onako kao što čini Ivana Perica s Bečkog sveučilišta (“Nijekanje djeteta i tvrdoglava privrženost imperativu sredine”). Perica iščitava, zapravo otkriva, cijeli kompleks tema djetinjstva i infantilizma, čiji će značaj postati razvidan tek nakon lektire njezina teksta, u kontekstu Zapadne filozofije – od Kanta, preko Hanne Arendt pa sve do Judith Butler.

Prilog Branislava Jakovljevića unosi svjetlo u temu o kojoj se malo, gotovo ništa, govorilo. Konstantinovićeve beskompromisna kritika nacizma počinje daleko prije *Filosofije palanke*, i odvija se kroz jedno istančano čitanje egzistencijalističke fenomenologije, prije svega Martina Heideggera. Uzimajući pojam igre, centralan kako za kasnu misao Heideggera tako i za njegove nastavljачe Hans-Georga Gadamera i Eugena Finka, za polazište njegovog razmatranja umjetnosti i estetike uopće, Konstantinović je izvodi iz sfere estetskog da bi od igru predstavio kao prije svega etičku kategoriju: igru na život i smrt, igru protiv smrti. Stijn Vervaet iz Genta (“Pisati subjekt nakon Holokausta: Konstantinovićev *Ahasver, ili traktat o pivskoj*

flaši) na sličnom tragu čita Konstantinovićevo *Ahasvera* u svjetlu Agambenove studije *Homo sacer*, prepoznajući u njemu biće “pod zabranom” a u njegovome pisanju pronalazi prisjećanje na njegovo postojanje prije antisemitizma – upravo je stoga ono tugovanje. Branko Romčević (“Svet posle ručka i obris opšte ekonomije”) naizvratnije vraća Konstantinovića u njegovo neotkriveno rodno mjesto, filozofiju poststrukturalizma, gdje su ga već “prepoznali” i Vladimir Biti i Ivana Perica i Davor Beganović. Stalno postavljajući pitanje žanra (doista – gdje možemo svrstati Konstantinovićevo “pismo”) on *Filosofiju palanke* osvjetljuje s potpuno nove pozicije – ekonomske, sa stajališta deridijanskoga “economimesisa”. Tekst Tanje Zimmermann iz Konstanza (“Konstantinović kao autor praga. Jugoslavenska i postjugoslavenska mitologija palanke”) donosi i govor o politici – o “trećem putu”, o vezi između “revolucionarne avangarde” i jednoga njezinoga sljedbenika.

Konstantinović tako postaje sve fascinantniji. Kako protumačiti njegovu povezanost s poststrukturalizmom? Nemamo dokaza da je on recipirao njegove najznačajnije autore, ali nam se, što se više udubljujemo u lektiru, rastvaraju veze s Derridom, Blanchotom, Deleuzom, koje svjedoče o afinitetu što ga se može protumačiti (možda?) intenzivnom recepcijom iste filozofske tradicije (Descartes, Spinoza, Hegel, Nietzsche, Heidegger). Jesu li to putovi budućeg istraživanja, pretjerujemo malo, uspostavljanja discipline koju ćemo nazvati “konstantinovićologijom”?

Vladimir Biti

Princip bilješke u Konstantinovićevoj prozi

Konstantinović ima običaj zatvarati svoje fiktionalne proze bilješkom koja ih smješta u prostor i vrijeme nastajanja. Tako naprimjer *Daj nam danas* završava bilješkom “(Beograd, 1952)”, *Mišolovka* “(U Beogradu, 1955)”, *Čisti i prljavi* “(U Beogradu, 1957)”, *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši* bilješkom “(Beograd, 1964)”, *Pentagram* “(Beograd, 1963-65)”, dok *Dekartovoj smrti* sledi neznatno preformulirana napomena “U Beogradu, Devedeset treće”, koja izostavlja zgrade, a godinu ispisuje dvjema riječima s početnim velikim slovom umjesto neutralnom četveroznamenkastom brojkom.

Kad pisac koji se toliko pomno odnosi prema formi odluči premjestiti neku činjenicu iz izvantekstne ili, u ovom slučaju, izvanfiktionalne sfere u zonu paratekstnu ili parafiktionalnu, i kada taj svoj konzistentni postupak još obilježi dodatnom, koliko god naizgled sitnom evolucijom, onda bi tu mogla biti riječ o marginalijama koje imaju središnju važnost i zaslužuju više analitičke pozornosti no što su je dosad privukle. Takvo prikopčavanje “zapisničkoga parazita” na mimetički organizam djela iziskuje pažnju utoliko više što se Konstantinović današnjega čitatelja doima kao pisac koji avangardističku težnju za razgradnjom organskoga umjetničkog svijeta sve razgovjetnije kritički preispisuje iz postavangardne književne i intelektualne konstelacije. Sažeta, njegova “bürgerovska” bilanca avangarde glasi: “*užas završava u muzeju*”.¹ U skladu s tim, Konstantinovića ću u nastavku, nasuprot uobičajenom kontekstuiranju njegova opusa, čitati kao osviještena postavangardnog baštinika avangardističkih eksperimenata.

Pretvaranje bilješke u princip moglo bi se prema tome izvesti iz piščeva promišljena zglobno-razglobnoga pozicioniranja u zaoštrenu “dobu krajnosti”² u kojemu se zatekao: ni ova ni ona krajnost, nego rez koji sustavno podsijeca njihovo destruktivno oporbno konstituiranje! Krajnosti iza sebe ostavljaju smetlišta i groblja, a kao što pita jedna indikativna bilješka iz segmenta *Pentagrama* naslovljena



¹ Radomir Konstantinović, *Pentagram: Beleške iz hotelske sobe*, Dela Radomira Konstantinovića, Beograd: Nolit, 1984, 298. U nastavku teksta samo brojevi stranica u zagradama. Iako je Konstantinoviće-va teza bürgerovska, Bürgerova *Teorija avangarde* objavljena je nota bene tek 1974, dakle osam godina poslije.

² Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: A History of the World 1914-1991*. London: Vintage, 1996.

Obilazim groblja sve češće: “Ko će da zaustavi ta groblja, ta smetlišta u njihovom napredovanju?” (280) Premještanjem bilješke iz zone pripovjedačeve nadležnosti – u koju je recimo bila smještena već u Dostojevskijevim *Zabilješkama iz podzemlja* (1864), a zatim avangardistički izričitiije u Rilkeovim *Zabilješkama Maltea Lauridsa Briggea* (1910) – u zonu nadležnosti implicitnoga autora, Konstantinović, drugim riječima, prevodi silovitu avangardističku poetiku *raskida* ili izravne provale situacije prikazivanja u prikazanu situaciju, u oprezniju postavangardnu poetiku *iščaćenja* gdje se pripovijedanje pojavljuje kao nekakav tihi, ali ustrajni uljez na vratima priče. Postavangardna poetika pretvara granicu s jedne strane u zonu razvlaštenja njome razdvojenih područja, a s druge je strane i samu čini upitnom u njezinim zakonodavnim ovlastima. Sutra će možda morati biti povučena drukčije. Umjesto prirodnima, umjetnost, stvarnost i granica među njima postaju upitnim i uvjetnim entitetima. Nisu li upitnik i zagrada uostalom najpostojaniji rekviziti Konstantinovićeve proze?

Tako opremljena, bilješka postaje načinom uokvirivanja “glavnoga” teksta, a okviri, kao što je upozoravao Derrida počev od *Istine u slikarstvu* (1978), ne ostavljaju ono što uokviruju netaknutim. Naprotiv, izvanjski okvir identificira unutarnju jezgru time što popunjava njezinu konstitutivnu prazninu, nadomješta njezin immanentni manjak. Pritom je on samo nužan, ali ne i dovoljan uvjet tvorbe identiteta teksta. On doduše uokviruje, ali nikad definitivno jer pripisuje to što uokviruje stanovitom razredu – u našem slučaju onome *priče* - a da sam ne pripada istome nego drugome razredu, u našem slučaju onome *diskurza*. Da bi se međutim pouzdano odredio razred okvira, potrebno ga je i samoga opet uokviriti odnosno “cijepiti” stranim tijelom. On dakle s jedne strane dograđuje, zatvara i identificira tekst, a s druge ga, prevodenjem u drugi, strani razred, razgrađuje, otvara i dezidentificira tražeći da i sam bude identificiran kakvim naknadnim potuđujućim dometkom. Derrida je na mnogo mjesta ustrajao na neodvojivosti te dvije oprečne funkcije okvira dosljedno se suprotstavljajući isključivosti kako njegovoga strukturalistički familijarizirajućeg, tako i njegovoga poststrukturalistički defamilijarizirajućeg tumačenja.

Držeći to na umu, razrastanje “poetike bilješke” u modernističkoj prozi, poziji pa i likovnoj i glazbenoj umjetnosti, gdje esejiziranje kao način “proznoga” podupiranja “poetske jezgre” stvaralaštva u dvadesetom stoljeću upravo buja, u prvij bi se fazi dalo protumačiti kao diskretno popunjavanje ispražnjena identiteta umjetnosti, a u drugoj, tzv. postmodernističkoj, kao indiskretna kompenzacija u međuvremenu razotkrivene popune. Autoreferencijalne diskurzivne margine tako zadiru u heteroreferencijalno pripovjedno središte umjetnosti u nastojanju da ga učvrste sve dok ga napokon ne nadomjeste i istisnu; decentrirana, umjetnička se djela pretvaraju u rahle nakupine marginalija. Kao što se formulira u *Pentagramu*, ona postaju “besmislena gomila bivših stvari... oslobođena od svake nekadašnje namere koja ih je oblikovala, od svakog oblika!” (281) U benjaminovskom posttraumatskom vokabularu, pretvaraju se u hrpu krhotina po kojoj melankolični namjernici i potucala, potomci lakomislenih građanskih uživatelja, premeću i preslaguju ostatke razmrskana umjetničkog identiteta koji je, navodno, nekoć bio cjelovit. Iz

posttraumatske perspektive, međutim, nameće se pitanje je li tome ikad bilo tako ili je, da bi se konstituirao, umjetnički identitet oduvijek bio upućen na pomoć kakva nevidljivog “žrtvenog” ruba. I nije li ga upravo ta tiha viktimizacija, stavljena u službu njegova estetskog savršenstva, koštala rasprsnuća nakon “otvaranja očiju” u jednome “svetu pakla, u svetu prema kome su srednjovekovne vizije pakla zaišta samo delo detinjaste šale”? Jer ako grčka umjetnost “univerzalne lepote” skriva istinu da je “ta Grčka bila svet nesklada, užasa, sramote”, onda današnju umjetnost “zavejava pepeo 6.000.000 spaljenih Jevreja, moje braće” (*Pentagram*, 300/301).

Tim smo dvama, zasad još otvorenim pitanjima dotaknuli problem koji, sadržajno i formalno, obilježava Konstantinovićeve opus, i to, kako se on razvija, u sve znatnijoj mjeri. Vratimo li se početka apostrofiranim paratekstnim bilješkama koje zaključuju njegove fiktionalne proze - prevodeći ih iz pripovjednoga u diskurzivni vremenoprostor i otvarajući među njima proces *nepomirljive ali nužne razmjene* - jasno je da se fiktionalnome kronotopu koji počiva na posrednoj bezličnoj komunikaciji između pisca i čitatelja takvim “cijepljenjem” uskraćuje pravo na autonomiju. On je natjeran na “izmjenu stvari” s pragmatičkim kronotopom izgrađenim na osobnoj komunikaciji, katkad čak toliko neposrednoj da bi se “ti” dalo razumjeti samo kao neko drugo i drukčije “ja”. Što su bilješke, napokon, ako ne vrsta podsjetnika samome sebi za neki kasniji trenutak kad se ja bude oslobodilo sadašnjih organskih slijepih pjega i njihova klica bude sazrela za razrastanje? One u tom smislu sadrže obećanje, ako čak ne i nalog za odlučnije probijanje zasad samo načetih ograničenja jednoga naizgled genetski zadanoga opažajnog horizonta.

Još od razgradnje realističke paradigme oprimjerene u prozi Dostojevskog, kako se to obećanje sve razgovjetnije pretvara u nalog, tako život i umjetnost, situacija pisanja i prikazana situacija, autor i lik kao dva prividno potpuno heterogena registra pripovjedne umjetnosti osvješćuju svoju neopozivu međuovisnost. Prvi su dijagnostičari i analitičari toga fenomena ipak mogli postati istom suvremenici avangardnih književnih kretanja s početka 20. stoljeća, npr. Georg Simmel u *Nazoru života* (1918) i Mihail Bahtin u *Autoru i junaku u estetičkoj djelatnosti* (1924-7). Tijekom prve polovice stoljeća takvo avangardističko sučeljavanje dvaju nepomirljivih načela dobiva nove, isprepletenije forme i u književnostima južnoslavenskoga kulturnog kruga. U Marinkovićevu *Zagrljaju* (1953) primjerice, koji s avangardistički znatno izričitijim Konstantinovićevim *Daj nam danas* (1952) otvara drugu polovicu zajedničkoga “doba krajnosti”, ona se na kraju hvataju u samrtni koštac, dočim u Konstantinovićevu desetak godina kasnijem *Ahasveru* (1964), ako mi se dopusti metafora, u vrsti mezalijanse već neopozivo miješaju svoje otrovne sline.

Ta osebnija postapokaliptična monološka proza koja strateški premješta porprište događanja iz tjeskobne sadašnjosti u srednjovjekovnu prošlost da bi to dvoje onda stopila do nerazpoznatljivosti, rađa se, kao što upozorava gorespomenuta završna bilješka “(Beograd, 1964)”, u znakovitome povijesnom trenutku između procesa Eichmannu u Jeruzalemu (1961) i nürnbergskih procesa (1965). Kronotop hotelske sobe povezuje je s u isto vrijeme nastalim *Pentagramom* čije se završne

bilješke također, nimalo slučajno, grupiraju oko Ahasverova prisilnog nomadizma. U njima stapanje vremenskih planova, izazvano “ponavljanjem istog zla”, dopušta “otkriće Ajhmana u Kaliguli” (446). Postkolonijalna se Europa tek počinje suočavati s tjeskobnim naslijeđem Holokausta ulazeći u dugotrajni proces okajavanja koji će dobiti pravi zamah '68. Kao što je objasnio Aimé Césaire u *Govoru o kolonijalizmu* (1950), poricanje kolonijalnih zločina samo je otvorilo put njihovu šokantnom povratku u unutareuropskom perfidnijem i sofisticiranijem obliku. Svaki je uglađeni kršćanski građanin dakle nosio u srcu svog humanizma, bez ikakve svijesti o tome, nekakvoga demonskog Hitlera.³ Takva temporalnost neželjenog, a silovitog povratka potisnutog, kao što je postulirao još Césaireov nadahnjivač Benjamin u *Tezama o filozofiji povijesti* (1940),⁴ potpuno deplasira dotada općeprihvaćenu progresivnu temporalnost povijesti.

Ispod papira na kojemu nastaju hotelske bilješke u *Pentagramu* - znakovito iako dosad (možda podjednako znakovito) neopaženo od kritike - “razbuktava se valpurgijska noć” “posejana” “leđima mrtvaca” (197): Ni pentagram na pragu Faustove sobe ni petokraka na čelu njegova dvojnika (200) ne uspijevaju zaštititi od “povratnog šoka” mefistofelovski “svet jedne volje okrenute poricanju”, “volje za zločinom” u ime “idealne, metafizičke svoje stvarnosti”, u jednu riječ “svet jednog izgorelog, već karboniziranog, a ipak avetinjski upornog humanizma” (197/8). Evocira se stoga, u tom kontekstu, faustovski projekt “*dehumanizacije sveta*”, “oslobođenje sveta od nasilja svesti koja humanizira svet” (261). “Posle svega čemu je vodila ta svest, posle istorije koja je buknula ognjevima upravo u ovoj noći, ognjevima na putu traženog apsoluta, u zadahu ljudskog mesa spaljenog u ime nekog takvog apsoluta...” (263) *Ahasver* i *Pentagram*, čiji paralelni i uzglobljeni nastanak asociira isto takav nastanak Conradova *Lorda Jima* i *Srca tame*, nadaju se analognu čitanju, danas već malone neodgodivo, kao ispiti savjesti europskog modernizma. I ti se pozivi na njegovu odgovornost konačno, kao i oni Conradovi, rađaju na “iščašenoj” europskoj periferiji čija “produžena noć srednjovekovlja” (još i danas) neumoljivo svjedoči kako je modernistička “sveopšta racionalizacija” urodila “lomačama, vešalima za neprijatelje i krivokletnike”, mutnom i krvavom “rekom sa mrtvacima”. “*Ide li ova reka za mnom?* Ponekad je čujem sasyim dobro.” (264)

Od ta dva djela nadalje Konstantinovićeva će proza, kao recimo i ona Adornova, Blanchotova ili Derridaova, konzekventno pojačavati cirkulaciju posttraumatskoga kronotopa bilješke u predtraumatskome kronotopu pripovjednog teksta – bez obzira bio on fikcionalan ili ne kao u slučaju *Filosofije palanke* - i tako sve intenzivnije urušavati progresivnu temporalnost potonjeg. Priča odsad u Konstantinovićevu opusu neće više moći izaći na kraj s kolanjem traumatskoga “nevremena” krivnje u njezinu linearnom vremenu iskupljenja. Tanke zgrade oko spomenutih

³ Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*. Trans. J. Pinkham. New York / London: Monthly Review Press, 2000, 36.

⁴ Michael Rothberg je upozorio da je ključni Césaireov pojam *choc en retour* preuzet iz francuskog prijevoda Benjaminove rasprave (1947). Usp. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford University Press 2009, 80.

paratekstnih bilježaka doduše izdvajaju strano tijelo primaknuto nadomak organizmu, ali su dva njima razgraničena kronotopa prisiljena *podijeliti te crte koje ih dijele* jednoga od drugoga i time spojiti svoju njima izazvanu odvojenost, uzglobiti svoju razglobljenost. Dijeljenje naizgled odijeljenih svjetova živih i mrtvih, spajanje prividno odvojenih vremena i prostora, pretapanje pojedinačnih sudbina koje i ne slute jedna za drugu, to od sredine šezdesetih godina postaje Konstantinovićevom opsesivnom temom. On shvaća hamletovski diktum “The time is out of joint” potpuno doslovno baš kao i Derrida koji u *Sablastima Marxa* piše “vrijeme je dezartikulirano, iščašeno, izbijeno, dislocirano, vrijeme je poremećeno, *sumanuto*, istodobno razulareno i ludo”⁵. Kad malo dalje pridodaje “vrijeme je deportirano”, postaje jasno da njime optječu, osim Marxovih, još neke druge sablasti koje remete i diskurzivnost prostornih formi kujući među njima neočekivana zajedništva.

Na početku *Pentagrama* u skladu s time čitamo: “Jesam li to moje Ja, ili Ja toga čoveka? Gde su granice između ta dva moguća Ja? One se gube, rastaču u ovoj apsolutnoj ravnopravnoj mogućnosti i jednog i drugog Ja...” (168) A na kraju: “*Jer kad ustanem ja ko će da ustane? Bezimeno još neko čudovište, bez lica, na putu u nepovrat, ili nečiji zaboravljeni brat na putu ka izgubljenoj svojoj braći...*” (455) “Tiranija nad historijom” briše i “poslednje razlike” “između mene i drugih”. (434) “Onaj čovek koji leži još uvek poda mnom, u gluvom vrbaku reke... da ja slučajno nisam on, s leđima iznad vode, s potiljkom ovenčanim travom, blatom, licem u mulju, s kolenima pod bradom... da smo on i ja nešto isto, da između nas nema više nikakve razlike?” (435/6)

Ako se u patnji pod tiranstvom (kao tiranijom nad vremenom) razvija osećanje bratstva, ovog strašnog *rođaštva po patnji*, uporedo i istovremeno sa ovim osećanjem povezanosti kojim nas tiranija povezuje, razvija se i ovo poražavajuće osećanje identiteta u identičnoj sudbini tog svetane-sveta u kome su “sve priče iste”, *sveta bez mene jer bez tebe*. Tiranija je napad na istoriju samim tim što je napad na moju pojedinačnost. (436/7)

I neki drugi modernistički romanopisci južnoslavenskoga kulturnog prostora, dakako, njeguju završnu autorsku bilješku kao tehniku zatvaranja fikcionalnog svijeta. Kamovljeva *Isušena kaljuža*, koja je, iako završena još 1909, otkrivena i objavljena 1952, dakle tek dvije godine prije *Daj nam danas*, potpisana je recimo imenom protagonista-pripovjedača Arsena Toplaka kojemu je predmetnuta njegova znakovita tvrdnja “Jer ja - nisam ja!”⁶. Selimovićev *Derviš i smrt*, objavljen dvije godine nakon *Ahasvera*, a gotovo paralelno s *Pentagramom*, zaključuje se (gotovo) istim citatom iz Kurana kojim se i otvara, te riječima: “Svojom rukom napisao Hasan, sin Alijin: *Nisam znao da je bio toliko nesrećan. Mir njegovoj namučenoj duši!* 1962-1966.” U usporedbi s tom dvojicom modernističkih romanopisaca, Konstantinović je suzdržaniji u fikcionalnom udvajanju autorske instance. On je ne potpisuje nika-

⁵ Jacques Derrida, *Sablasti Marxa*, prev. S. Rahelić, Zagreb: Sveučilišna naklada, 2002, 30/1.

⁶ Na to je kod nas prvi upozorio, I to analitički, Tomislav Brlek, “Ako je literatura’ - (pot)pisano isušivanje kaljuže identiteta”, *Dani hvarskog kazališta XXX*, Zagreb/Split, 2004.

kvim imenom figurativnog *Doppelgängera*, nego svoje anonimno, gotovo “zapisničko ovjerodostojavanje” romanesknoga zbivanja, umjesto toga, “autorizira” tankim zgradama.

Taj ga interpunkcijski postupak, svojevrsan zaštitni znak njegove proze, odvađa od Andrića koji pod *Travničku kroniku* potpisuje “U Beogradu, aprila 1942” otvarajući time, kao što su primijetili brojni komentatori, asocijativni transfer s najezde Zapada u Bosnu u prikazanome svijetu romana na navalu Zapada na Beograd u situaciji pisanja. Po Zoranu Milutinoviću: “From the moment one encounters this dating frame, one necessarily has to double up all meanings in these two time perspectives.”⁷ Konstantinovićeve pak zgrade, za razliku od takvoga spreznja u analoški transfer, signaliziraju *neodlučivi status suplementa*: Administrativni nadnevak doduše pripada kronotopu različitu od onoga što ga “verificira”, ali je taj prvi kronotop ipak nužan za potpuno razumijevanje ovoga potonjeg - baš kao što je zagrada nužna za točno razumijevanje rečenice u koju je uklopljena iako joj organski ne pripada. Kako bismo, s jedne strane, mogli znati što je rečenično vrijeme ako nismo spoznali njezino nevrijeme ili što je rečenični prostor ako nismo spoznali njezinu “nigdinu” – ali opet, s druge strane, kako je uopće moguće spoznati *nevrijeme i nigdinu* drukčije nego iz nekog *vremena i prostora*? Ne samo ove, sve Konstantinovićeve bilješke u zgradama, raštrkane po njegovim tekstovima vrlo izrazito već od *Mišolovke*, obilježene su takvom naknadnošću umetka koji raštima svojim uštima.

U usporedbi s *Daj nam danas, Mišolovkom i Čistim i prljavima*, u *Ahasveru* “nevrijeme” završne bilješke eksplicitnije i izdašnije zadire u progresivno narativno tkivo, otvara prostor brojnim “zagrađenim”, “zarezanim” i “upitanim” insertima, uvrće i zauzlava vrijeme u rekurzivne petlje. Dva zgradama odvojena kronotopa sustavno se rendgenski nasnimavaju – ili psihoanalitičkim vokabularom: prenose - jedan na drugoga i tako do nerazlučivosti međusobno kontaminiraju. Je li ono što se Židovima događalo davno prije zlokobno nagovijestilo ono što će im se dogoditi poslije ili tek nakon Holokausta možemo valjano retrospektivno razumjeti Ahasverovu priču? Ali Konstantinović sustavnim umnožavanjem umetaka i zagrada malo-pomalo izlazi izvan narativne matrice kobna nagovještaja i njegova tragično zakašnjelog prepoznavanja, tzv. *foreshadowing* i *backshadowing* svojstvenih modernističkom romanu kakvoga u egzemplarnoj formi nalazimo npr. u nešto ranijim Desničinih *Proljećima Ivana Galeba* (1957). On svojim heterotopnim i heterotemporalnim meandriranjem, naprotiv, otvara prostor potencijalnosti i kontingenciji odnosno *sideshadowing* koje principijelno subvertira kauzalno uzupčavanje vremenskih planova. Veze između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti na taj se način otimaju koliko god pervertiranim zakonima krono-logike. Ona više ne može valjano objasniti kaotični poredak stvari u svijetu pogodnom traumom. Sadašnjost

⁷ Usp. *Getting Over Europe: The Construction of Europe in Serbian Culture*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2011, 232. Inače, Milutinović nije u pravu kad tvrdi “Framing a text by dating it is not characteristic of Andrić, and *Bosnian Chronicle* is the only work in which he used this device” (232), jer Andrić i *Gospođicu* potpisuje “Beograd oktobar 1942- april 1943.g.”

više nije logična posljedica, nego naknadni falsifikat prošlosti, prošlost više nije logična prethodnica, nego naknadni falsifikat sadašnjosti. Nerazmrsivu prepletenost vremenskih dimenzija čiji transferencijski odnos sad regulira *naknadnost* najbolje odražava jedna znakovita rečenica iz Blanchotove istoimene knjige: “Kad god da je *mogla biti* napisana, svaka će pripovijest *ubuduće* biti pripovijest *prije* Auschwitzta.”⁸ Jedini kontinuitet koji obilježava prevođenje iz jednoga vremenskog plana u drugi, zahvaljujući traumatskoj intervenciji nevremena u njihovu smjenu, jest onaj *iznevjeravanja*. Sve se moglo posložiti drukčije nego što se posložilo i može još uvijek, čim se prvom zгодом preklapi kaleidoskop povijesti. A on se ionako stalno preklapa.

Dekartova smrt izlazi punih trideset godina nakon *Ahasvera*. Prevođenje vremenskih i prostornih razina jedne u drugu toliko je u tom razdoblju uznapredovalo u Konstantinovićevu djelu da su zgrade u zaključnoj bilješci romana, kao dosadašnje privilegirano mjesto autorskoga međupozicioniranja, uklonjene. Autorska se situacija pisanja (ili njegova zaključivanja) specificira umjesto toga dvostrukom, naizgled neznatnom preinakom. Umjesto “Beograd” sada (ponovno) stoji “U Beogradu”, a umjesto četveroznamenkastoga brojčanog datuma velikim slovom metonimijski skraćeno “Devedeset treće”. U *Travničkoj kronici*, radi podsjetnika, stoji “U Beogradu, aprila 1942”. Milutinović objašnjava: “The novel was written in Belgrade under German occupation, during the famine-stricken and coldest winter of the Second World War. And once again the thunder of cannons from Europe, and news of Ustasha massacres in neighboring Bosnia, at that time the Nazi puppet-state in Croatia, could have been heard in Belgrade.” (232)

“Devedet treće”, međutim, iz susjedne Hrvatske i Bosne mogli su u Beograd dopirati neki potpuno drukčiji glasovi.⁹ Budući da je Beograd u to vrijeme bio međunarodno izoliran grad podvrgnut političkim i ekonomskim sankcijama, a uobičajena mobilnost i široka mreža kontakata njegovih građana samim time drastično ograničena, vraćeni u međuvremenu napušteni prijedlog “u” – osobito kad se poveže s romanesknim opisima stanja u gradu kao onime maminim “Tako je to, sad više nemamo ni državu, ni ponos, ni kafu, ni toalet-papir”¹⁰ ili onime sinovim “Najveća moja žalost noćas je žalost za pijacom... *Nema više pijace za mene* – plačem, dakle, za pijacom, i u snu...” (200) ili “Sve je prazno, gluvo i mračno...” (217) – kad se dakle poveže s tim tjeskobnim doživljajima stanja središnjih likova, nedvosmisleno asociira traumatsku prikovanost, odsječenost i zatočenost situacije pisanja. Ona je,

⁸ Maurice Blanchot, *Après coup*, Paris: Minuit, 1983, 99: “A quelque date qu’il puisse être écrit, tout récit désormais sera d’avant Auschwitz.” Kurzivi moji. Naslovnim pojmom Blanchotove knjige Lacan je, kao što je poznato, prevodio Freudov pojam *Nachträglichkeit*.

⁹ U govoru na Četvrtoj skupštini građana srpske nacionalnosti BiH, u Sarajevu, 22. 6. 1997, Konstantinović spominje to “doba dok ste vi ovdje, u Sarajevu, pod najužasnijom, pod najsramnijom opsadom ove epohe, odolevali agoniji ljudskosti (a da vam nismo mogli da pomognemo – iako se sve češće pitam: nismo mogli ili nismo smeli?)”. Usp. <http://pescanik.net/2011/11/zivotinja-moje-ljudskosti/>. Pristup 2. 6. 2012.

¹⁰ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*. Novi Sad: Mir, 1996, 110. U nastavku teksta brojevi stranica u zagradama.

kobnom ali neskrivljenom samokastracijom, izgubila svaki doticaj s međunarodnim tržištem ideja. Šezdesetpetogodišnji sin lamentira:

/K/ao da se stidim od pijace (otkud taj stid od pijace?), ali ako biti potreban nekome nije ništa drugo nego biti upotrebljiv, onda je sve ovo sada moja žalost za pijacom kao žalost svake moje žalosti: šta novo sada tamo kupuju, bez mene? šta prodaju (bez mene)? (200)

Ne samo da je onemogućen izlazak iz gluhoga gradskog mraka na svijetli i otvoreni prostor (međunarodne) tržnice, već je i samo približavanje prozoru vlastitoga stana postalo pogubno. Dok je Pasternak pjevao "Otvorite prozor da vidimo koje je stoljeće vani", jer su na revolucionarnoj ulici pod prozorom doista napredovala stoljeća, u *Dekartovoj smrti* ona nazaduju. "Ne smem da odem do prozora, *ovo je noć prekopavanja grobova*, ja sam na groblju koje prekopavaju..." (200)

To je dakle Beograd te zloglasne Devedeset treće, godine kojoj ne treba predmetati znamenke kalendarskih tisuća i stotina jer je i ovako komprimirana - jedinstvena i nezamjenjiva, mitski vododijelna, nevrijeme usred vremena. Ovaj se roman, kao pravo benjaminovsko poprište indicija, rađa iz *samoga srca nevremena* koje malo-pomalo okužuje sve koridore prikazanog vremena, u tom pogledu znatno nadilazeći *Pentagram*, *Ahasvera* i sve prethodne Konstantinovićeve proze. Nevrijeme uostalom čini jednu od velikih kristalizacijskih točaka njegovih zamršenih asocijativnih putanja. Ono se za očeva života stalno zlokobno nadvija, približava i prijeti sve dok poslije očeve smrti, u drugome udaru traume na prvu bolnu ranu zadanu dvije godine ranijim odlaskom onoga drugoga, Velikog Oca,¹¹ ne ostavi iza sebe tu "Devedeset treću" kao slamnigovski turobnu "aleju poslije svečanosti". Početno je mahnitanje oluje prohujalo - do daljnijega, molim - pa sada preživjeli nevoljnici mogu, u radu krivnje, kajanja i žalovanja, prignutih glava pribirati i sortirati rastrkane otpatke nosilaca bivšega vremena koje je raznijelo. Na posttraumatskome poprištu zločina, kao što je dijagnosticirao Benjamin, nema više nijednoga ljudskog lica, svi su nekadašnji protagonisti netragom i nevratom nestali.

I doista, na početku romana čitamo: "Moj otac? Sada samo ovaj časovnik ... ovo naliv-pero... mali izbor Dekarta, ili Montenj, u tri sveska..." (5) I malo dalje citat iz Montaignea koji će se zatim ponoviti: "Mi smo sačinjeni od komadića, i to sastavljenih tako bezoblično i raznoliko da svaki delić u svakom trenutku igra za svoj račun." (7) Puzzle dakle? Ponavljanje toga citata, međutim, po običaju sadrži njegovu važnu nadogradnju: nemoguće je sastaviti te komadiće u skladnu sliku jer je *nenadani udar opakog vjetro* opasnosti, slučajnosti i okolnosti zauvijek zameo sliku cjeline i potisnuo je u zaborav (24/5). Nije dakle nikakvo čudo što nam se pripovjedač, osunut provalom nevremena, predstavlja kao permanentno rastrojani skupljač krhotina koji je izgubio pregled nad stvarima pa kompulzivno ponavlja "jesam li to već rekao?" U posttraumatskome stanju u kakvom se iznenada zatekao ne može više raspolagati prošlošću, oduzeta mu je očeva *predtraumatska sabranost* koja dosljed-

¹¹ Usp. Konstantinovićeve pomalo ozloglašeni *hommage* "Titova misao", *Treći program Radio Beograda* 45/1980, 13-17.

no otklanja pogibelj nadolazeće oluje time što se kao umjetnička forma “samostvara, okrenuta sopstvenoj unutrašnjosti” (11).

Otac međutim, s druge strane, baš time što je grčevito preduhitruje i kroti, kao da najavljuje, navlači i izaziva oluju. U takvu se doživljaju njegova strogo disciplinarnog nastupa, koji im ulijeva strah i mržnju, nedvosmisleno ujedinjuju sin i majka. Sin: “/O/luja, okean, stihija neka, što je provalila iz tog tihog ujednačenog mrljanja moga oca.” (15) Ili na drugome mjestu:

/P/adala je kiša, sećam se, duvao je jak vetar – neočekivano, vrata su se otvorila, ugledao sam oca. Stajao je na pragu, bez reči. Ne znam koliko je to trajalo. Ali dobro se sećam svog očajanja: *nisam znao gde Paskala da sakrijem (...)* Paskal, to sam ja koji ne volim oca. Paskal, to sam ja onda u toj noći: kiša je bila sve jača, kiša sa vetrom... (136)

Majka:

Da li se sećaš naših izleta? Uvek su, *u izvesnom času*, dolazili mračni oblaci, strašni oblaci puni pretnje, nismo to očekivali, ili, možda, očekivali smo samo nismo hteli da očekujemo, skupljali smo otpatke pod sve mračnijim nebom ... – posle smo tražili korpu za otpatke, dugo smo je tražili, a on je ostajao poslednji, pri našem odlaženju (a nebo gore, nad njim, strašno mračno), da sve pregleda i proveru ... ali *ništa*, kiša nije pala (sad mi se čini da nikad nije pala ta kiša), i vraćala se svetlost, i mir, *ništa, sve je čisto, i to je vedrina*, odjedanput vedrina, nikad kiša nije padala, niti će da pada, eto: mrzim tvog oca. (110/11)

Ali sexagenarius “u Beogradu, Devedeset treće”, nakon udara ratne traume koji ga je paradoksalno oslobodio grča omogućivši mu da stvaralački proradi prethodni udar očeve smrti, uvida da je otac ipak bio u pravu. Kiša je naposljetku uistinu pala, i to olujna, sručila se kao potop, pravi povodanj koji je vatrenim znamenjem spojio nebo i zemlju. Ili ju je otac možda ipak *izazvao* svojim grčevitim preduhitranjem zagađujućih efekata “aleje poslije svečanosti”, patološkim individualnim naporima da očisti sve *prije* nadolazeće lude “karnevalske fešte” – pa je onda zapravo majka bila u pravu? Možda je baš trebalo bacati smeće i otpatke, pa i pišati u tršćanski Canale (110), ljudski je ostavljati tragove za sobom (213), pa nam se onda oluja ne bi dogodila ili barem ne bi bila tako strašna, jer bismo za nju bili spremniji. Tko uporno skriva smeće, ne bi se smio čuditi kad odjednom navre njegova poplava iz toga tajnog skrovišta. Nakon toga je šteta neopoziva. Konačno, mama samo najavljuje potonju sinovu patnju zbog izgubljene pijace kao *razdraganoga izlaganja smeću* kad kaže:

Ne bojim se ja smrti; bojim se prazne pijace. Sećaš li se, dete moje, kako su to bile ogromne gomile svega i svačega; sećaš li se kakva sam bila, u proleće, *u doba izobilja, u doba đubreta*, u doba prvog luka, i crnog i belog, i nežne zelene salate, veoma nežne, sa svih strana kuljalo je đubre na nas. (213)

Tko je tu naposljetku dakle bio u pravu – otac koji je zlokobno anticipirao smrdljivo smetlišće “aleje poslije oluje” ili mama koja je mislila da se oluja fobičnim

odstranjivanjem smeća samo izaziva – to u romanu ostaje otvorenim, kontingentnim, zahvaljujući neumornome “kuljanju đubreta” iz posttraumatske zaključne bilješke (oslobođene zagrada) u predtraumatski narativni raspored odnosa među članovima porodice. Nije li ta sanitarna konstelacija u porodici, autoritarna kakva je bila, možda morala dovesti do traume? Jer to je isto nevjerojatno naposljetku pomelo i majku, povuklo je u svoj potop da bi na obalu – upravo kao iza oca – izbacilo sam *junk, trash i rubbish*, a taj ju je, nota bene, fascinirao ništa manje nego njega, samo s druge strane:

/P/liva po moru, s licem okrenutim dnu, lagano se krećući kroz vodu, ogromna prastara besmrtna životinja, ko zna čega sve ima tamo dole, na dnu, pa to je kao da ona lebdi nad pijacom... Ko zna šta bi sve našla u tom đubretu... (213/4)

Čija je sad patološka fascinacija smećem u konačnici skrivila udar nevremena koji je cijelu obitelj pretvorio u ponižavajuću hrpu otpadaka, na to pitanje retrospektivno “kuljanje smeća” iz traumatizirane situacije pisanja ovoga romana, identificirane u maloj zaključnoj bilješci, *sustavno onemogućuje razgovijetan odgovor*. Kontingencija kao da odnosi pobjedu suočavajući čitatelja s ispražnjenim poprištem zločina na kojemu je, poput sina po bolnim otpacima svojih roditelja, prisiljen unedogled prekopavati kao po vlastitoj rani. “Obrazac kretanja njegova razumijevanja”, kao što formulira Ottmar Ette za jedan drugi roman prekoračenja granica, “nije obrazac linearno progresivne lektire, nego stalnih skokova”.¹²

Provala nevremena iz rubno pribliježene situacije pisanja u vremensku strukturu ispisanoga, osim toga, onemogućuje i jasno kronološko razlučivanje etapa sazrijevanja protagonista u autora. Riječ je o tipičnoj fabularnoj matrici proistekloj iz transformacije koju je modernistički *Künstlerroman* proveo na zapletu klasičnoga *Bildungsromana*. U tu teleološku liniju otrežnjujućeg sazrijevanja pisca zasijeca udar Velike Traume koji, retrospektivno se distribuirajući u niz svojih fabularnih supstituta i derivata, narušava evolucijsku temporalnost zapleta; ovaj se beznažno uvija, upetljava i zapeće. Posttraumatska situacija pisanja, na koju se u romanu referira brojnim zagrađenim i nezagrađenim umecima, predstavlja nam autora u dobi od 65 godina; u toj dobi on sve više genetski nalikuje središnjem liku oca dok ovime uporno teži umjetnički ovladati. Druga ključna situacija iz koje pripovjedač-protagonist percipira prošle događaje vezana je za privatnu traumu očeva umiranja dvije godine nakon javnoga oproštajnog spektakla dijametralno oprečna i zato Supstitutnoga Oca, dakle opet jedne posttraumatske 1982, kada je pripovjedač-protagonist imao 54 godine i suočavao se s onemoćalim i poživotinjenim likom svojega nekoć jako ponosnoga oca. On nije li taj potonji otac upravo u procesu poživotinjenja postao nekako ljudskiji dok je onaj prvi Tata tzv. Ljudskog Lika, u procesu okamenjivanja u skulpturu Velikog Krotitelja upravo poživotinjio? Treća je, napokon, mnogo davnija perspektiva odrastajućega sina, tinejdžera i “klimavca”, u stalnome traumatičnom sukobu s uspravnim i autoritarnim ocem-Mojzijem.

¹² Ottmar Ette, *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, 2001, 363.

Ali te se tri etape odrastanja upisuju i pretapaju jedna u drugu do te mjere te je nemoguće odrediti koja je pred-, a koja posttraumatska. Prije i poslije, vrijeme i nevrijeme se, kao u razuzdanoj atmosferi karnevalske svečanosti koja sve sudionike poživotinjuje i ukida granice raspojasanim “zamjenskim igrama” među njima, opasno i plodonosno dotiču. Na početku IV. poglavlja pripovjedač naziva sebe “*sexagenarius* od trinaest godina, *puer aeternus*” (15), a zatim opet u XX. poglavlju “dete-starac”, “čudovište starac-dečak” (97/8) koje ne zna plaće li infantilno ili starački - jasno nam time dajući do znanja da se u njegovu prikazu događaja i stanja starost jednako upisuje u mladost kao i mladost u starost. Je li on, kad je kao dijete panično strahovao od nagloga bujanja očevih pauza u predavanju ili skandiranju latinskih stihova već anticipirao njegovo potonje plakanje, ječanje, cviljenje, mmljanje i hroptanje ili je taj strašni doživljaj očeve predsmrtne ponižavajuće agonije iz perspektive pedesetdvoгодиšnjaka projicirao unatrag u djetinjte strahove?

Provala olujnoga kronotopa bilješke u pripovjedni kronotop teksta, dakako, ne poremećuje samo percepciju bližnjih kao ni onu samoga sebe kao protagonista, svjedoka i prikazivača romanesknih zbivanja i odnosa. Kao što upozorava već sam naslov, ona rendgenski preslikava odnose među likovima na odnose među misliocima i pjesnicima s kojima se ti likovi identificiraju. Genetteovskim vokabularom, primarna dijegetička razina koju nastanjuju otac, majka i sin udvaja se i do nerazpoznatljivosti pretapa sa sekundarnom dijegetičkom razinom na kojoj prominentno figuriraju i zapodijevaju zamišljene međusobne odnose Descartes, Pascale, Montaigne, Pound i Rilke, zajedno sa svim svojim književnim i neknjiževnim likovima. Tu čitatelj dakle susreće autore i likove koji izvode svoju romanesknu egzistenciju iz Konstantinovićevevih očito dugogodišnjih i sustavnih lektirnih bilježaka. Obilno, ali promišljeno raštrkavanje baštine tih seminalnih mislilaca i pjesnika po stranicama ovoga romana svojevrsan je trijumf principa bilješke u heterotopijskom narativnom tkivu. Bilješke su naposljetku uvijek neka vrsta posijanoga sjemena iz čijega se “pokapanja” u nama treba roditi nešto novo.

Ulazak Konstantinovićevevih lektirnih bilježaka u roman, međutim, žanje neke plodove i onkraj toga svojega dvoznačnog trijumfa. Budući da ti velikani svojim mislima, vođeni rukom autora, zapodijevaju dijalog u bahtinovskom Velikom Vremenu povrh i iznad eksplodiranoga “malog vremena” ljudske povijesne egzistencije kojemu su na milost i nemilost izloženi otac, majka i sin, transfer i nasnimavanje “događajne” primarne dijegetičke razine na tu plohu “dugoga trajanja” sekundarne dijegetičke razine može se razumjeti i kao izvlačenje obiteljskih odnosa u prostor *bezvremena* oslobođena od narušenih povijesnih zakona, njihovo kozmičko izuzimanje iz razorenosti zemaljskog smještaja. U duhovnome prostoru otvorenom dijalogom između Descartesa, Pascala, Montaignea, Pounda i Rilkea jedna se rastočena mala beogradska obitelj vraća “svojoj svetskoj porodici, svojoj vrsti, ona stupa u dodir, preko najbližih svojih uzroka, sa udaljenim stvarima i događajima sa kojima... kao da nije imala nikakve veze, ona se vraća svetu kao nekakvom bezgraničnom bratstvu kojim je sve obuhvaćeno do u beskonačnost... Ona postaje *čudo*, tim preobražajem iz smrti u život, iz usamljenosti činjenice u element sveopšteg bratstva jednog reda, iz mrtvila svršenog čina, u kome kao da je (u njegovoj defini-

tivnosti) prestao svaki život, i u kome kao da je zavladao ništavilo... u aktivno stanje *činilaca*... Nema bezutešnog razumevanja... razumevanje je oganj, jeza iz mrtvila prenutog duha, pokrenutog uma, koji pretvaraju u vatru svaki led, koji odbijaju bezutešnost i, šta više, za nju su nesposobni.” (Pentagram, 340/1)

Lektirne bilješke dakle ovdje igraju ulogu koju je Homi Bhabha nedavno u drugome kontekstu pripisao fikciji: “Against the hard face of facts and the burden of experience, the fictional “as if” opens up the counterfactual ethical narrative of the “what if”.”¹³ Takvu etičku ulogu pripisivala je fikciji, recimo, poznata Marinkovićeva novela *Anđeo* (1953) gdje se za smrtno bolesnoga klesara Alberta Kneza, kojega pohodi misao o pokoljenjima što su zinula pred njegovim umjetničkim djelom, kaže: “Kao da je iz ogromnih daljina neke goleme vječnosti doprla do njega, u ovaj zabačeni, zgužzani kutić privremene i ružne stvarnosti, potvrda i priznanje. On osjeti na sebi zadah besmrtnosti.”¹⁴ Albert Knez bi se pritom, imajući na umu turobno skućeni posttraumatski vremenoprostor nastanka novele, možda mogao razumjeti kao fikcionalni *Doppelgänger* autora Ranka Marinkovića.

No spasonosni nadolazak bezvremenske “apsolutne stvarnosti” (Pentagram, 167) koja u povijesno vrijeme likova, u *Dekartovoj smrti*, pristiže preko uklopljenih lektirnih bilježaka oslobađa likove – i autora? - ne toliko od stiješnjenoga fikcionalnog kronotopa koliko od *nevremena* koje u ovaj, pustošeći, nadire iz vremenoprostora rubne bilješke. Nevrijeme je – to je bilo zlokobno najavljeno još u *Pentagramu* – “moralo da se desi”, ali ono ipak neopozivo “uništava pamćenje” (Isto). U *Ahasveru* i *Pentagramu* žrtve su se nevremena jednako znakovitom anticipacijom zatekle u hotelskoj sobi – “ne znam gde sam, ne pamtim ime ovog hotela, broj sobe, ime grada” (Isto). Ali možda upravo ta nigdina, nevrijeme i neprostor omogućuje čovjeku da postane “bezgranično veći od sebe samog ... stariji od sebe, dublji, sveobuhvatniji” i tako prekorači u bezvrijeme?

Možda ne znači uopšte biti kao Ja, onaj Ja koga sam poznavao (koga sam verovao da poznajem), nego biti kao čisto bivanje, kao njegova snaga, njegov neimenljivi, neobjašnjivi razlog, sa one strane svake forme, i granice, neko trajanje koje mi se odjednom objavljuje, neko rasprostiranje preko granica mene, neka apsolutna sadašnjost, s one strane vremena, tamo gde ustaje ovo beskonačno (...) jer s one strane imena, ono pristaje na svaki oblik, na onaj moj, koji je kao moje Ja, ali i na onaj tog čoveka koji je za ovim istim stolom jeo hleb, koji je u ovom istom ogledalu gledao svoje lice. (168)

Princip bilješke razotkriva na taj način svoju temeljnu ambivalenciju u Konstantinovićevoj prozi: s jedne strane traumatsko sredstvo razvlaštenja instanci pripovjedno ustrojenoga svijeta, on je s druge strane istodobno spasonosno sredstvo ovlaštenja tih instanci za projekciju novih, drukčije ustrojenih svjetova.

¹³ Homi Bhabha, “Afterword: A Personal Response”, u Linda Hutcheon and Mario Valdés, eds., *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. New York: Oxford UP, 2002, 194-204, 197.

¹⁴ Ranko Marinković, *Ruke i druge novele*, Zagreb: Školska knjiga, 2009, 213.

Ivana Perica

Nijekanje djeteta i tvrdoglava privrženost imperativu sredine



Imao sam bicikl. Vozio sam se. Sve sam imao što mi treba. Svaki šraf sam imao. Sve pedale. I dva točka. Guvernalu (niklovanu, pa se cakli na suncu). I čak mali dinamo, malu lampicu na dinamo. I dve noge sam imao, ako nemaš ništa protiv, za pedale; i mali mozak (ne ljutiš se? ali, bila je to besprekorna mašina), – da, mali mozak – za ravnotežu na biciklu. Veoma sam dobro održavao ravnotežu. Kao niko moj. Kome je smetalo što zuji moj fini dinamo na prednjem točku bicikla? Kome je smetalo što putujem kroz svet, na biciklu, sam, sasvim sam? (*Mišolovka*: 418)

Rob duga, dug roba

Immanuel Kant, autor kovanice “slobodna igra” (Kant 1991: 134), kojom je imenovao slobodnu, neprinudnu medijaciju između kognitivne i moralne moći (Gasché 2003: 103), nije takav tip igre dovodio u vezu s djetetom. Za razliku od brojnih interpretata (Rousseaua, Schillera, Huizinge i dr.), koji su pozitivno cijenili djetinjstvo kao period u kojem se može naći *čista* igra, koja je neovisna o vanjskoj

svrsi, *telosu* i *pragmi*, koja se igra kao povratni glagol, bez subjekta i objekta, koja nosi "svoje opravdanje u samoj sebi" (*Pentagram*: 121) i koja se ne *practicira radi* (odmora, opuštanja, terapije), Kant je o djetinjstvu navodno govorio s tjeskobom kao o vremenu "mladenačkog ropstva" (Cassirer 2001: 11). Djetinjstvo je smatrao "dobom intelektualne nezrelosti i običajne neslobode" (isto), u kojem se pojedinac još ravna prema onom što "neposredno dopada" (Kant 100) i povodi se za "patološki uslovljenim dražima, stimulusima" (Kant 101), nadilaženjem i oslobađanjem od kojih tek postiže pravu slobodu. Ako bismo, naime, "vrijednost života" ("der Wert des Lebens", Cassirer 2001: 11) mjerili prema "sveukupnom užitku" ("Summe des Genusses", *Kritik der Urteilskraft*, prema Cassirer 2001: 11), onda bi ta vrijednost sigurno "pala ispod nule" (isto); tj. kad bi čovjek zastao na razini "osjećaja" i izražavao samo njih, onda bi se njegova "vrijednost" svela na "životinjsko" kao protuljudsko ("das widermenschliche, das tierische", Hegel 50); ili čak na goli život "preživjelog" (Lyotard 1995: 87).

Argumentirajući sa sličnih humanističkih pozicija, u zbirci eseja *L'inhumain: Causeries sur le temps* (1988; *Neljudsko: Kozerije o vremenu*), Jean-François Lyotard formulira srodan oprez prema nevrijednom, ne-još-sasvim-ljudskom, ali i suviše ljudskom životu – koji imenuje *neljudskim*. U jednoj od onih prekretnih godina (1988/1989/1990/1991), kada je valjalo postaviti kamen temeljac za novu političku i kulturnu konstituciju *zapadnog kruga*, Lyotard u *neljudskom* nije vidio fenomen kojemu je valjalo *doznačiti određeno mjesto i konačno vrijeme*. Slično kao Kant, koji odraslog čovjeka poziva da iziđe iz svoje "samoskrivljene nepunoljetnosti", i Lyotard kretanje prema *ljudskom* tumači kao *e-mancipaciju* od "prvotne bijede djetinjstva" (Lyotard 1988: 11; usp. Lyotard 1990), obećanu već u čovjekovoj "spособnosti da stekne 'drugu' prirodu, koja mu, zahvaljujući jeziku, omogućuje sudjelovanje u životu zajednice, odrasloj svijesti i razumu" (isto). Međutim, upravo je činjenica da je "RAZVOJ" (Lyotard 1995: 109) – "développement" (Lyotard 1990: 20) – "proturječio ljudskoj predodžbi emancipacije" (isto), čovjeka suočila s preostatkom onog *neljudskog* koje je kulminiralo u totalitarnom obliku hiperbirokratiziranog života koji lako iz čovjeka čini "suvišnog čovjeka", kako u ekonomskom, tako i u političko-etičkom smislu. Lyotard, dalje, upozorava na opasnosti kibernetskog hibridiziranja čovjeka i stroja te totalitarizama koji više ne nose ime Staljingrada, Normandije ili Auschwitzta, nego čuče u indeksu Dow Jones-Index na Wall Streetu i indeksu Hakkaï u Tokiju (isto), a preostatak *neljudskog* tumači kao poziv i zalag koji ono ne-još-sasvim-ljudsko (dijete) ostavlja u ime mogućnosti koje je zajednica odraslih promašila:

Lišeno govora, nesposobno da stoji uspravno, zdvajajući nad objektima svog interesa, nesposobno da procijeni vlastitu korist, neosjetljivo na zdrav razum [la commune raison], dijete je eminentno ljudsko jer njegova bespomoćnost nagovještuje i obećava moguće. Njegovo prvotno kašnjenje za ljudskosti, koje ga čini taocem zajednice odraslih, ujedno toj zajednici pokazuje manjak ljudskosti od kojeg ona pati, i poziva je da postane ljudskijom. (Lyotard 1988: 11f.)

Treba preispitati svojevrsan *endpoint emancipacije* čovjeka od prirode, kao i krajnji doseg njegova rukovanja (*hendlanja*) tehnikom, njegova gospodarenja – mancipacije (*mancipium*) – onim što je izvan njega samog i što je samim time *neljudsko* (tehnika, vlasništvo, ali i drugi čovjek, dijete). Rezultat tog preispitivanja bit će, jasno, slijepa ulica u kojoj završava samouzvracena dijalektika prosvjetiteljstva (emancipacija je ili nemoguća ili završava u *The horror! The horror!*), odnosno valjat će ukazati na nužnost šireg društveno-političkog (a time i etičkog, filozofijskog i umjetničkog) obzora unutar kojeg će biti moguće vratiti dug *mancepsu* (onome koje/koji nas gestom mancipacije e-mancipira), a da to vraćanje duga ne bude *oko za oko, zub za zub*.

Govoreći o preostatku *neljudskog* u nama, Lyotard, kao i Lévinas, sjećanje na vlastitu *neljudskost* koja smo nekoć bili tumači kao dug i dužnost (sluh i poslušnost) da živimo *vrednije* nego oni čije je “uništenje tek odgođeno” (Lyotard 1995: 87; usp. Lévinas 1995: 86) i koji žive samo zato što su preživjeli (vlastito rođenje, Holokaust). Kao “ono što se ne da izreći” (Lyotard 1995: 11), *neljudsko* se ne iscrpljuje u nekom dovršenom i prošlom vremenu i prostoru, nego funkcionira, upravo suprotno, kao preostatak ontogenetskog i filogenetskog bezvremenskog *stanja prije* u racionalno poimanom *vremenu poslije* – prirode u kulturi, djetinjstva/iracionalnog u odraslosti/racionalnom; ili obrnuto, kao sablast historijskog *vremena prije* u *stanju poslije* – holokausta u liberalno-demokratskom poretku, ili povijesnih totalitarizama u hegelovsko-fukuyamskoj fazi posthistorije. Zbog svoje ambivalentnosti djetinjstvo tako niti je neko “životno doba” niti “prolazi” (isto). Upravo kao otpor prema sablasnom *neljudskom*, ustrojava se i održava, prema Lyotardu, *političko*, i svi su oblici *odraslog* ljudskog djelovanja (pisanje, mišljenje, književnost, umjetnost) samo različiti vidovi otpora prema, ali i svjedočenja o *neljudskom*.

Naizgled slično kao Kant i Lyotard, kojima učenje i zrenje predstavljaju dugotrajan proces odmicanja od djetinjstva, i Konstantinović putanju odrastanja čita kao “priču o našem sve većem savršenstvu” (*Dekartova smrt*: 57). Međutim, ta je priča ovdje pojmljena negativno-faustovski, manje kao ambivalencija, a više kao solipsizam, kao abruptan pad iz života u smrt, pad u “otuđeno stanje u kojem se više ne govori s drvećem” (*Pentagram*: 21). Zahvaljujući tom padu, strukturno gledano, Konstantinovićeva priča o sve većem savršenstvu ipak ne operira kontaktnim zonama i trijadnim modelima *prijelaza, napredovanja, sablasne prisutnosti* i sl., nego uspostavlja dualne suprotnosti, unutar kojih je čovjek proklet da se istovremeno nalazi na objema stranama – kao živ i mrtav, čist i prljav. U eseju “Grob genija djetinjstva” (*Pentagram*: 20-29) uspostavlja se, primjerice, jasna opozicija djetinjstva, igre, naivnosti, neposrednosti i govora naspram odraslosti, ozbiljnosti, znanja, skepse i jezika. Dug o kojem govori Lyotard, Konstantinović ne osporava. Međutim, za njega je kultura (čiji bi rad svjedočenja trebao biti izraz otpora) tek “slabost” nepovratno otuđenog odraslog čovjeka, nemoguće “traženje igre u uslovima znanja” (isto: 22), igranje magijom u registru prozaičnosti, “pokušaj omogućavanja igre i za mene, za koga je drvo samo drvo, a stolica samo stolica” (isto: 21). U Konstantinovićevu opusu sveprisutna izvjesnost u nepostojanje adrese kojoj bi se Lyotardov dug odužio i nedohvatljivost sredstva pomoću kojeg bi se ireverzibilno gubljenje

‘ljudske vrijednosti’ poništio, otvara nam put za čitanje tog opusa kao svojevrsne korekcije Lyotardova (i sličnih) zaziva *ljudskosti*.

Konstantinovićevo esejsko i romaneskno *Ja retrogradno*, iz *kulturnog* vremena *poslije* zaziva “genija lakoće, nestvarnosti i beskonačnosti” uime oživotvorenja *moogućnog bića* (mogućno *slobodnog* bića – slobodnog za sebe, a time i od drugih) kojeg prema Lyotardu možemo zvati *ljudskim*. Međutim, prokletstvo emancipacije jest u tome što *manceps* (onaj koji uzima u svoje ruke, u vlasništvo – “qui prend en main à titre de possession ou d’appropriation”, koji čini gestu mancipacije, Lyotard 1990: 16) nije nitko drugi do ja sam, ili drugi kojeg/koji sam pounutrio. Ako sam to uistinu ja, ako sam ja sâm kriv za vlastito emancipirano-neemancipirano, odraslo-neodraslo, ljudsko-neljudsko stanje, kako da onda bez ostatka i rizika posegnem za sredstvom koje bi poništio moj dug prema *neljudskom* (koje je moje i koje sam ja), kako da se onda sasvim izbacim iz tog *dužničkog ropstva*? Jer koga da optužim za ovo stanje u koje sam dospio, tko je taj “kome je smetalo što putujem kroz svet, na biciklu, sam, sasvim sam?” (*Mišolovka*: 418); i kako da “reprodukujem dečju naivnost” (*Dekartova smrt*: 97), koju sam imao kad “imao sam bicikl”, kad “vozio sam se” i kad je to bilo sve “što mi treba” (*Mišolovka*: 418); kako da postignem “zaborav upotrebne vrednosti (*vertu*), zaborav svojstava (kao vrline?) ove ili one stvari, tj. moje kašike iz detinjstva” (*Dekartova smrt*: 97); ukratko, kako da “la cuillere” postane opet “kašika” (97), kako da ja, koji “sve više ja sam moj otac” (isto: 160f.), zaboravim “*A quoi sert la cuillère*” (isto: 97)?

Odnos odraslog subjekta prema vlastitom i kolektivnom te filogenetskom i ontogenetskom djetinjstvu, u Konstantinovića se razotkriva, dakle, preko nemogućnosti dohvaćanja onih mogućnosti koje su tu bile “pre nas” (*Dekartova smrt*: 57). Kontinuirani pokušaji subjekta da se odvoji od nadsubjektnog i očisti putem igre te njegov ponovni pad u nadsubjektno, skrivljen samosviješću koja sebe postaje svjesna samo kao svijesti tog istog nadsubjektnog, i svijesti o izručenosti nadsubjektnom kao vlastitom *mancepsu*, rezultira infantilnim priželjkivanjem “smaka sveta” (*Filosofija palanke*: 57) kao jedine preostale šanse za stvarnu emancipaciju, stvarno izlaženje iz nepunoljetnosti. Ali, nesposoban da totalnu negaciju provede u djelo, Konstantinovićevo pokret otpora završava, očigledno, u autoreferencijalnoj petlji kojoj bi se, kao i mnogim drugim filozofskim projektima otpora iznesenim ‘samo’ u misli, mogla uputiti kritika “radikalne pasivnosti” (Wall 1999: 2). Kad Konstantinović, slično kao i Lyotard, govori o *homunculima* koji “vapiju za svojim rođenjem”, koji postoje “pre nas”, ali ne kao “ne-biće”, nego kao “*moućno biće*”, kao “mogućnosti koje zahtevaju svoje ostvarenje”, stanje tih *homuncula* nikako nije stanje bijede koja tek “nagovješćuje i obećava moguće” (Lyotard 1988: 11f.). Da, *homuncul*, dijete, zametak, *ljudsko in nuce*, postupno postaje “taocem zajednice odraslih”, ono “toj zajednici pokazuje vlastiti manjak ljudskosti od kojeg ona pati”, ali u Konstantinovića ono jednostavno *nije u mogućnosti pozvati* je da “postane čovječnijom” (isto: 12). Poziv prema zajednici i suočavanjem s licem drugog onemogućen je, prvo, šutnjom subjekta (djeteta) za koji se pretpostavlja da bi pozivao; drugo, nepostojanjem onog tko bi bio dostojan poziva i; treće, opterećujućom prisutnošću trećeg koji narušava intimnost međuprostora Ja i drugog (usp. Lévinas 1995: 31).

Konstantinovićeve etika (o kojoj je moguće govoriti tek hipotetski) kao i Konstantinovićeve djelovanje, prakse (odn. odsutnost istog) postoji samo kao iznuđena, *prinudna etika*, i omogućuje se samo u zazivu izgubljenog *homuncula*, ali nikad u zazivu prema stvarnom drugom, trećem, zajednici. I dok odbija komunikaciju, Ja koje zaziva *homuncula* jedino može da *sanja* “*svemoć dece i ludaka*, moć ‘primitivnog duha’” (*Pentagram*: 20), ali nikako da uistinu dosegne tu djecu, taj duh ili Isusa, “koji nas poziva da se vratimo detinjstvu” i koji, dakako, “ne prima starce, one koji ne umeju da se vrate u detinjstvo” (isto: 51). Naime, “[v]eoma je teško izgubiti razum” (*Dekartova smrt*: 52), ali ga je i zadržati jednako teško:

(Ne smem da se vratim natrag. Ali ne smem da ostanem ovde. Kako da budem sa njima – a on je, setio se, još uvek pokušavao da pobegne na biciklu – i kako da budem sa kamenom?) (*Mišolovka*: 73)

Izaći iz sredine znači izaći iz čovečanstva, ali *kako ostati čudovište*, kako da se čudovište pomiri sa samim sobom: *ni Ange ni Bête...* (*Dekartova smrt*: 82)

Ako sam nekoć imao moć “u čije tajne sam, takođe, bio posvećen, ali kao da više nisam”, onda se dug prema toj izgubljenoj moći ispoljava kao “nostalgija za detinjstvom, za genijem detinjstva kao genijem apsolutne igre”, za genijem koji je “mogao sve” i pred kojim je “uzmicala, unapred mu se pokoravala svaka stvar u svojoj zaverenosti konačnosti” (isto). Zbog nostalgične, melankolične okrenutosti prema stanju “pre nas” tragičan i radikalno prvi gubitak djetinjstva i pad u odraslost neminovno će kasnije biti ponavljan kao farsičan gubitak, sve udaljeniji od izvorne veze s mogućnostima prije ulaska/izlaska.

Infantilno nijekanje, nijekanje *infansa*: “Jedan između vas izdaće me.” (*Izlazak*: 82)

Pad iz dječje singularnosti koja raspolaže savršeno ugođenom intelektualnom mašinom (“besprekorna mašina”, “mali mozak – za ravnotežu na biciklu”), ali još nije svjesna sebe kao pojedinačnosti, i koja je stoga sretna (znači, još uvijek nije *nesretna svijest*, Hegel 1987: 126), u pojedinačnost svjesnu sebe samo kao moment nadsubjektivnog ireverzibilan je rez koji nastupa s okončanjem biološke nesamostalnosti i *prirodne* potrebe za tutorom. Prirodna potreba za jednim tutorom, rukom oca (*Dekartova smrt*: 97) tu se prevodi u decentrirano ukotvljenu i duhom *communitasa* uvjetovanu potrebu za višesmjernim i uzajamnim tutorstvom: drugi su tutori meni, i ja sam tutor njima. Moment tog pada u *communitas* u romanima Radomira Konstantinovića nerijetko se precizno datira: riječ je o 13. godini života, točnije, početku odraslosti, puberteta. Prije toga je “klinac” još volio automobile, bilo mu je “trinaest godina” i “sekao [je] slike automobila iz novina” (*Mišolovka*: 11). U *Mišolovci* se višestruko ukazuje na opasnost koja čuči u trinaestoj godini:

[...] Ali beži, molim te, beži, neću da završiš u trinaestoj godini. Trinaest godina! uzviknuo je. Bože, znaš li šta znači trinaest godina? (isto: 119)

Trinaest mojih i njenih godina progutao je kamen, i kamen je sad stariji za godine koje su prošle odonda. (isto: 305)

Cvetovi su bili plavi i crveni, a ona je bila odsutna i gola, jedna mršava devojčica, gledala je u njega kao da ga ne vidi, zaista više nije bila ona kurva koja ga je izdala, i imala je sasvim sitne grudi koje su tek počinjale da probijaju kožu nežnosti od koje se on zagrenuo. (isto: 358)

Onemogućena “svemoć dece” u takvom se nijekanju svijeta javlja kao *infantilizam* – tvrdoglavo i samovoljno opiranje koje se izvrće u repetitivno i mehaničko nijekanje bez stvarne volje za radikalnom disocijacijom – disocijacijom koja bi, dakako, značila stvarni pad, pad u mentalnu, biološku smrt:

Dosta mi je mrtvaca i svetaca, vikala je. Dosta mi je svih vas, i neću više da se gnjavim sa vama, dosadili ste mi, glupi šupljoglavci, uobraženi mrtvaci, mislite da imate smrt i da je to nešto, da treba valjda da vas žalim i da treba da budem stalno sa vama i da gledam te mrtvace (i ti si mrtav, i ti si) i da se bojim i da mi je gadno. Neću! viknula je. Ne idi za mnom! Zvaću ako budeš išao za mnom! Zar si zaboravio kako je bilo? Zar ti nije bilo dosta? (isto: 370f.)

Kako se izvodi u eseju “Trajni infantilizam duha palanke” (*Filosofija palanke*: 53-72), iz negacije se razvija samovolja ili tvrdoglavost (“Eigensinn”) kojom se postiže “neka sloboda koja zastaje još unutar ropstva” (Hegel 1987: 129; usp. Butler 1997: 42), i iz koje na koncu izrasta, paradokсно, tvrdoglava privrženost zakonu nadsubjektnog koja se konstituirala kao zavisnost “pojedinačnosti od sveta” (isto: 58). Poznato je, oslobođenje od gospodara-tutora nužno bi privelo i kraj roba-štićenika – stoga je štićeniku lakše preuzeti mjesto tutora, nego da se u ponavljanju jednog te istog “imperativa sredine” (kako srednje vrijednosti, tako i okoline, zajednice; *Dekartova smrt*: 71) odvaži na to da “riskira život” (Butler 1997: 29). Ili, kako sin kaže o ocu, ali i o sebi, ekvilibristu, igraču na konopcu: “radije menjam svoje želje nego red u svetu” (*Dekartova smrt*: 71). Budući da bi smak svijeta – tog “vrhovnog kuplermajstora” (*Mišolovka*: 394) – značio i kraj roba-štićenika, javlja se infantilizam kao farsa stvarnog nijekanja.

Dosad se u čitanjima *Filosofije palanke* uglavnom ukazivalo na hegelovsku samovolju subjekta palanke i *Filosofije palanke* (usp. Milenković 2008: 67), ali bi Hegelov pojam “Eigensinn” (“samovolja”) ovdje uputnije bilo prevesti kao “upornost” ili, kao što ga Judith Butler prevodi, “tvrdoglavost” (“stubbornness”, Butler 1997: 42). Naime, dok “Eigensinn” Hegelu jamči “apsolutni nemir čistog samokretanja” (Hegel 1987: 110), to gibanje koje se kod Konstantinovića zbiva, događa, nije “čisto” niti je “samokretanje”, ono “nije nada i upornost; to je *beznađe i upornost*” (*Beket prijatelj*: 54). To beznađe i, usprkos njemu, tu upornost valja potražiti i mimo *Filosofije palanke*, u *Ahasveru ili traktatu o pivskoj flaši* (1964.), *Pentagramu* (1966.), romanima *Mišolovka* (1956.), *Čisti i prljavi* (1958.), *Dekartovoj smrti* (1996.) i, na

koncu, posljednjoj knjizi o susretu s Beckettom, *Beket prijatelj* (2000.), što bi nas trebalo odvesti dalje od uobičajenog izvođenja Konstantinovića iz Hegela.

Infantilizam je, dakle, način na koji ne-još-sasvim-ljudsko, ono dijete od nekoć, traje u ljudskom, ali ne tako kako bi to htio Lyotard – nekim progresivnim, pozitivnim opominjanjem na “manjak ljudskosti” (Lyotard 1988: 11f.) od kojeg zajednica odraslih pati. Prvo, Konstantinovićevo dijete ne govori, ono je “u snu”: “Bla-ga naša deca. Naši jaganjci bezazleni.” (*Izlazak*: 128); “Oh, nema dece, nema dece.” (*Mišolovka*: 376). Drugo, infantilizam nije preostatak, nego je retroaktivno djelovanje kojim neljudsko-suviše-ljudsko – koliko god mu put možda bio popločan ‘dobrim’ namjerama – *zahvaća u djetinjstvo* kao ne-još-sasvim-ljudsko i kontaminira ga svojom nečišću. Tako je opet odrastao, neljudski subjekt naknadnosti krivac za “prvotnu bijedu djetinjstva” (Lyotard 1988: 11). Drugim riječima, djetinjstvo u Konstantinovića, dok je “po sebi”, nije bijeda, nego bijedno postaje u trenutku kad sebe postane svjesno, kad izgubi svoju “nesvesnost” (*Pentagram*: 99) i kad treba poslužiti kao ‘sredstvo za čišćenje’ odraslih, nečistih stanja.

Osim metodom jalove negacije subjekt pokušava “svet”, koji nalaže da je “drvo samo drvo, a stolica samo stolica” (*Pentagram*: 21), izigrati tehnikom igre, uvježbavanjem vlastite zaboravljene ravnodušnosti, primitivne svijesti, što pak treba omogućiti silazak/izlazak u izgubljenja bezinteresa “čista stanja” (*Pentagram*: 17) ili u “stanje neznanja” (isto: 95):

Gde su ta čista stanja, koje sam nekad poznao? Ali gde sam ja čist, ja pokoran ili pobunjen, ja u vlasti dobra ili vlasti zla? (isto: 17)

[...] i ne želim li, ne čeznem li, ponet ovim svojim urlikom, da se vratim u stanje neznanja? [...] pokušaj dozivanja *iracionalnog* sveta neodređenosti, gde još kao da ima pokreta. (isto: 95)

Ja sad zaista ponovo, i više nego nekad onaj dečak, ostavljam mrtve da plo-ve niz reku, *ja napuštam moje mrtve*, jučerašnje, sutrašnje, ja s njima više neću da imam nikakva posla, *ja neću tu igru mrtvaca*, tu igru istorije, ja se spremam, učim se grozničavo, za jednu drugu igru, ovu rečnog mulja, kamenja u njemu, vode i peska, trave i neba. (isto: 115)

Kao što je infantilno farsa (jer se prvi put javlja u čistoj formi, kao dječje stanje, a drugi put kao djetinja regresija), tako je i igra “rečnog mulja, kamenja u njemu, vode i peska, trave i neba” tek igra osviještena nakon prihvatanja ozbiljne “igre istorije”. Igra koju se pokušava igrati po uzoru na prvotnu igru, koja se više ne *igra*, jest “*prljava*, igra sa zadnjom namerom”, i više nije “cilj, nije svoje opravdanje u samoj sebi”, nego tek “sredstvo, opet tehnika kojom pokušavam nešto da postignem” (*Pentagram*: 121). Kao ni igra, ni ravnodušnost, koja je njezin specifični eskapistički moment, i koja bi odricanjem od razuma i samosvijesti trebala ponoviti stanja “[...] kad moje Ja postaje Ja sveta, Ja opštosti koja sve povezuje i u kojoj je, na neki način, sve u svemu prisutno (kao u svom uzroku, kao u svojoj posledici), s one strane sva-ke samostalnosti, pojedinačnosti stvari [...]” (*Pentagram*: 211), također ne dopušta povratak iz napregnuća u stanje, iz dinamike u mirovanje.

Trenutak ravnodušnosti, kad “moje Ja postaje Ja sveta”, ne može biti ‘meta-da’ dovoljna da bi se Ja vratilo u dječje stanje jer je u uvjetima totaliteta u kojima se nalazi prepuštanje uvijek već pristanak na “imperativ sredine”, na prihvaćanje etike uzajamnog tutorstva koja mu se cijelo vrijeme nudi i od njega iznudaže. Etika uzajamnog tutorstva nije ishod možebitnog konsenzusa liberalnog društva, nego je, suprotno, riječ o *prinudnoj etici* u totalitetu koji još nije izišao iz stanja prirode, koji se doduše nameće kao kultura, ali funkcionira kao priroda, zahvaljujući ne-svjesnom-svjesnom pretapanju Ja i svijeta, uronjenosti Ja u “opći zajednički medij” (Hegel 1987: 79) koji upravo zbog karaktera te općosti – koja je “osjetilna” (isto), a ne intelektualna – nosi značajke prirode, a ne kulture. Izgubljena *priroda*, kojoj bi se Ja vratilo, ta “opštost koja sve povezuje i u kojoj je, na neki način, sve u svemu prisutno”, zapravo je uvijek već tu. Ona, štoviše, služi i *kulturi* kao njezin glavni oslonac, kao ekvivalent i “produžetak [...] neutruto-plemenskog kolektivizma” (*Filosofija palanke*: 58). Zato bi opustiti se do ravnodušnosti u ovoj izvrnutoj slici značilo prepustiti se (kolektivno-prirodnom-totalitetnom). I “govor protiv moći sistema” (*Beket prijatelj*: 84) zato samo izaziva “moć celine koja se svuda potvrđuje, potpuno i neposredno, pa je zbog toga svako biće, svako slovo, samo neka vrsta njegove manifestacije, ili ‘izraza’, njegov *citāt*.” (isto) *Ljudskom* je unaprijed onemogućeno da obrani svoje ime jer je njegova semantika već upregnuta u sintaksu *neljudske* Cjeline koja se, opet, preko *ljudskosti* pokušanoj i zaigranoj na vlastitoj margini uspostavlja kao prema citatu koji dopušta kao malenu devijaciju da bi se preko njega još jače učvrstila: “Sistem je jedino ‘human’; mi, van-sistemiški, *marginalci*, jesmo nehumani: *otpad* Sistema, dubre humanosti. Humano je u savršenstvu koje je savršeno jedinstvo Celine i delova. Nehumano je promašeno jedinstvo.” (*Beket prijatelj*: 84) Ako je Ja, *E/ego*, tek *Platzhalter* i utjelovljenje *Altera* kao kolektivnog, nadsubjektivnog, koji ulazi duboko i u samo Ja, onda Ja na koncu mora otkriti “neprijatelja u svom najvlastitijem liku” (Hegel 1987: 145). Zazivanje djeteta izvrće se u jalov solipsizam, i infantilno nijekanje svijeta, budući neučinkovito, zapravo je nijekanje djeteta: s tim da dijete nije ono koje nijeće, nego ono koje biva zanijekano, zatajeno, izdano.

“Da bi čovek mogao da igra mora da bude još jedan čovek sa njim.”
(*Mišolovka*: 13)

Svijet predodređen na govorenje, “svet u kome je pričanje jedini modus življenja” i u kojem je “življenje pričanje priče samome sebi o sebi samom” (*Beket prijatelj*: 51) jest svijet solipsističkih petlji, ‘krugova u kojima živim, ali koji se ne šire’ (Rilke). Budući da sam ja “to pričanje u kome, međutim, mene nema”, “u samom korenu ovog pričanja kao egzistencije” čami ravnodušnost: “ravnodušnost prema egzistenciji” – “ravnodušnost ili bezizglednost” (*Beket prijatelj*: 51). Ako nas, prema Lyotardu, iskustvo “mladenačkog ropstva” (Cassirer 2001: 11) i “dug prema nebitku” (Lyotard 1995: 89) obvezuje na svjedočenje, kako je moguće svjedočiti ako se dijete ne javlja za riječ i ako se nema kome govoriti jer su drugi, “vi”, “još veći glupaci od mene”? (*Izlazak*: 186)

Prvo, zbog intimističkog, idiosinkratičnog sjećanja na dijete u nama (u meni, ali i u *communitasu*) nemoguće je uspostaviti ili prizvati istinu djetinjstva koja bi u jednakoj mjeri vrijedila za sve. Drugo, ona bi se morala uspostaviti u međuprostoru među dvjema singularnostima koje bi ju dijelile. Ali ako je djetinjstvo uvijek i isključivo privatna istina, ono, zapravo, i *nije* istina. Naime, kad Alain Badiou govori o vjernosti istini događaja, napominje da ona mora biti ovjerena u međuprostoru između onih koji su u događaju sudjelovali, i taj međuprostor definira kao “inter-esse” (Badiou 2003: 71). Očigledno, Badiou upozorava na distinktivnu vrijednost koju “inter-esse” ima prema privatnom interesu (bez spojnice: *interesse*). Dok je potonji okrenut isključivo sebstvu, inter-esse traži nadilaženje sebe i obećava ustrajanje u vjernosti prema zajedničkim događajem uspostavljenom biću. Badiou *istinu* i *mišljenje* zapravo pozicionira slično kao i Konstantinović, tako što *istinu*, koja je nepriopćiva (isto: 73) i “zapravo *asocijalna*” (isto: 75), suprotstavlja *mišljenjima*, koji su “bez zrnca istine” (isto: 73), ali su zato “vezivno tkivo društvenosti” (isto: 72). Ipak, Badiou uvodi i treću instancu – istinu koja nastaje u susretu i povezuje u vjernosti prema događaju:

Za sve, što se tiče istina, potreban je *susret*. Besmrtnik, koji mogu biti, ne može u meni samom biti izazvan društvenošću koja se priopćuje, nego on mora, kroz vjernost, biti *direktno* zahvaćen. Hoće reći: [besmrtnik] je u svojoj mnogostrukosti slomljen tragom imanentnog loma i, čak niti ne znajući, pozvan jednim događajnim dodatkom. Samo ono *što te zadesi*, može predstavljati ulazak u kompoziciju istinosnog subjekta. (isto: 73)

U poretku *mišljenjā* – koja se, znakovito, smještaju u grad – “svi ljudi moraju da budu glupi. Oni nemaju vremena da misle. Grad ih vuče ovamo i onamo. Grad guta vreme. Ždere ga.” (*Mišolovka*: 28). S onima koji su uvjetovani “društvenošću koja se priopćuje” (Badiou 2003: 73) nema smisla zboriti, komunicirati, jer oni nisu u stanju stvoriti istinu. Budući da je u svijetu grada subjekt (nekoć dijete, a danas subjekt) radikalno napušten, on je prepušten tomu da svoje “ustrajanje u bitku” forsira kao svjedočenje o događaju gubitka djeteta kojemu je on jedini svjedok (i koji se, gledano s pozicije Cjeline, nikad nije niti dogodio) te kao svjedočenje da “čovjek neće doći” (*Mišolovka*: 433). On može svjedočiti samo o neovjerljivosti istine kojoj se zavjetovao – i koju će, zbog toga, morati zaniijekati. Proizlazi da je, ako zahvaćenost događajem u Konstantinovića sagledamo kao radikalno singularnu vjernost istini, badiouovski susret moguć isključivo kao susret s mrtvim sobom, kao bijeg s vlastitim sobom na rukama: “– Bežim, uzviknuo je. Nosim sebe od trinaest godina i bežim.” (*Mišolovka* 121). Drugim riječima, Badiouova etika kao vjernost događaju ovdje se ispoljava kao sraz *privatne etike* događaja gubitka djetinjstva i *prinudne etike* koja se u dobi od 13 godina nameće kao *disocijacija od* prirodnog tutorstva i *socijalizacija za* kulturno tutorstvo. Istina kao javna istina (Cjeline, kolektiva, zajednice) ne dopušta privatistička iskliznuća, a kamoli susret s drugim nositeljem (*sociusom*, drugom, prijateljem) iste istine – istine nemirenja s događajem, nemirenja s pomirenosti. Istini subjektivnog i singularnog nije, kao u Badioua, suprotstavljeno samo mišljenje kao ne nužno represivna, čisto ontološka konstanta koja održava “normalni tijek stvari” (isto: 76), nego joj se opire istina Cjeline koja one-

moćuće individualne istine: “Apsolutizovana mogućnost proždire stvarnost” (*Becket prijatelj*: 51). Zato “ustrajanje u bitku”, ako je ono samo singularni bitak, postaje sve nemogućnijim, i želja da se “igra posle potopa” (*Mišolovka*: 402) neostvarivom: Meni su “iz dana u dan, iz trenutka u trenutak, potrebni svi izuzetniji uslovi za igru, i sve veći napor, da bih mogao da se otrgnem od konačnosti, da bih zaigrao igru među stvarima koje sam uspeo da nateram da igraju” (*Pentagram*: 20).

Prirodni genij kao mimetičar postojećeg

I dok su *mainstream* čitanja Konstantinovićeve opusa orijentirana na Hegelovu “nesretnu svijest” (Milenković 2008: 67), išlo je to nauštrb razrade odnosa prirode i kulture kakav nalazimo u Kantovoj *Kritici moći suđenja*. Ako je za Kanta ideja genija svoj oslonac imala u distinkciji prirode (čulnosti) i kulture (razuma), onda upravo “genij djetinjstva” (*Pentagram*: 20-29) koji se još uvijek određuje prema toj distinkciji, vodi s jedne strane u “radikalnu pasivnost” govora otpora (otpora pričanjem, koji jedinog – možda – prijatelja nalazi u Beckettu; usp. Wall 1999: 2, koji govori o “proizvodnji imaginarnog”), a s druge strane u “eskapizam” mističizma (gdje je prijatelj Isus; usp. Elliot 2011: 267).

Nemogućnost povratka “svetu što ne govori” (*Izlazak*: 146) uvjetovana je, dakako, time što u apsolutnom duhu koji funkcionira prema načelima prirode – kao stanje ili zbivanje (*agere*), a ne kao djelovanje ili produkcija (*facere*) – geniju na raspolaganju ne stoji nikakav svijet onkraja u koji bi se mogao transponirati da bi posegnuo za elementima kojima svijet oskudijeva. Naime, moć suđenja koju je Kant nalazio u neodredivoj i nezadanoj mogućnosti općeg zakona koji svatko mora ‘osjetiti’ sam, u svijetu Cjeline, obrnuto od gore navedenog, *apsolutizovana stvarnost proždire mogućnost*. Tako je opet “drvo samo drvo, a stolica samo stolica”. Drugim riječima, kako se kultura prema prirodi ne odnosi kao prema vlastitoj drugosti (budući da je i sama apsolutni duh, van kretanja i definicije *ex negativo*) nego je, štoviše, pounutruje i prevodi u vlastiti princip, genij koji pokušava objediniti osjetilno i razumno, prirodno i kulturno, može u oba slučaja biti tek autoreferencijalni mimetičar, ‘multiplikator’ jedne te iste “apsolutizovane stvarnosti”.

“Čista stanja” (*Pentagram*: 17) do kojih se dolazi uvježbavanjem igre, igre “rečnog mulja, kamenja u njemu, vode i peska, trave i neba” (isto: 115), koja je neiskrena, lažna igra koju igra “onaj koji igra za trijumf, i da bi pobedio” (isto: 120), jer je uvježbana s interesom i odigrana prema planu, u konačnici je uvijek već postignuta i ostvarena u toj igri kulture koja se odvija prema načelu prirode, dakle, “s one strane svake samostalnosti, pojedinačnosti stvari [...]” (isto: 211). Kad se pita “Jesam li samo *ova* stvar koju gledam, i samo taj odnos sa samo tom stvari?”, *Ja Pentagrama* nalazi se u stvari, ali i preko stvari, tako da o disocijaciji, fenomenalnoj ili bilo kojoj drugoj, ne može biti riječi: “Ja sam i *preko* te stvari, jedan *svet* koji sebe traži kroz mene, jedinstvo tog sveta kome sam veran kao jedinstvu sebe samog. Ja sam slika tog jedinstvenog sveta, a moja akcija je ovde u ime tog sveta, koji *za mene* ima *smisla*, jer me omogućava, i čija smislenost je u toj mogućnosti mog Ja.” (isto: 25) Odnos Ja i “stvari” nije stoga samo odnos uspostavljen gledanjem, zorom subjekta prema

njemu izvanjskom predmetu, niti je dovoljno ustanoviti da je slika predmeta, “slika tog jedinstvenog sveta”, fenomenalna sinteza subjektova zora i predmeta po sebi – dvije strane ovog susreta u tolikoj su mjeri isprepletene i međusobno uvjetovane da susret subjekta i stvari postaje nemoguće objasniti klasičnim objašnjenjem subjekcije. Uočivši sličan problem u teorijama subjekcije kakve su izložili Hegel, Nietzsche, Freud, Foucault i Althusser, Judith Butler ističe da nemogućnost da se zakon odbije nije uvjetovana samo diskurzivnim formacijama i svakodnevnim praksama racionalnog subjekta, nego svoje uvjete ima u psihičkom iskustvu subjekta, njegovu emotivnom uvjetovanju, i tako se više tiče osjećanja, čula (“Sinnesempfindung”), nego suđenja i razuma (“Urteilkraft”, “Verstand”). Dakako, Kant je ta dva pola objedinio u *Kritici moći suđenja* (Gasché 2003: 10), u terminu *sensus communis*, koji posreduje između prirode i kulture, ali i objedinjuje pojedinačnost Ja s ovim “preko”, spajajući “mene” i “svet koji sebe traži kroz mene”.

Međutim, nedorečenost tog pojma, koju Kant ne razrješuje dostatno, ostavlja otvorenim cijeli spektar tumačenja kvalitete tipa tog objedinjenja – od radikalne neslobode (prinude) subjekta koji je osuđen da bude samo moment tog svijeta koji sebe traži kroza nj do liberalnog koncepta izdizanja iz vlastite privatne (tjelesno uvjetovane) pozicije na razinu općeg iskustva. U poglavlju § 20 (*Uslov nužnosti na koji se svaki sud ukusa poziva jeste ideja jednog opšteg čula*) Kant ukazuje na to da *sensus communis* (“Gemeinsinn”, Kant 2008: 894) znači “zdrav razum” (Kant 1991: 129; “gemeiner Verstand”, Kant 2008: 894), ali i subjektivan princip koji posjeduje moć rasuđivanja na općevažeci način. U poglavlju § 39 (*O mogućnosti saopštavanja oseta*), polazeći od moći “čiste refleksije” (Kant 1991: 180), tvrdi da se moć suđenja – time što pomoću “ukusa refleksije” (isto: 105) objedinjuje moć uobrazilje (“Einbildungskraft”) i razuma (“Verstand”) – mora moći izdići na razinu najopćenitijeg iskustva (“[...] vermitteltst eines Verfahrens der Urteilkraft, welches sie auch zum Behuf der gemeinsten Erfahrung ausüben muß [...]”, Kant 2008: 938). I kasnije ukazuje na dvoznačnost *sensus communisa*/*Gemeinsinna*: “Gemein”, prvo, znači “vulgarno, ono što se svuda nalazi” (isto: 182), koje se nije u stanju izdići na razinu općeg iskustva, a time niti “polagati pravo na to da važi za svakoga” (isto: 103). Nasuprot tom tumačenju, on inzistira na tome da se *sensus communis* prevede isključivo u termin “nekeg zajedničkog čula” (isto: 182), koje uzima u obzir poziciju mogućih drugih (metodom “visiting”, “to go for a walk” Arendt 2006: 78f.), kako bi na kraju uzelo u obzir cjelokupno čovječanstvo i otklonilo mogućnost oslanjanja na čisto privatne uvjetovanosti rasuđivanja, čisto privatistički zbroj količina postignutog užitka (“Summe des Genusses”, Cassirer 2001: 11). (Podsjećam, i “*Monsieur le Père*” je “uporno zahtevao od mene da se stavim u službu jeziku, da zaboravim svoje telo.” *Dekartova smrt*: 40) Tako zadaća moći suđenja konačno postaje nužnost oslobađanja od pukog (“bloš”) osjećanja ugone, onog “što se neposredno dopada” (isto: 100). Bezinteresno sviđanje kao oslonac estetičkog iskustva u kojem se na idealan način spajaju čulna i inteligibilna spoznaja ne može se oslanjati na privatne naklonosti prema objektu iskustva. Ono se ne oslanja na privatistički “ukus čula” (isto: 105) nego, suprotno, na “ukus refleksije” (isto) koji ima moć posredovanja. Pritom se aktivira svojevrsno šesto čulo kao čulo harmoničnog pomirenja suprot-

nosti, kojemu se može zahvaliti čovjekova istovremena inteligibilna izdvojenost iz prirode i njegova još uvijek čulna uronjenost u tu istu prirodu, odnosno njegova sposobnost za razumno suđenje i onaj reziduum, preostatak koji ga uvijek iznova vraća u patološku uvjetovanost (dražima, stimulusima) (isto: 101) i reduciranosti na puke biološke afekte.

Ne želeći se zadržavati na nekim općim mjestima kritike liberalne tradicije koja se nastavlja na Kantov imperativ izdizanja na razinu najopćenitijeg iskustva, usredotočit ću se na sljedeće: Konstantinovića ne zanima mogućnost izdizanja iz pojedinačne pozicije, nego način na koji se pridjevak “gemein” (kao “vulgär” i kao “gemeinsam”) iz općeg uvlači u pojedinačno. Zato, tražeći *uzroke* za konstantinovićeve solipsizme i čitajući Kantov (i Lyotardov) *sensus communis* preko Konstantinovića, naglasak stavljam na onu dimenziju pojma koju je Kant zapostavio – zdrav razum kao “vulgarni”, sveprisutni temelj općeg (“allgemein”) i zajedničkog (“gemeinsam”) iskustva. Također, suprotno Arendtinu “idiosinkrastičnom” tumačenju *sensus communis* (Villa 2001: 299), koje kulminira u tvrdnji da “The less idiosyncratic one’s taste is, the better it can be communicated” i da je upravo “communicability [...] the touchstone” (Arendt 1989: 73f.), Konstantinović pozitivno shvaćeni pojam “communicability” (*Mittelbarkeit*) izvrće na van i tvrdi, slično Badiouu, da je upravo ono što je priopćivo, i što se komunicira – prokletstvo. Zapravo, možemo reći da je Konstantinović samo dovoljno daleko i ozbiljno shvatio paradoks koji Kant nije otklonio, naime, da je i šesto čulo, ukus refleksije, kao svojevrsan “paraepistemološki koncept” (Gasché 2003: 8), koji doduše “nije privatna i nepriopćiv” (Gasché 2003: 156) utemeljen kao čulo, osjet, pa da prema tome i on pripada poretku prirodnog. Suprotno Kantovu shvaćanju genija koji se iz svijeta prirode vraća “zacrvenjenih očiju i s tragovima u mesu” (Rancière 2008: 29), u Konstantinovića prijelaz u izvanjsko i povratak nisu mogući: “Bekstva nema, rekla je. Ko je još pobjegao?” (*Mišolovka*: 52) Moguća je samo mimeza postojeće prirode-kulture. Kad god kultura operira prema zakonima prirode, Kantova “prirodna sklonost čovjeka ka društvenosti” (Kant 1991: 110) izvrće se u *društvenost kao ponavljanje zakona prirode*.

Rješenje koje se ne nalazi – prokletstvo koje se hoće

Zaključno želim razmotriti pitanje zašto je za Konstantinovića izlazak, bijeg iz Sistema nemoguć. Za razliku od Heideggera, okrenutog s jedne strane smrti, a s druge autentičnosti, koji “genijalnosti uprkos, ostaje zarobljen palanačkim duhom” (Milenković 2008: 68), i na koncu “izvrće svoju filozofiju u politiku koja ‘autentično Ja’ proširuje u ‘autentičnu naciju’” (Jaeggi 1997: 27), Hannah Arendt polazi od činjenice rođenja, koja u nama ostavlja trag spoznaje da je uvijek moguće započeti nešto novo – u suprotnom bi sve djelovanje bilo puko ponašanje ili preživljavanje – tj. *društvenost koja se odvija prema zakonima prirode*. Štoviše, upravo čovjeku u-rođeno pamćenje vlastitog dolaska na svijet održava njegovu potrebu za novim počecima, što ga razlikuje od prirode. Za razliku od jezika koji bi nas udomio kao Heideggerova *kuća bitka* (Haus des Seins), prema Hannah Arendt jezik podrža-

va *sensus communis* koji omogućuje kako *djelovanje* (Handeln) tako i *suđenje* (Urteilen). Ukratko, *sensus communis* predstavlja “*inter-esse* that both holds together and separates the plurality characteristic of a public space” (Birmingham 2007: 277). S obzirom na veliku prisutnost djece i dječjeg/djetinjeg (infantilnog) u Konstantinovićevu djelu i fatalne uloge koju jezik, temelj *sensus communisa*, u svijetu totaliteta igra, nameće se misao da Konstantinović moguće zapinje na pola puta od Heideggerove predeterminacije do Arendtine slobode za djelovanje: Subjekt koji je bačen u svijet u kojem je i on sam “čitav ovaj jedan svet” (*Filosofija palanke*: 65) ne može mijenjati svijet, a da radikalno ne mijenja sebe, tako da se nužno vraća u automimetičnu i autoreproduktivnu petlju jednog svijeta bez novih početaka, i onkraj modernosti.

No, ako je Hannah Arendt bilo moguće izvesti teoriju djelovanja iz činjenice rođenosti, Konstantinoviću toliko bitne, zašto to nije bilo moguće i njemu? Je li odgovor uistinu tako jednostavan da “Konstantinović, u jednopartijskoj državi i sa ideološkim prtljagom koji je nosio na svojim leđima, [nije] imao na raspolaganju terminologiju koju je, bez problema, mogla da koristi Hana Arant” (Milenković 2011) ili ta nemogućnost “da govori o jeziku kao uvek već javnom jeziku, o jeziku kao političkoj činjenici, te o suprotstavljenosti privatnog i javnog” (isto) ima i neke druge, specifično filozofijske razloge? Ovdje želim još jednom ukazati na udaljenost koja dijeli gramatičku jedninu *misli* (engl. thought, njem. Denken) od pluralnosti *mišljenjā* (opinions, Meinungen). Kao Platon, koji kaže da su za razliku od istine i najbolja mišljenja nužno slijepa (*Politeia*, VI. knj., usp. Badiou 2003: 127f.), i Badiou, koji, podsjetivši na Talesa, koji promatrajući nebeski svod pada u bunar, primjećuje da je, suprotno strujanju mišljenjā (isto: 113), koji su sirovina svake komunikacije (isto: 72), etika istinā nužno asocijalna (isto: 74), Arendt predlaže dinamički model, prema kojem se pojedinac može povući na mjesto misli (Denken), gdje mu je moguće biti sam sa sobom, ali mora pristati na mišljenjā ako želi djelovati. Naime, političko se djelovanje ne može temeljiti na istinama jer bismo u tom slučaju podlegli relativizmu.

Budući da Konstantinović gradi etiku istine koja je nepomirljiva suprotnost komunikativne etike (usp. Badiou 2003: 73) ili, kako sam je gore nazvala, *prinudne etike*, i za razliku od Hegelove nesretne svijesti koja napreduje u nemiru samokretanja te, s druge strane, za razliku od Badioua i Arendt, koji filozofiju “*esse*” zapravo osnažuju izuzimajući je iz nužnosti “*inter-esse*”, “*Dazwischen*”, njegov je osamljeni čovjek – “poslednji čovek [...] a ne Gari Kuper” (*Mišolovka*: 424) – radikalno odcijepljen od stvarne komunikacije i istovremeno primoran na nju (već samom svojom “željom za zajednicom”, *Pentagram*: 123), što ga u konačnici (samo)osuđuje na privatni modus *jedinog* preživjelog. Stoga, kad na način samovoljnog, tvrdoglavog, upornog dječaka (“*eigensinniger Jungen*”, Hegel 1983: 126) hoće progurati istinu *ljudskosti* uoči jedine moguće istine – one totalnog *inter-esse* kao interesa totaliteta (u *susretu* s kojom čovjek biva zapravo suočen sa samim sobom kao s mrtvim sobom i u *susretu* s kojom njegov želja za *inter-esse*, za *ljudsko* postaje privatni interes); kad čovjek igru pričanja pokušava igrati sam – a “[d]a bi čovek mogao da igra mora da bude još jedan čovek sa njim” (*Mišolovka*: 13) – on se izjednačuje s tim priča-

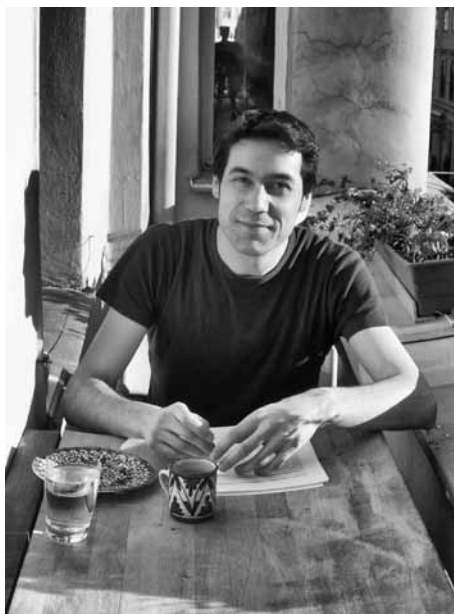
njem, pričom, “mucanjem” (*Izlazak*: 79) u kojem njega, međutim, nema: “Izidoh od oca, i dođoh na svijet; i opet ostavljam svijet, i idem ocu.” (*Dekartova smrt*: 199)

Literatura:

- Arendt, Hannah. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Arendt, Hannah. *Über das Böse: eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. München [u.a.]: Piper, 2006.
- Badiou, Alain. *Ethik: Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Wien: Turia + Kant, 2003.
- Birmingham, Peg. “The An-Archic Event of Natality and the “Right to Have Rights.” *Hannah Arendt – verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?* Ur. Stefanie Rosenmüller i Robert Furlong. Berlin: Akademie-Verlag, 2007. 269-278.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Cassirer, Ernst. *Kants Leben und Lehre*. U: *Gesammelte Werke*. Ur. Birgit Recki, sv. 8. Hamburg: Meiner, 2001.
- Elliot, Brian. “Community and resistance in Heidegger, Nancy and Agamben.” *Philosophy and Social Criticism* 37 (3)/2011: 259-271.
- Gasché, Rodolphe. *The Idea of Form. Rethinking Kant's Aesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt na Majni: Ullstein, 1983.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologija duha*. Zagreb: Naprijed, 1987.
- Jaeggi, Rahel. *Welt und Person – Zum anthropologischen Hintergrund der Gesellschaftskritik Hannah Arendts*. Berlin: Lukas Verlag, 1997.
- Kant, Immanuel. *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1991.
- Kant, Immanuel. *Die Kritiken*. Frankfurt na Majni: Zweitausendeins, 2008.
- Konstantinović, Radomir. *Mišolovka*. Beograd: Nolit, 1956.
- ---. *Čisti i prljavi*. Sarajevo: Svjetlost, 1958.
- ---. *Izlazak*. Beograd: Nolit, 1960.
- ---. *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*. Beograd: Prosveta, 1964.
- ---. *Pentagram*. Novi Sad: Forum, 1966.
- ---. *Dekartova smrt*. Novi Sad: Mir, 1996.
- ---. *Beket prijatelj*. Beograd: Otkrovenje, 2000.
- ---. *Filosofija palanke*. Beograd: Otkrovenje, 2004.
- Lévinas, Emmanuel. *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*. München: Carl Hanser, 1995.
- Lyotard, Jean-François. “La Mainmise.” *Autres Temps. Les Cahiers du christianisme social* 25/1990: 16-26.
- Lyotard, Jean-François. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Pariz: Galilée, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *The Inhuman. Reflections on Time*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Lyotard, Jean-François. *Kindheitslektüren*. Wien: Passagen Verlag, 1995.
- Milenković, Ivan. “Konstantinović sa Hajdegerom.” *Fenomenologija duha palanke. Nova čitanja “Filosofije palanke” Radomira Konstantinovića*. Ur. Nenad Daković. Beograd: Otkrovenje, 2008. 67-79.
- Milenković, Ivan. “Paradoks stvarnosti i zlo banalnosti.” *Sarajevske Sveske* 35-36/2011. Dostupno na: <http://www.sveske.ba/bs/content/paradoks-stvarnosti-i-zlo-banalnosti>.
- Rancière, Jacques. *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve, 2008.
- Schiller, Friedrich. *O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisama*. Zagreb: Scarabeus, 2006.
- Villa, Dana. “Hannah Arendt: Modernity, Alienation, and Critique.” *Judgment, imagination, and politics. Themes from Kant and Arendt*. Ur. Ronald Beiner/Jennifer Nedelsky. Oxford: Rowman&Littlefield, 2001. 287-310.
- Wall, Thomas Carl. *Radical Passivity: Lévinas, Blanchot, and Agamben*. New York: SUNY Press, 1999.

Stijn Vervaet

Pisati subjekat nakon Holokausta: Konstantinovičev *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši*



1. Legenda o Ahasveru, lutajućem Jevrejину

Ahasver je najpopularnije ime za legendarnu figuru lutajućeg Jevrejina, koja se, počev od ranog srednjeg veka, javlja prvo u usmenim predanjima (na području Mediterana i Bliskog istoka) a kasnije i u pisanim tekstovima u mnogim zapadnoevropskim i centralnoevropskim tradicijama (up. Anderson 1965, Hasan-Rokem & Dundes 1986). Velikoj popularnosti i rasprostranjenosti legende doprineo je jedan nemački pamflet (tzv. *Volksbuch*, narodna knjiga) objavljen 1602. pod naslovom *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasuerus, etc.* [Kratak opis i priča o jednom Jevrejину pod imenom Ahasverus, itd.]. Pamflet na nekoliko stranica opisuje susret Paulusa von Eitzena sa Ahasverom, a autor naglašava da je celu priču lično čuo od von Eitzena, (tada već pokojnog) biskupa Schleswiga. Ukratko, u zimu 1542., kada je von Eitzen još studirao u Wittembergu, otišao je u Hamburg da poseti svoje roditelje. Za vreme nedeljne mise, primetio je tokom propovedi čudnu pojavu – visokog, dugokosog, bosog stranca od pedesetak godina koji je pri svakom pomenu imena Isusa Hrista izdisao, klimao glavom i udario se u prsa. Ispostavilo se da se čovek zove Ahasver te da je obučar iz Jerusalima, Isusov savremenik. Dok je nosio svoj krst na putu ka Golgoti, Isus se zaustavio na pragu Ahasverove kuće da se malo odmori. Ahasver, međutim, otera Hrista rečima “Idi brže!”, na šta mu je Isus uzvratilo “Ja ću ostati ovde da se odmaram, ali ti ćeš ići dok se ja ne vratim”. Tada je Ahasver morao da ostavi kuću, ženu i dete i počeo da luta svetom.

Dok su ranija predanja stavljala u prednji plan dugovečnost glavnog karaktera, koji se sada po prvi put zove Ahasver, u ovom je anonimnom spisu naglasak na lutanju kojim je glavni lik kažnjen (Edelmann 1986: 3-4).¹ Bitno je imati na umu da je, s jedne strane, legenda o lutajućem Jevrejину nastala u hrišćanskoj sredini, kao priča koja članovima hrišćanske zajednice objašnjava ko je taj jevrejski drugi.² Takođe, ne treba izgubiti iz vida da je pomenuta nemačka narodna knjiga nastala u vreme kada su svetovne vlasti u nemačkim zemljama nastojale da sprovedu niz političkih regulativa, organizujući politički život u skladu s propisima Lutherove reformacije.³ Dakle, nastanak i širenje “moderne” legende o lutajućem Jevrejину, s jedne strane, ima svoje korene u ranim, popularnim oblicima hrišćanskog antijudaizma/antisemitizma, a s druge strane u vremenu kada, na tragu reformacije, dolazi do (po)nov(n)og spajanja crkvene (u ovom slučaju protestantske) i svetovne vlasti, odnosno do novog promišljanja, uspostavljanja i upražnjavanja državne moći na određenoj teritoriji. Odnosno, kao što podseća Galit Hasan-Rokem, Ahasver je s jedne strane „veoma funkcionalan pokazatelj ambivalentnog odnosa evropskih hrišćana prema Jevrejima“ (2008: 19) dok, s druge strane, „Ahasver kakav je predstavljen u legendama upućuje na sposobnost prelaženja granica država i održavanja identiteta čiji izvor leži negde drugde nego u državi [...] on je pravo otelovljenje ‘skandala’ identiteta koji se ne zasniva na nedvosmislenoj teritorijalnoj definiciji“ (2008: 20).

¹ Dok je danas gotovo nemoguće pronaći tačnog pisca i mesta gde je većina izdanja štampana – spis je naime iste godine objavljen na nekoliko mesta – svakako je jasno da su podaci navedeni na naslovnoj strani, poput imena pisca Chrysostomusa Dudulaeusa Westphalusa ili štamparije Christoffa Creutzera u Leydenu ili Wolfganga Suchnacha u Bautzenu, lažni (Edelmann 1968: 5-6, Anderson 1965: 42 ff.). Autor se, dakle, pozivao na biskupa von Eitzena isključivo da bi spis dobio na autoritetu, što ime pravog autora očigledno nije moglo da obezbedi.

² Up. Edelmann, koji kaže: “Lik lutajućeg Jevrejina, koji je Zapad toliko okupirao više od 300 godina u književnosti, likovnoj umetnosti, pa čak i muzici, sve u svemu je briga hrišćana. On je hrišćanski izum. Ahasver, lutajući Jevrejín, čak ni po imenu nije Jevrejín – on je Jevrejín samo po pretpostavci” (3).

³ Ne bez razloga, Edelmann (7-8) upozorava da je pamflet nastao upravo na severu Nemačke, gde je zapravo živelo jako malo Jevreja, koje su lokalne vlasti htele da oteraju. Pamflet je, dakle, u kontekstu u kome je nastao, svakako mogao da se čita kao poruka da je oterati Jevreje dobar hrišćanski čin. Takođe, Edelmann ukazuje na to da je Paulus von Eitzen, koji igra toliko bitnu ulogu u pamfletu, istorijska ličnost, protestantski teolog od velikog autoriteta koji je studirao kod Luthera kad je on bio na vrhuncu svoje antisemitske faze – upravo je 1543. izašao Lutherov pamflet *O Jevrejima i njihovim lažima*.

Konstantinovićeve *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši* (1964) polazi od ove legende ali liku Ahasvera i njegovom večnom lutanju daje sasvim novo značenje. Oslanjajući se na uvide Giorgia Agambena, tačnije rečeno na njegovu knjigu *Homo sacer*, pokušaću da pokažem kako je Konstantinović, koncipirajući Ahasvera kao figuru progonjenog, mislio krajnje dimenzije Holokausta kao vanrednog stanja koje omogućava progon ljudskog bića čiji je život pod zabranom.⁴

2. Ahasver i von Eizen: dželat i žrtva u neraskidivom odnosu

Narator Konstantinovićeveg romana, Ahasver, čudna je pojava koja, na prvi pogled, drži sredinu između šizofrenog naratora i duha, koji za sebe kaže “odjednom se pojavim, i blizu sam tako da mi se čini da samo ruku treba da pružim i sebe da dotaknem” (7). Ahasver sedi u hotelskoj sobici na “svom prestolu”, koferu punom papira i piše. Na stolu se nalazi pivska flaša koja mu služi i kao flaša s mastilom kojim piše, i kao inspiracija za filozofska razmatranja koja Ahasver oblikuje kao dugačak monolog strukturisan kao “analitički” traktat. Na stolici preko puta njega sedi lik za koga misli da je Paulus von Eizen, “on koji je”, kako kaže Ahasver, “tvrdio da me je ovde, u Hamburgu (ako sam u Hamburgu), video još 1542” (8).

Dakle, iako je Konstantinović sasvim jasno uputio na pamflet iz 1602., kada je u pitanju nastanak legende o lutajućem Jevrejину, njegov Ahasver i von Eizen su dve potpuno različite figure. Jedino što se za njih sa sigurnošću može reći jeste da su u nekoj čudnovatoj simbiozi koju narator karakteriše kao odnos dželata i žrtve. Svakako, nije reč o običnom dželatu koji, po prvom značenju te reči, izvršava smrtnu kaznu, jer Ahasverov von Eizen “nije onaj savršeni dželat koga tražim da me jednom doku-suri, već neki tzv. dželat koji mi samo dolazi s vremena na vreme u posetu, preduzima ovde nešto s mojim telom [...] [ali] nema nameru da me uništi” (10). Ahasverov “tzv. dželat” se ne poklapa (sasvim) ni sa prenesenim značenjem reči, u smislu okrutnika ili nemilosrdnog zlotvora, neprijatelja, dušmanina. Dželat, naime, *udara* po Ahasveru “kao po nekom dobošu koji ne prestaje da tutnji” (11). Čim dželat počne da udara po njemu, Ahasver, odnosno neki “čivutin u njemu”, počne neprestano da govori, “da brblja tu, da gunda, dok njegovo pero škripi” (8). Šta nam najavljuje taj doboš, i kako da razumemo neprestani govor i brbljanje čivutina? Koji on to zvuk proizvodi, šta

⁴ Zahvaljujem se Vladimiru Bitiju, koji mi je skrenuo pažnju na mogućnost da se *Ahasver* čita kao tekst o Holokaustu. Na jednom mestu u *Pentagramu* (1966: 287-289) Konstantinović izražava svoje nezadovoljstvo time da su određeni kritičari *prevideli* jevrejstvo njegovog Ahasvera. Nimalo slučajno, upravo su mu ovi kritičari zamerali da u *Ahasveru, ili traktat o pivskoj flaši* odstupa od čistote književnih rodova i shvatili knjigu kao puku tekstualnu vežbu, kao svojevrsno iskušavanje granica književnih vrsta. Ne navodeći ime kritičara, Konstantinović citira iz inače opširnog prikaza Aleksandra Spasića “Zanimljiv i vredan eksperiment”, *Izraz*, 9/1965, br. 1 (januar), str. 74-81. Međutim, i drugi kritičari su ili samo ovlaš pomenuli Ahasverovo jevrejstvo, ili čutke prešli preko njega, očigledno smatrajući da taj aspekt nije bitan za razumevanje romana. Videti, na primer, Vuk Krnjević “Poezija i ironija”, *Odjek*, 17/1964, br. 21 (1. novembar), str. 9; Milan Komnenić, “Postojanje kao put do oblika”, *Delo* 11/1965, br. 2 (februar), str. 193-206; Aleksandar Petrov “Mogućnost Ahasvera”, *Savremenik*, 1965, br. 4 (april), str. 364-366. Izuzetak je prikaz Miloša Stambolića “Prokletstvo i blaženstvo”, *Politika*, 11. oktobar 1964, str. 14. U svakom slučaju, nijedan kritičar nije povezao knjigu s Holokaustom.

nam njegov zvuk poručuje, taj zvuk koji nestane čim se javi? Koji to dželat, umesto da, kao izvršilac zakona, izvršava smrtnu kaznu nad osuđenim, udara po telu osuđenoga – kao telal po dobošu? I kako to njegovi udarci pomažu Ahasveru, koji je “inače izvan sebe, i od sebe zaboravljen” (11), da “se objavi sam sebi” – i to u liku brbljajućeg čivutina? Da cela stvar bude još čudnija, Ahasver je, čim se objavi, “zbrisan istog trenutka”, postaje “duh za sebe samoga” (11). Ahasver i dželat svakako nisu običan par krvnik-žrtva. Dželat, očigledno, nije (više) krvnik koji je nekad, kao ruka suverena, vršio nasilje s ciljem održavanja ili izvršavanja zakona, već faktor nasilja koji primorava Ahasvera da (p)ostane čivutin. Po svemu sudeći, dželat, Ahasver i čivutin koji iz njega govori kada ga dželat bije su u nekoj neraskidivoj vezi.

Na jednom mestu, Ahasver opisuje sebe kao “neko dvoglavo čudovište”, kao spoj dželata i žrtve: čivutin je “neophodan da bi P. v. Eizen bio P. v. Eizen” (146). Ne postaje li Ahasver, na taj način, ime za spoj ili odnos između dva principa, između žrtve i dželata – tj. “i onaj koga biju ali i onaj koji bije, žrtva samog sebe i sebi dželat” (147)? Na samom kraju svog traktata, Ahasver čak izjavljuje: “Ne znam kako bi P. v. Eizen mogao da bude P. v. Eizen pored jednog mrtvog čivutina koji, mrtav, nije čivutin”, štaviše, “ako bi on mene priveo kraju [...], on mora da me ubije i da me ne ubije, da me uništava i da me čuva, čak da se stara za mene kao za samoga sebe” (187). Dakle, dželat ne ubija Ahasvera, jer mu je on potreban kao čivutin, tj. kao Jevrejnin sveden na značenje pežorativnog označitelja, kao subjekat koji je potpuno desubjektiviziran, ali ne i mrtav. Drugim rečima, Ahasver nije osuđenik koga dželat ubija po naredbi suverena, niti žrtva koja se ritualno ubija, već čovek čiji je život suspendiran, koji je postao izuzetak, tj. onaj ko je *zabranom* suverena izuzet iz društva, ko je zakonom ostavljen (engl. abandoned, fr. abandonné) na pragu na kome se život i zakon, unutra i spolja više ne razlikuju (Agamben 1998: 28).⁵ Otud postaje i razumljivo zašto Ahasver u jednom trenutku uzvikuje: “Oče, zašto si me napustio?” (188). Prema jevandelju po Mateju (27: 46), ovo su bile Hristove poslednje reči na krstu (“Eli, Eli, lama sabahtani!”; prema Vulgati “Deus meus, deus meus, ut quid dereliquisti me?”).⁶ Ahasver je, dakle, ne samo ostavljen, već i prepušten napuštanju, on je postao ono što Jean-Luc Nancy zove *l'être abandonné*, tj. biće koje ne može biti zaštićeno, niti biti iznevereno/izdato (1992: 40-41). Nancy interpretira gore navedene Hristove reči na sledeći način:

Dereliquisti me [ostavio si me]: prepustio si me zapuštenosti, gde mi ništa od Tebe nije ostalo, Ti koji si me ostavio da budem ostavljen. Nisi me ostavio nekom zadatku, nekoj stanici, nekoj patnji, nekom očekivanju. Ostavio si me napuštanju. (1992: 40)

⁵ Agamben se ovde oslanja na tekst Jean-Luca Nancyja *L'être abandonné* [ostavljeno/napušteno biće] (objavljen u knjizi *L'impératif catégorique*, 1983: 139-153).

⁶ Što nije beznačajno, ove reči ovde izgovara Jevrejnin, i to, što je istaknuto na naslovnoj strani narodne knjige iz 1602, Jevrejnin “koji je lično bio prisutan pri raspeću Hristovom i vikao sa ostalima ‘raspni ga, raspni ga!’” (“welcher bey der Creutzigung Christi selbst Persönlich gewesen: auch das ‘Crucifige’ uber Christum hab helffen schreyen”, Schaffer 1986: 28).

Međutim, dok Hrist izgovara ove očajne reči u poslednjem trenutku pred smrt, Ahasver je, zato što je osuđen na večnost, *lišen* mogućnosti smrti. On je, kako kaže Konstantinović u *Pentagramu*, “Juda bez konopca” (1966: 279).⁷ Jer, dok Juda “*jeste* u ovoj istoriji, on *biva* ostvarujući se u njoj, biva kroz smrt i prema smrti”, dok je Juda “igrač, i on igra, pa makar ta igra opisivala koncentrične krugove jedne nemogućnosti”,⁸ Ahasver je osuđen na “najveći pakao [...], pakao bezlično-istorijskog, pakao vanvremeno-praznog večnosti, s one strane smrti, granice, svake forme” (1966: 281, naglasak u originalu). Za razliku od Jude, koji je “obdaren mogućnošću smrti [i zato] poznaje tragediju” (1966: 281), Ahasver je “biće [koje] luta izvan sebe, nošeno nalogom da se nađe, bačeno u lutanje kao u nemogućnost uspostavljanja ma kakve forme” (1966: 282). Ahasver uzaludno traži smrt koja bi ga oslobodila, spasila od “lutanja u izvan-smrtnom” (1966: 284), zapravo, on “traži oblik, traži pokret u vremenu” (1966: 286). Upravo ovu Ahasverov(sk)u opsednutost smrću, ovu nadu i “ver[u] u smrt koja pokušava da se predstavi kao metafizička, čak i kao ontološka kategorija” (1966: 287) Konstantinović dovodi u vezu s egzistencijalističkom filozofijom Heideggera. Štaviše, “između Hajdegera i autora lajdenske brošure kao da postoji neka prikrivena ali moćna veza, u dubini osećanja sveta, veza po ovom verovanju u dragocenost smrti, u njenu tvoračku moć, u prokletstvo koje je tamo gde ta moć odsustvuje” (1966: 288). I zaista, čini se da je “prokletstvo egzistencije lišene smrti” (1966: 290) kako za pisca narodne knjige o Ahasveru, tako i za Heideggera najgore moguća kazna. Kako Konstantinović primećuje, “egzistencijalizam [...] koji veruje u mogućnost *mog* apsolutnog Ja, kao mogućeg posredstvom ove apsolutne smrti, i tu otkriva svoj ahasverizam, u stvari svoju nemogućnost, sebe [...] kao stvar jedne čiste formalne logike koja se odvojila od iskustva ma koliko da se na njega poziva, upravo u ovoj nadi u čistu smrt” (1966: 290). “Jedino moje iskustvo”, kaže Konstantinović, “je ovo neiskustvo smrti, jedino moje znanje kao da je ovo neznanje smrti” (1966: 291). Međutim, ono što Konstantinović u *Pentagramu* ne kaže (ali možda podrazumeva?) jeste da se za vreme Holokausta “prokletstvo egzistencije lišene smrti” pretvorilo u realnost, te da samim tim “napor da nam [se] otkrije smisao smrti” (1966: 290), odnosno filozofija u čijoj je srži ideja o bitku prema smrti, govoriti o “čistoj smrti”, ili razlikovati autentičnu i neautentičnu smrt deluje blasfemično.⁹ Ako je nacistički logor smrti “prostor koji se otvara kada vanredno stanje počinje da bude pravilo” (Agamben 1998: 168-169) i mesto gde se proizvodi goli život,

⁷ Ahasver, kaže Konstantinović, “to je protestantska, laička korekcija Jude, njegova ispravka u večnog Judu, u Jevrejina koji nema šansu smrti, koji dakle nije umro, zajedno sa svojim bivšim, nekadašnjim novozavetnim svetom” (1966: 278). Jer, “Juda koji ima konopac nema samo šansu da, stežući taj konopac oko svog svog vrata, povuče čitavu jednu dramu za sobom, u istoriju, i nije samo sposoban za čin, protivno luteranskom učenju o predestinaciji; on je, i sam, sposoban za istoriju. On ima istoriju, jer ima taj konopac, tu šansu smrti” (1966: 280).

⁸ Za detaljniju analizu složene metafore igre koja se u Konstanovićevom opusu javlja na više mesta, videti tekst Branislava Jakovljevića u ovom broju.

⁹ Za detaljniju analizu Konstantinovićeve kritike Heideggera, videti tekst Branislava Jakovljevića u ovom broju.

onda je upravo logor “mesto koje ugrožava osnove Heideggerove etike”, kako pokazuje Agamben u svojoj knjizi *Ono što ostaje od Aušvica?* (1999: 75).

Kao čivutin, Ahasver ne samo da je izuzet, izopšten, progonjen iz društva, već je postao i *homo sacer*, “taj čiji se život može ubiti, ali ne i žrtvovati” (Agamben 1998: 83). Kao *homo sacer*, koji postoji uvek u simetričnoj poziciji u odnosu na suverena, Ahasver je (pro)klet(st)vom/zabranom Hrista/Mesije uvek vezan za istog. Hristove reči “ti ćeš lutati dok se ja ne vratim”, tj. da Ahasver mora lutati do sudnjeg dana, bukvalno znače da Ahasver mora lutati dok god važi Zakon, jer samo Mesija može ukinuti Zakon.¹⁰ Međutim, kao neko ko je zabranom izopšten, on je prepušten sopstvenoj izuzetnosti i ostavljen na milost i nemilost onoga ko ga napušta (Agamben 1998: 110). Kako podseća Agamben, “odnos napuštanja toliko je dvosmislen da ništa nije teže nego prekinuti ga” (1998: 109). U onome što sledi, pogledaćemo kako je Konstantinović preko paralele između jezika i zakona koncipirao ambivalentnost i nerazrešivost odnosa zabrane koju Agamben ističe. Takođe, pokazaću kako je Konstantinović uvođenjem figure Levijatana objasnio kako je došlo do tog odnosa zabrane u kojem je Ahasver uhvaćen.

3. Osuđen na večiti govor? Jezik kao zakon i večno stvaranje pivske flaše kao zločin protiv Levijatana

Na samom početku romana, Ahasver sebe u rukama svog dželata upoređuje s “poludeli[m] doboš[em]” (11), kao da postaje predmet koji govori. Kao da je Ahasver, umesto na smrtnu kaznu, osuđen na govor. Šta znači biti osuđen na govor? Kako sam Ahasver kaže, on govori, jer je ubeđen da može “sebe nekako rečima, rečenicama tu da povež[e] [...], da izgovor[i] i, tako izgovoren, tj. napisan, da sebe sačuva za sebe samog [...], dakle zaista da bud[e]” (11). Ipak, Ahasver ne uspeva u tome, već “luta između dva trenutka” (15), čak i izvikuje “jesam li moguć zaista samo u priči?” (18). Ovo možemo naravno da shvatimo kao upućivanje na legendu: Ahasver je lik kojeg su izmislili hrišćani, a samim tim on postoji samo u priči, u legendi.

Međutim, još je nešto drugo u pitanju. Ahasver postoji samo u jeziku, koji “ima punu vlast nad [njim]” (16), i to za razliku od pivske flaše “koja sebe drži na okupu, i koja kao da je samoj sebi sopstvena kuća, i za sebe neki svoj dom koji ja nemam, jer lutam” (16). Dok je pivska flaša “tako stvarna jer je postojana” (20) i nepromenljiva, Ahasver mora da luta, što izaziva u njemu osećaj sramote “koja [ga] zavejava kao neki pepeo sramote” (18). Ahasver luta u nekoj zoni određenoj jezikom, koja ga odvaja od vanjskog, “stvarnog” sveta, sveta pivske flaše. Izvan jezika nema onog Ahasvera na koga bi njegov govoreći čivutin mogao upućivati, dok reč “pivska flaša” uvek podrazumeva konkretnu pivsku flašu u stvarnosti.

Po svemu sudeći, jezik ovde postaje metafora za zakon, jer, kako podseća Agamben, jezik se odnosi prema ne-jezičkoj stvarnosti kao zakon prema onome što je vanzakonsko:

¹⁰ Up. Agambenovo tumačenje Kafkine priče *Pred zakonom*, 1998: 49-58.

Ovde sfera zakona pokazuje svoju suštinsku bliskost sa sferom jezika [...] kao što i jezik pretpostavlja nejezičko kao ono prema čemu mora postaviti sebe u zamišljenom odnosu (u obliku jednog *langue* ili, još preciznije, jedne gramatičke igre, to jest, u obliku diskursa čija se stvarna denotacija održava u beskonačnoj suspenziji) kako bi kasnije mogao da ga označi u stvarnom govoru, tako i zakon pretpostavlja nezakonsko (na primer, čisto nasilje u obliku prirodnog stanja) kao ono s čim održava potencijalni odnos u vanrednom stanju. (1998: 20-21).

Duh Jezika u čijoj je Ahasver “apsolutnoj vlasti” i koji “uvek dovodi u pitanje” (13) njegovo dostojanstvo je “suveren koji, u permanentnom vanrednom stanju, izjavljuje da nema ništa izvan jezika i da je jezik uvek izvan sebe” (Agamben 1998: 21).¹¹ Isto tako, Ahasver je uvek “izvan”: njegovo je lutanje ne-stajanje kojem nema kraja. Ahasver neprestano teče kao jezik, što je na formalnom nivou podcrtano njegovim neprestanim “brbljanjem”, neprekidnim monologom koji čini knjigu. Na taj način postaju razumljivim već navedene Ahasverove reči da je, čim se objavi, “zbrišan istog trenutka”, da postaje “duh za sebe samoga” (11): dijalektika koju Agamben, na tragu Hegela, otkriva u jeziku, karakteriše i Konstantinovićevo Ahasvera.

Kada von Eizen neprestano govori Ahasveru da je “u nekom grehu” (19), onda to treba čitati kao *in culpa esse*, kao greh koji upućuje na čistu snagu zakona (up. Agamben 1998: 27). Drugim rečima, Ahasver se nije ogrešio ni o kakav zakon, već njegova pojava upućuje na suverenu strukturu zakona koja “ima oblik vanrednog stanja u kojem se činjenica i zakon više ne razlikuju, ali o kojima ipak treba odlučiti” (Agamben 1998: 27). Ahasver tako već od samog početka romana postaje granična figura koja, čim se pojavi, ukazuje na to da je vanredno stanje (opet) stupilo na snagu. Ahasverova sramota onda proizilazi iz činjenice da je on osuđen na večno lutanje – odnosno, na prebivanje u jeziku – kao na permanentno vanredno stanje, to jest, on je osuđen da večno *ne* bude subjekat u političkom smislu, već samo obećanje tog njegovog Ja, “na neki način ono *Ja kao san o Ja*” (17, naglasak u originalu).

Paralela između jezika i zakona omogućava Konstantinoviću da prelazi od govorećeg ja na politički kolektiv, od glasa pojedinca na diskurs zajednice. Ono što Ahasvera razdvaja od pivske flaše onda je isto što ga razdvaja od samog sebe kao subjekta, i što on opisuje kao prazan prostor, kao zid praznine:

ima tu neka praznina koja ovu flašu opkoljava, kao neki zid praznine između mene i nje [...] Ne znam zid gori od ovog na koji nasrćem, koji mi to dopušta, čak me doziva, izaziva, obećava mi da će da se otvori, da se rastavi preda mnom i da me propusti [...] taj zid kojim sam opkoljen, u njega zaidan sa svih strana, zaista siguran. (28)

¹¹ “Posebna struktura zakona ima svoje osnove u pretpostavljajućoj strukturi ljudskog jezika. Ona izražava vezu uključujućeg isključenja kojoj predmet podleže zato što postoji u jeziku, zato što je imenovan. Govoriti je, u ovom smislu, uvek ‘govoriti zakon’, *ius dicere*.”

Ahasverova “borba za oslobođenje pivske flaše, zarobljene u praznini” (28), je u stvari borba protiv Duha Jezika, protiv suverena koji ga je isključio iz sveta stvarnih političkih subjekata, iz sveta koji “ga doziva, bez glasa, mojim imenom kojeg se ne sećam” (29). Pivska flaša onda postaje simbol za politički kolektivitet iz kojeg je Ahasver izopšten, osuđen na to da bude “prokleti čivutin” (40).

Od “obične”, “bezazlene” flaše savršene, čiste forme, pivska flaša na Ahasverovom stolu postaje otelotvorenje apsolutne ideje, “objekt uvek sa sobom u potpunoj istovetnosti, i zato s one strane znanja” (64), jer je van jezika, ime za ponor koji pre-ti da ga proguta.¹² Bačena u okean, pivska flaša “izdaje” i “ponižava” (68) Ahasvera dok se on drži za nju i noću pluta po okeanu, čiji talasi – *užasnuti Levijatan* – joj ništa ne mogu:

ne prestaje ovo beskonačno stvaranje pivske flaše koja je poraz Levijatana, *najsramniji poraz moje epohe jer nema za mene praznog*: verovao sam da sam rođen za Levijatana, ako već nisam rođen za pivsku flašu [...] pivska flaša noćas proždire noć, okean, tog Levijatana koji plače gore čak i od ovoga čivutina. (71, istaknuto u originalu)

Levijatan, morska neman iz hebrejske biblije koja kod Hobbesa postaje simbol suverenosti, ovde je sramno poražen: “*Levijatan ne ume da prospje čak ni jednu šolju čaja*, čujete li šta vam kažem?” (73, istaknuto u originalu). Štaviše, divlja zver koja je kod Hobbesa u svom stomaku ujedinila sve građane, te ih na taj način štitila jedne od drugih, ovde je potpuno ukroćena i postaje “krotka [...] domaća životinja, mali neki pokorni i poslušni pas pivske flaše” (75). Na pitanje “ima li onda krvi [...] ima li nekog zločina, o kome čujem da poneka usta pored mene mucaju”, Ahasver može dati samo jedan, zapravo jedini mogući odgovor: “ako je ovde neki zločin, braćo, onda je to *zločin nad Levijatanom*, čiju krv ja sada vidim na vrhovima mojih prstiju: njegova krv je sjaj pivske flaše, njegova nemoć je moć ove flaše koju vidim čak i kad je ne gledam” (74, istaknuto u originalu). “Zločin protiv Levijatana”, čitao bih ovde kao suspenziju zakonâ koji štite građane, jer se upravo njihovim ukidanjem stvaraju vanredni odnosi koji omogućavaju stvaranje *homo sacera*.

4. Kako prekinuti zabranu stvorenu jezikom?

Pisanje kao čin svedočenja

Na samom kraju knjige, nalazimo Ahasvera kako, “ostavljen u pejzažu sramote”, šibicom traži svoje ime i svoj grob – tj. svoj kufer s papirima – i ... piše. Kako da razumemo Ahasverovo neprekidno pisanje, njegov “vredni rad”, kako ga on naziva? Pisanje se, čini se, s jedne strane javlja kao rad sećanja – kao sećanje na prošlost koja je dovela do odnosa progona i kao pokušaj da se pronađe ono ja kakvo je bilo

¹² “taj vulkan, tu pivsku flašu od koje ne znam krater dublji, vulkan užasniji sa grotlom koji guta vatru” (30). Ova metamorfoza, kako primećuje Ahasver, i nije tako neočekivana, jer su “sve nemani rodom iz bezazlenosti”, pa je i pivska flaša “neman koja se tu tek rađa” (32). Zar ovo ne podseća na uspon nacionalsocijalizma?

pre nego što je progonjeno, dakle ja kao subjekt, ja sa imenom (na kraju knjige, on nabraja i sva imena koja su mu nadenuli von Eizenovi prethodnici, tj. kako se zvao u prvim legendama – Cartaphillus, Buttadeus, itd). Izgleda da Ahasver pisanjem hoće da se seti svoga ja kakvo je postojalo pre *ideje* (dakle, pre antisemitske legende) o njemu: “hoću tome meni, nepoznatom, tom meni još kao za mene nekome *njemu*, kome se vraćam, da dam te reći, ovo naliv-pero, neka on sam piše sebe da napiše, da napiše, [...] ja koji ne znam šta je on, koji pokušavam samo da se *setim* ko je taj koga nikada nisam video, da ga izmislim” (108-109). Dakle, pisanje kao pokušaj pisanja istorije stradanja drugog koga nikada nismo upoznali? Na taj način, pisanje takođe postaje rad tugovanja, odnosno “oplakivanje” (138, 139, 141), kako ga zove Ahasver.

S druge strane, pisanje za Ahasvera znači i stvaranje, a to nužno podrazumeva stvaranje jezikom, odnosno “pokušaj imenovanja prokletstva od bezobličja” (143). Međutim, svako stvaranje jezikom u isto vreme je i traženje adekvatnog oblika, dakle svojevrsno robovanje istom tom “vrhovno[m] načel[u] toliko obožavane pivske flaše” (139). Zato se on i plaši da su von Eizen i on “na istom poslu” (127), jednom čak dodaje “ovo ne pišem ja već v. Eizen” (130). Jer, i njemu, i von Eizenu je potreban isti jezik bez kojega se ne može pisati, a upravo “taj jezik ga napušta kad mu je najpotrebniji” (141).¹³ Zaključujući da je svaka ideja svojevrsan oblik nasilja (113), Ahasver se plaši da njegovo pisanje takođe oblik nasilja – i on je, naime, zato što piše, “lepi zanatlija ideja” (113). Njegov strah¹⁴, mogli bismo reći, proizilazi ne samo iz toga što se boji da neće stići, već i iz toga što će on svojim pisanjem, kao što je to uradio i v. Eizen, vršiti nasilje nad subjektom o kome piše. Kao što je to James Young istakao, svaki pokušaj pisanja o Holokaustu sadrži potencijalnu opasnost da nepojmljive strahote koje nastoji predočiti svede na nešto pojmljivo, da ih normalizuje ili asimiluje, i to ne samo zbog književnih konvencija ili stilizacije svojstvene umetnosti, već i zbog same prirode narativa. Čini se, piše Young, “kao da događaji nasilja – percipirani kao odstupanja ili prekidu u kulturnom kontinuumu – traže da budu ponovno ispričani, da se pripovedanjem uključe u tradicije i strukture kojima bi se inače opirali.” (1988: 15). Međutim, čim uđu u narativ, nasilni događaji neizbežno ponovo ulaze u kulturni kontinuum, koji ih totalizuje, usled čega oni, čini se, gube svoj ‘nasilni’ karakter. [...] Ironično, nasilni događaj može postojati kao takav (a samim tim, po svemu sudeći, i kao inspiracija za faktografski narativ) samo dok se nalazi van kontinuumu, gde naizgled ostaje neposredovan, neizražen, neasimilovan. Jer, jednom napisani, događaji oblače plašt povezanosti u koji ih narativ nužno odeva, a trauma njihove nemoguće asimilacije se ukida. (1988: 15-16)

Iako se Konstantinovičev *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši* u formalnom smislu dosta razlikuje od faktografskih narativa (dnevnik, memoar, realističke proze) o kojima govori Young, ideja da svaki pokušaj narativizacija predstavlja ne samo

¹³ Jezik služi i kao medij da pretoči urlik žrtve u glagole, predikate, imenice. Taj večni urlik može da se izrazi jedino kao “postupnost u nizu”, jer “večnost nema svoj izraz” (152).

¹⁴ Ahasver na više mesta ističe da “piše u velikom strahu” (91), plaši se da neće moći još dugo, “ruka na hartiji [mu] postaje sve umornija” (46) – on strahuje da “uskoro uopšte neće da bude” (100).

asimilaciju, već i svojevrsan oblik nasilja nad traumatskim iskustvom o kojem se govori itekako je prisutna u *Ahasveru*. Sam Konstantinović u *Pentagramu* naglašava da je u *Ahasveru* hteo “da kaž[e] Ahasvera, koji je nesmisao, ne-forma, ne-sistem, koji i jeste to prokletstvo jer nije i ne može da bude smisao, forma, sistem, koji je neizreciv, svest o neizrecivosti, nemoći i svest o nemoći” (1966: 288). Štaviše,

potrebno je *nešto snage* [...] da se pristane na njegov govor, *da se nad njim ne izvrši nasilje u ime svog smisla*, u ime svoje volje, da taj govor sledi svoje sopstvene zakone, svoju sopstvenu nemogućnost, tu prazninu koja se ostvaruje svešću o nemogućnosti ma kakvog sistema, forme, zaključka [...] Može li Ahasverov govor, jedan takav govor-ne-govor da bude poema, roman, sistem? (1966: 288, podcrtao SV)

Međutim, čini se da Konstantinović u jednom bitnom aspektu ide korak dalje od Younga, naime kad je u pitanju odnos prema onome što Young podrazumeva pod kulturnim kontinuumom, što Jan Assmann naziva kulturno pamćenje [*kulturelles Gedächtnis*] a što se kod Konstantinovića javlja kao tradicija. Kada Konstantinović piše da je Ahasver “najkritičnija tačka svakog od nas, pa i ove naše tradicije, tačka u kojoj na tu tradiciju pada senka sramote” (1966: 289), on ukazuje ne samo na slepu mrlju tradicije (u smislu njenog zaboravljanja nasilničkih mehanizama koji deluju u kulturi i pomoću nje) nego i poziva na prevrednovanje cele te tradicije, kulture i književnosti kao institucije koja je na prvom mestu stvorila i omogućila pojavu lutajućeg Jevrejina:

kad saopštava svoju prazninu, i nemirenje sa njom, [Ahasver] nije i ne može da bude ništa drugo nego *praznina usred te tradicije* koja je i tradicije ove sramote koja se zove *der ewige Jude* [večiti Jevrej], njen rđavi trenutak, njeno poricanje u njoj samoj, njena neželjena svest o sebi, svest koja ili će sve da dovede u pitanju, pa i čitavu kulturu, njene ustanove [...], ili će biti lažna svest koja na kostima i pepelu ljudskog mesa [...] pokušava da bude čuvar “čistog roda” u literaturi i, uopšte, naše dosadašnje čistote. Koji je književni rod ova najezda praznine? *Koji je književni rod urlanje očaja i poniženja?* (1966: 289)

Dakle, Konstantinovićev *Ahasver*, *ili traktat o pivskoj flaši* ne samo da je knjiga o Holokaustu kao progonu ljudskog subjekta, knjiga o lutajućem Jevrejiniu kao *homo saceru*, već i pokušaj da se interveniše u samu kulturnu (i književnu) tradiciju koja omogućava taj progon i učestvuje u njemu. Svojom knjigom o *Ahasveru*, Konstantinović nije samo mislio krajnje konsekvence progona ljudskog subjekta čiji je život pod zabranom već i ukazao na slepu mrlju tradicije koja (u ime čistih književnih formi ili zdravlja kulture) vrlo rado zaboravlja na svoju ulogu i učešće u pokretanju mehanizama koji dovode do stvaranje *homo sacera*. Dok se pisanje javlja kao jedina moguća borba protiv večnosti u kojoj je Ahasver ostavljen, pisanje se u isto vreme javlja kao suštinska nemogućnost, jer je svakom pisanju inherentno dvostruko nasilje nad subjektom o kojem se piše. A jedino pisanjem koje pamti to dvostruko nasilje može se svedočiti o subjektu progonjenom u Holokaustu.

Literatura:

- Agamben, Giorgio (1998): *Homo Sacer*. Preveo Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (1999): *Remnants of Auschwitz*. Preveo Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- Anderson, George Kumler (1965): *The Wandering Jew*. Providence: Brown University Press.
- Edelman, R. (1986): "Ahasuerus, the Wandering Jew: Origin and Background". U: Hasan-Rokem i Dundes (1986), str. 1-10.
- Hasan-Rokem, Galit i Dundes, Alan (ur.) (1986): *The Wandering Jew: Essays in the Interpretation of a Christian Legend*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hasan-Rokem, Galit (2008): "Carl Schmitt and Ahasver. The Idea of the State and the Wandering Jew", *Behemoth. A Journal on Civilisation*, (2008) 2, str. 4-25.
- Konstantinović, Radomir (1964): *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši*. Beograd: Prosveta.
- Konstantinović, Radomir (1966): *Pentagram*. Novi Sad: Forum.
- Nancy, Jean-Luc (1992): "Abandoned Being". U: *The Birth to Presence*. Preveo Brian Holmes. Stanford University Press, str. 36-47.
- Schaffer, Aaron (1986): "The Ahasver-Volksbuch of 1602". U: Hasan-Rokem i Dundes (1986), str. 27-35.
- Young, James E. (1988): *Writing and Rewriting the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.

Davor Beganović

Razlika i ponavljanje – *Daj nam danas* Radomira Konstantinovića



U ovome eseju polazim od postulata da “ponavljanje i razlika” tvore najbitnije modelativno načelo proze Radomira Konstantinovića. Indicije u prilog toj tezi su takorekuć *poetički/poetološki* diseminirane u njegovu cjelokupnom romanesknom djelu. I ne samo to, one se sinoptički razastiru i mimo struktura pojedinih pripovjednih tekstova konstituirajući izomorfizme na razini specifičnoga autointertekstualiteta.¹ Konstantinović će specifičnosti koncepcije razlike i ponavljanja tematizirati na jednome od prijelaznih mjesta svojega opusa, u *Ahasveru*, “romanu”² koji na vrlo specifičan način najavljuje napuštanje “romaneskne” faze u korist “esejističko-filozofske”. U njemu se nalazi sljedeće mjesto:

Ne dođe li, uvek, čas kada neko kao ja, tj. neka tzv. žrtva, toliko beskrajno izvan sebe, i zbog toga sve više beskrajnost u beskrajnosti, kao večnost u večnosti u kojoj nema više nikakve razlike već je sve, jer je u večnosti kao i ona sama, ponavljanje jednog-istog, vidi samo to jedno-isto, u ponavljanju, tj. ne vidi više ništa, tu, gde je sve isto, i gde se svaka razlika gubi između jednog i drugog objekta, i između jednog i drugog posla, tu, gde je biti posao koji ne prestaje? Evo dakle lepog trijumfa večnosti koja briše sve razlike, jer da priznaje razlike ne bi li priznala ovaj ili onaj oblik, koji je razlikovanjem oblik prema drugom obliku, i tako, ovim prepoznavanjem, ne bi li uništila sebe kao bezobličje? (109)

¹ Pod autointertekstualitetom podrazumijevat ću za Konstantinovića specifično ukazivanje na vlastite ranije tekstove, ali i na prikriveno citiranje samoga sebe. Primjeri će se takvoga pristupa tekstu pronaći najčešće u bilješkama. O značaju tog separatnog dijela njegova stvaralaštva usp. prilog Vladimira Bitija u ovome zborniku. Biti će to samonavođenje, tu autocitatnost nazvati “zamršenim asocijacijskim putanjma”.

² Žanrovski se *Ahasver* mora promatrati kao hibridni tekst u kojemu se samovoljno miješaju raznolike diskurzivne razine a da se pri tome ni jednoj od njih ne želi dati primat. Podnaslov, *Traktat o pivskoj flaši*, iznevjerava svoje izričito obilježje tako što se slijedi postupak struji svijesti u kojemu se gube logičke niti što bi morale dati čvrstoću samome traktatu. Istovremeno, u struji se Ahasverove svijesti nalaze atipični momenti filozofske konzistencije.

Citat je iz XXVI poglavlja u kojemu se, znakovito, Ahasver prvi puta eksplicitno očituje u vezi s vodećim načelom svojega filozofiranja. Nazivajući se “analitičarom” koji sve više postaje žrtvom “svoje analitike” on sprovodi još jedan od gotovo neizbrojivih činova cijepanja vlastitoga ja, te ustvrđuje da se boji samoga sebe, tj. svojega analitičkog “ja”. Promatrajući naliv-pero i nož, dva oruđa/oružja smještenu, simetrično, u lijevoj i desnoj ruci, koje su, opet, podijeljene ruke spisateljskoga i dželatškoga “Ja”, zapazit će da “dželat hoće da ovako verujem da smo na istome poslu, jer prema objektu koji je uvek isti objekt, tu gde *razlike* nema, niti mogu da je vidim ma koliko da ovo moje oko otvaram.” (108 – podcrtao D.B.)

Koje se objekte ne može razlikovati? Ahasver sam daje odgovor: “čivutina i pivsku flašu”. No jesu li oni doista jednaki i jesu li jedini objekti o kojima je u ovome poglavlju, i ne samo u njemu, riječ koji posjeduju toliku *sličnost* da ih oko, jedino koje mu je preostalo³ objektivnoga analitičara ne može razlučiti? Naravno da nisu. Već je sama ispreturanost noža i pera – kao sredstava za proizvođenje kreacije i de-kreacije, stvaranja i uništavanja – dostatna da Ahasverovu, notorno nestabilnu, konstrukciju dovede do ako ne pada a ono bar opasnoga ljuljanja. Što se krije iza opsesivnoga ustrajavanja na vječnosti – beskrajnosti – koja ne želi i ne može priznati razliku jer se boji da će činom tog priznanja u pitanje dovesti sam nihilizam; pod kakvim se god imenom reprezentirao – bezobličnost, nadobličnost, vječnost, konačnost, nestvarnost? I nije li u “geniju djetinjstva” (*Pentagram*) sadržan “duh plemenitosti” (*Ahasver*)? U čemu je onda smisao tolikoga ponavljanja kod Konstantinovića, ponavljanja koje kao da pod svaku cijenu želi *negirati* razliku? Čini se upravo u premisi da se samim intenzitetom ponavljanja proizvodi razlika, moment upisan u pripovjednom tekstu kao takvom, moment nužnoga poništenja istosti koja se želi nametnutu pod svaku cijenu, tek da bi nestala u produkciji jedva primjetnih semantičkih nijansi *diferenciranja*. Razlikovanje se generira iz sličnosti,⁴ unutar nje se, upravo činom ponavljanja, doslovce produciraju mikroelementi koji omogućuju sagledanje svijeta života u svojoj svojoj manifestnoj raznolikosti.

U Konstantinovićevu opusu *Ahasver* je paraleliziran drugom knjigom, koja *ponavlja* njegove teme, no ovaj put predočene iz perspektive filozofa/esejiste a

³ Kada govorim o autocitatnome ponavljanju, to se jedino preostalo oko kao svojevrstan indeks Judina promatranja svijeta i suočavanja s njime pojavljuje u – nota bene – 26. poglavlju Konstantinovića 1960. publiciranog romana *Izlazak*. “Ali nisam smeo prst da zavučem tamo gde mi je nekad bilo oko. Kad sam skinuo šaku s drugog oka opet sam video travu. Možda je čoveku dovoljno jedno oko. Ne kažem ništa. Noćas ili onda? Sad vidim ovaj zid. Vidim svoju ruku na ovoj dasci dok govorim. Vidim: još je mrak, nije počelo da sviće. A kad bude došlo svitanje, ona svetlost koja nas ne zaboravlja, ali za koju (svetlost) ne bih mogao, ovaj Juda, da kažem ni da nas pamti, videću tu svetlost, videću možda senku moju kako izvire iz zida, sad skrivena u njemu, najpre nejasna pa sve jasnija, i najzad crna, velika moja pogrbljena senka, to čudovište od senke kad ljudi na ulici budu ponovo zavikali na svoje životinje, kad vrata na njihovim kućama opet budu počela da škripe, kad prva deca, zajedno s jutrom, zavrište na ulici.” (Konstantinović 1960, 126) U nastavku ću se teksta još jednom vratiti na ovaj zid.

⁴ O sličnosti usp. inspirativan esej Sretena Ugričića (2012).

ne fikcionalno-legendarno-mitološkoga nastavatelja prostora hamburške hotelske sobe. Riječ je o *Pentagramu*, hibridnoj knjizi čiji je podnaslov, upravo, *Beleške iz hotelske sobe*. Zašto pentagram? “Moje biće s pentagramom na čelu” (200), veli filozofirajuće Ja u najduljem poglavlju “Prokletstvo od neprokletstva”. “Pentagram” je, u reflektirajućoj simbolici koja prožimlje istoimenu knjigu, moment obračuna sa samim sobom, sa svojim lažnim Ja koje je upisano u savršenu simetriju svijeta što će je Konstantinović pokušati sustavno odbaciti. Pentagram je simbol misaonoga zla otjelotvoren u skolastičkoj filozofiji, u lažnoj simetriji, u težnji za harmonijom i za apsolutom koje se, u modernome dobu, vidi gotovo pred ostvarenjem.

Odričem li se pentagrama, vrhovnog znaka mog duha ideje i zakona, sklada i forme; odričem li se magije koja je tamo gde je ovaj pentagram, magije što svet pretvara u ideju a živa bića i stvari u šifre, u duhove te ideje što kolo vodi u svetu? Kao da ovde sanjam neku magijsku moć neuporedivo veću i težu, neku magiju kojom bih mogao u *kamenu da nađem kamen*, magiju identiteta, sa slutnjom da mi je nesravnjivo teže u stvari da vidim stvar koja jeste a ne jednu ‘stvar’ mog duha i da je ova magija koja stvarnost pokušava da vrati stvarnosti, da je zadrži u njoj samoj, magija nad magijama, da je Faust koji bi uspeo da opstane pred čistom stvari, neki od metafizike, od sholastike svoga duha spaseni, u samom sebi preobraženi Faust, mag nad svakim drugim magom, možda čudo nad čudima. (260-1).

Pentagram je moment “umjetnoga” te, prema tome, i sekundarnoga. Moment odmicanja od autentičnosti kojega se prepoznaje u “idejama”, “šiframa”, “lažnoj magiji”. Autentična je ona magija u kojoj će se priroda stopiti sa samom sobom, u kojoj će odbaciti posredništvo znakova. Konstantinović kao da anticipira doba semiotike koja će šezdesetih preuzeti primat na području duhovnih znanosti. On njome ne operira ali je intrinzički prisvaja.

No da bi se tjeskobna potraga za uvijek već izgubljenim mogla u potpunosti razumjeti, potrebno je vratiti se Konstantinovićevoj pripovjednoj prozi iz pedesetih i u njoj pronaći jezgro literarne realizacije filozofije koja se sve intenzivnije i konzekventnije – i nauštrb literature – razvija šezdesetih. Pri tome ću se poslužiti jednim tuđim filozofskim tekstom nastalim tri godine nakon *Pentagrama* u kojemu otkrivam poetički, ne filozofski, sinonim Konstantinovićeve proze. Anakronistička će me gesta tako približiti momentu koji me vodi ka glavnoj temi mojega teksta. Riječ je o studiji *Razlika i ponavljanje* što ju je francuski filozof Gilles Deleuze publicirao 1968., kao glavnu tezu za stjecanje titule Doctor D’Etat. Njome se obilježuje Deleuzov prelazak iz faze nekonvencionalnih interpretacija i aproprijacija djela klasičnih filozofa (Spinoze, Leibniza, Nietzschea...) u fazu vlastitoga filozofiranja kojega egzercira bilo sam bilo u duetu s Felixom Guattarijem. Moglo bi se reći da *Razlika i ponavljanje* na izvjestan način paralelizira Konstantinovićevo napuštanje fikcionalne proze i opredjeljenje

za nekonvencionalnu filozofiju – opredjeljenje koje će ga pratiti sve do kriznih devedesetih u kojima će se, ispisujući *Dekartovu smrt*, iznova vratiti proznome izričaju i lijepoj književnosti.⁵

Naime, u Uvodu se Deleuzove studije *Razlika i ponavljanje* pentagram pojavljuje na prominentnom mjestu. Polemizirajući s Freudom Deleuz ukazuje na to da “ne ponavljam zato što potiskujem. Ja potiskujem zato što ponavljam.” (20) Freud se svojom koncentracijom na sjećanje i ponavljanje vezuje uz jednu kauzalnost u kojoj ponavljanje ovisi o potiskivanju. Upravo je stoga

[N]užno [...] slomiti pojam uzročnosti kako bi se razlikovalo između dvaju tipova ponavljanja: jednog koji se tiče samo općenitog, apstraktnog efekta, i drugog koji se odnosi na djelatni uzrok. Jedno je statičko ponavljanje, drugo dinamičko. Jedno proizlazi iz rada, ali je drugo kao ‘evolucija’ tjelesnoga pokreta. Jedno referira na singularni pojam koji ostavlja samo vanjsku razliku između običnih instanci figure; drugo je ponavljanje unutarnje razlike koju inkorporira u svakome od svojih pokreta i nosi je od jedne distinktivne točke do druge. (22-23)

Deleuze odbacuje eventualni prigovor u vezi sa stapanjem ta dva tipa ponavljanja ukazujući na to da u “dinamičkome poretku (ponavljanja) ne postoji pojam predočavanja, niti bilo kakva figura predočena u pre-postojećem prostoru. Postoji Ideja i čisti dinamizam koji stvara korespondirajući prostor.” (isto) Ta se dualnost, po Deleuzu, potvrđuje u studijama o “ritmu i simetriji”. Osobito je važna distinkcija između statičke i dinamičke simetrije. “Statička je simetrija kockasta i heksagonalna, a dinamička je pentagonalna i pojavljuje se u spiralnoj liniji ili u pulsaciji koja napreduje geometrijski – ukratko u živoj i mrtvoj ‘evoluciji’ [...] U mreži dvostrukih kvadrata otkrivamo zračće linije koje kao svoj asimetrični pol imaju centar pentagona ili pentagrama.” (isto) Tek se u tome kontekstu počinju shvaćati odlike (i funkcije) statičkih i dinamičkih ponavljanja. “Statičko ponavljanje u mreži dvostrukih kvadrata tako ukazuje na dinamičko ponavljanje koje formiraju pentagon i uvećavajuća serija pentagrama koji po prirodi mogu biti upisani u njega.” (isto)

⁵ Mogućno je osporiti tvrdnju da je *Dekartova smrt* roman. To čini, naprimjer, Dragan Stojanović (1998, 18): “U ovom slučaju, *Dekartove smrti*, mislim da nemamo posla sa željom, sa namerom, da se formira jedan fikcionalni svet, nego mislim da imamo posla sa jednim autobiografskim esejom; to je odrednica koja je dovoljno rastegljiva. *Dekartova smrt* je književni esej koji ima filozofsku problematiku.” Stojanovićevo se određenje književnosti, i onoga što neki tekst čini književnim djelom, čini odveć jednostranim. Ograničavanjem na autorovu intenciju, kao što on čini u duhu fenomenološke kritike, ostavljaju se po strani imanentni momenti teksta koji je neposlušan, koji se odbija pokoriti autorovim “željama i namerama” i odabire vlastiti put – premrežen intertekstualnošću, prikrivenim citatima, višejezičnošću. Sve su to mjesta na kojima se narušava koncept autobiografske filozofije/filozofske autobiografije i prelazi na polje hibridne fikcionalnosti.

Pomjerajući se od simetrije u pravcu srodnog joj ritma Gilles će Deleuze razlikovati ponavljanje kadencom i ponavljanje ritmom od kojih je prvo obilježeno “ravnomjernom podjelom vremena, izokronijskim ponovnim pojavljivanjem identičnih elemenata” (isto), dok će se u drugome manifestirati “nejednakosti i nesamjerljivosti između metrički ekvivalentnih perioda prostora.” (isto) “Golo, materijalno ponavljanje (ponavljanje Istoga) pojavljuje se samo u smislu da je unutar njega prikriveno drugo ponavljanje, konstituirajući ga i konstituirajući samo sebe u prikrivanju sebe.” (24)

Upravo mi se ovo mjesto čini iznimno motivirajuće za prijelaz s elaborirane filozofske proze, kako Radomira Konstantinovića tako i Gillesa Deleuza, na prvi roman tada dvadeset i šestogodišnjeg spisatelja, *Daj nam danas*. Kao da se u njemu instinktivno, i na drukčijoj diskurzivnoj razini, sukobljavaju i isprepliću dvojbe koje će odlikovati njegov kasniji, ako smijem reći “pentagramski”, odnos prema figuri pentagrama elaboriran u *Pentagramu*. Sav satkan od beskrajno isprepletenih ponavljanja, *Daj nam danas* razotkriva uzoritu matricu aizokronijske ritmičnosti⁶ koja u svojoj autoteličnosti potvrđuje Deleuzove teze o naravi ritma repeticije kojim se osporava njezina kadenca. Stoga se i zadatak parafraziranja sižea, ili bar fabule toga romana čini jedva ostvarivim, osim onog najelementarnijeg ogoljavanja kojim mu se, zapravo, čini ogromna nepravda. To što ću ipak pristati na jednu parafrazu opravdat ću njezinom elementarnošću ali i potrebom da pokažem koliko su, zapravo, u romanu baziranome na “diferenciji i repeticiji”, klasične oznake pripovjednoga teksta obsoletne i lišene smisla.

Eduard Kraus je jugoslavenski Nijemac, vozač tramvaja koji zbog svojega podrijetla biva prisiljen na sudjelovanje u streljačkim strojevima kojima se njemačka okupacijska vlast razračunava s ilegalnim otporom u Beogradu. Ta se dužnost za njega pokazuje isprva nelagodnom ali nužnom, no što vrijeme više prolazi to on i sve više pati od grižnje savjesti što ne promiče njegovoj supruzi Ani. Ona ga pokušava potaknuti na neki čin obrane, no jedino na što se on može odlučiti jest bestijalno samoubojstvo briačem. Priču pripovijeda anonimni narator, za kojega se na osnovu jedne indicije može pretpostaviti da je liječnik-mrtvozornik koji vrši uviđaj na mjestu Krausova samoubojstva. U to vrijeme, čini se, postaje i Aninim ljubavnikom, koja zbog toga, sa svoje strane, započinje borbu s vlastitom savješću. Još jedna scena s kraja romana služi kao indikacija pripovjedačeva eventualna odlaska u partizane i popuštanja pred Aninim zahtjevima da se bori i da se ne predaje bez otpora. Kraj je potpuno otvoren, situiran u imaginarnome svijetu koji je gotovo isključivo vlasništvo junakinje. Da je ispričana u linearno-kauzalnom modusu i da

⁶ Ovu paradoksalnu formulaciju svjesno rabim kako bih ukazao na ritmičnost koja je intrinzična pripovjednome tekstu. Naime, za razliku od glazbene, u čijoj je strukturi izokronija upravo utemeljujuća, ili poetske, koja slijedi načela slična glazbenima, narativna se ritmičnost odlikuje ponavljanjima raspoređenim ne po načelu istovremenosti, već po načelu prividne kontingentnosti iza koje se krije nužnost koja podliježe zakonima semantike a ne eufonije. Narativna su ponavljanja prije svega kontekstualizirana, određena semantičkim potencijalom koji u sebi nose i koji, u ovisnosti o kvalitetu, realiziraju ili promašuju.

je inzistirala na kakvome poučnom završetku, ta bi se priča jedva mogla odvojiti od niza sličnih konstrukcija nastalih u kratkome razdoblju jugoslavenskoga socijalističkog realizma,⁷ vrlo brzo preseljenog u žanrove i medije popularne kulture.

Ali nije. *Daj nam danas* funkcionira na osnovu ponekad čak i apostrofičkog prizivanja određenih mjesta, predmeta i likova koje se smjenjuju prema konzekventno sprovedenom načelu kontingencije. Pri tome svaka od tih pobrojanih kategorija stupa u dijalog s drugim pripadnicima “svoje” skupine, ali, istovremeno, ne ostaje vezana za unutargrupne dinamike, već se prebacuje s jedne razine na drugi inducirajući, i na taj način, semantički pomjerene razlike unutar, naizgled istovjetnih, ponavljanja. U jednome ću vidu eksperimenta pokušati supostaviti određene suprotstavljene pojmove koji pripadaju trima kategorijama (predmeti, mjesta, likovi) što sam ih izdvojio, pokazati kako oni unutar sebe samih grade antagonističke odnose i onda ih promatrati u okvirima njihove izvorne pripadnosti, da bih, u sljedećem zahvatu, pronašao krovnu konstrukciju ispod koje se smještaju te ih, nakraju, pozicionirao prema Deleuzovoj filozofiji i njezinim dalekim, paradoksalno anticipatorskim, odjecima u Konstantinovićevoj *Pentagramu*. Tim postupkom kanim, kursorno i provizorno, pridati romanu *Daj nam danas* hermeneutičku koheziju koju prikriva naizgled samovoljno pozicioniranje pripovjednih glasova koje je teško povezati s konkretnom “ulogom” unutar pripovjednoga teksta. Stoga započinem s “materijalnim”, s predmetima, kako bih se uz njihovu pomoć približio do “fikcionalne apstrakcije”, likova a srednji korak rezervirao za mjesta, za ono što će Konstantinović, kasnije, nazvati dekorom i opisati njegov odnos prema aktualnoj radnji – drame u konkretnom slučaju – na sljedeći način: “Možda je dekor nužno potreban zato da bi, na kraju, u drami poništen, ali kad drama prestaje, kad ja Edip, treba da odem, mogao trijumfalno, osvetnički da se vrati. Možda je on taj svet stvari koje uništavam ali koje, neuništive, čekaju čas svoje osvete, kad će mi se otkriti s one strane svakog poimanja, kao neke stvari koje su *samo* stvari, kao neke stvari po sebi.”⁸ (*Pentagram*, 367)

⁷ Doista je specifikum jugoslavenskoga socijalističkog realizma što je korijena uspio uhvatiti samo u prozi (pa i u poeziji) koja se bavila ratom i revolucijom. Atraksijski je potencijal te brzo napuštene književnosti, koju se htjelo propisima učiniti jedinom legitimnom, krije upravo u njezinome nagnuću akciji. Partizanski se film tako pokazuje legitimnim nasljednikom proze koja je tek sporadično (rani Dobrica Ćosić, Oskar Davičo) bivala čitljiva, točnije otvorena prema manje naivnim recipijentima. *Daj nam danas* još 1954. radikalno razara taj modus pripovijedanja.

⁸ Bilo bi, u drugome kontekstu, zanimljivo “testirati” ove Konstantinovićeve izvode s onim što o organskoj i anorganskoj prirodi imaju reći Deleuze i Guattari u knjizi *Što je filozofija?* “Kozmičkim i kozmogenetskim snagama odgovaraju postajanje životinjom, postajanje biljkom, postajanje molekulom: dok tijelo ne nastane u osnovi boje ili ne udari o zid, ili, obrnuto, dok se osnova boje ne iskrivi i ne zavije u tjelesnu zonu nerazlikovanja. Ukratko, biće koje osjeća nije tijelo od mesa, već kompleks ne-ljudskih snaga kozmosa, ne-ljudskih procesa nastajanja čovjeka i ambivalentne kuće koju stalno mijenja i prilagođava sebi, koju pušta da bude nošena vihorima vjetra.” Deleuz, Guattari 2000, 217) Ili: “Kuća je definirana ‘ravnima’, različito opremljenim dijelovima ravni koji mesu daju skele: prednji dio i pozadina, horizontalno i vertikalno, lijevo desno, ravno i krivo, ravne i savijene bočne površine. Te su površine zidovi, ali isto tako i pod, vrata, prozori, ogledala koji daju osjećaju moć da se sam održi u autonomnim *okvirima*.” (212, potcrtali D. I. G.) Na tu vezu organskog i anorganskog kod Konstantinovića ukazuje i Branislav Jakovljević u tekstu pisanom za ovaj zbornik. Usp. Jakovljević, 2013.

Centralni predmet čija se vantekstualna funkcija suspendira i prevodi u pogonsko sredstvo kompleksnoga procesa razvijanja spiralne narativne strukture jest brijač. Uostalom, evo početka romana: “Sigurno se mučio, pomislio sam. Trajalo je dugo. Ležao je na krevetu, sa brijačem u ruci, i gledao je u zid.” (7) Mučenje, dugo trajanje, zid⁹ – sve su to elementi koji će u daljem protoku pripovjednoga teksta zauzimati svoje čvrste a ipak varijabilne pozicije. Pođemo li od pretpostavke da je radnja ono što, nakraju, jedan tekst i čini pripovjednim, onda je brijač doista i njegova inicijalna točka. Taj se uporabni predmet očučava tako što ga se prebacuje u funkciju koja mu je tuđa ali unatoč tome stoji u metonimijskoj blizini svoje izvornosti. No količina informacija dostupna čitateljstvu još uvijek je minimalna, nedovoljna za stvaranje čvrste osnove recepcije. Pripovjednim tekstom i procesom njegova prihvaćanja vlada razina pretpostavki. Signali rasuti u njemu odveć su rijetki da bi mogli pružiti konzistentnu sliku onoga što se sasvim polagano, u geološkom procesu razotkrivanja dubinskih slojeva, odvija.

Anonimni pripovjedač evocira još jednom ishodišnu scenu, ponavljajući je s nešto više detalja, prostor¹⁰ postaje zasićeniji predmetima. “Na stolici, pored lopera u tvojoj sobi, ostao je onaj brijač. Nisi uspeo ni da se dotakneš njime svoga lica.” (19) Dinamičnost prve slike suplementira se statičnošću druge. Brijač je konstanta, još uvijek neodmaknuta od funkcije, makar se s izriječkom kaže da ju nije ispunio. I kad pripovjedač, već na sljedećoj stranici veli: “Treba da se obrijem” samim time ističe svoju Drugost u odnosu na Eduarda Krausa koji se, očito, nije obrijao, ali je brijačem uradio nešto drugo. Nije se njime, naime “dotakao svoga lica”, već nečeg drugog. Ponavljanje je ovdje odveć “mlado” da bi moglo generirati onu odlučujuću razliku. Međutim ne treba čekati previše dugo do njegova “sazrijevanja”. Kao da je potreba da se u oskudnu radnju, ako je uopće možemo i obilježiti kao takvu, “zasiječe”, “usiječe” sljedeća figura kako bi tematizirala onaj moment kojim se jedan ponovljivo rutinski čin (brijanje) preseljava na razinu čiste, otjelotvorene neponovljivosti, takorekuć – vječnosti, kada je, dakle, ta potreba onaj zamajac koji će iz jedne ne-radnje generirati bar malu jezgru budućeg (mogućeg) narativnog oblikovanja svijeta života. Figura trećeg,¹¹ da je tako nazovem, upisana (inskribirana)

⁹ Nesporno je da je Konstantinović u doba nastajanja *Daj nam danas* stajao pod utjecajem francuskoga egzistencijalizma. Uzme li se u obzir da jedno od najznačajnijih djela ranoga Sartrea nosi naslov *Zid* (*Le mur*, 1939) i da se u njemu na intenzivan način govori o tjeskobi trojice osuđenika na smrt, o njihovome iskustvu sa zatvorenim sredinama, neće biti teško zaključiti da je Konstantinović bar djelimično pogledao na tu stranu i vodio dijalog s francuskim spisateljem. Zahvaljujem se Branislavu Jakovljeviću koji mi je ukazao na tu, jedva primjećivanu, vezu.

¹⁰ Vjerojatno bi ga se, u skladu s Konstantinovićevim kasnijim elaboracijama iz *Pentagrama*, trebalo odrediti kao *dekor*. Vidi gore.

¹¹ “Sa stajališta teorije diferencije ‘efekti trećeg’ nastaju uvijek onda kada intelektualne operacije ne osciliraju samo između dviju strana jednoga razlikovanja, već kada *razlikovanje kao takvo* postaje predmetom i problemom. Za veličine koje treba razlikovati jedne od drugih činjenica razlikovanja pojavljuje se kao treći koji nema vlastitu poziciju, ali pozicije s obje strane razlikovanja postavlja u međuodnos, utoliko što ih istovremeno dijeli i spaja: jedan treći koji uopće i omogućuje binarna kodiranja dok sam, kao konstituirajući mehanizam, obično ostaje prikriiven.” (Koschorke 2010, 11)

između pripovjedača i Eduarda jest Ana. Kao da je jedino ona sposobna napraviti kratki spoj između ponavljanja koje ne proizvodi vječnost (brijanje), koje je ritualno i svakodnevno banalno i ponavljanja *pokreta* brijača kojim se definitivno priziva vječnost – samoubojstva. Tu će se vječnost moći promatrati i u ničeanjskoj perspektivi vječitoga vraćanja istog, intelektualna pozicija kojoj je blizak i Deleuze. Ana je dijaloški partner kojemu Eduard (već mrtav!) može zorno predočiti dubinu svoje rane nanasene nekonvencionalnim brijanjem: “Ništa me ne boli, rat me ne boli, ni blato, ni rana na mome vratu. Pogledaj kolika je to rana. Da li smeš da metneš prste u nju?” (78) Put od doticanja lica, nagoviješten na početku romana, do njegove rascijepljenosti, prizvane ranom u jednom od ključnih momenata njegova razvijanja, put je od ponavljanja uvijek istoga do ponavljanja koje urezuje razliku.

Vratim li se samo malo unatrag, u pripovjednome ću tekstu pronaći isprepletenost kojom kao da se, post festum, želi otkloniti konačnost. Jer Ana ne želi opteretiti isključivo mrtvoga Eduarda tegobnošću njegovoga čina. Svojom se upitanošću nad (eventualnom) ulogom u pripremi, makar i nesvjesnoj,¹² toga čina u jednakoj mjeri prebacuje na stranu krivice, postaje sudionicom u nečemu što će je do kraja života ispunjavati griznjom savjesti: “I, rekla, je, kako da ne sklonim taj brijač? Da sam ga sklonila, zar ne? sve se ovo ne bi dogodilo.” (67) Ovdje se već prepoznaje prvi urez nečeg van-predmetnog, nečeg ne-predmetnog u svijet dosada dominantne predmetnosti. No ostavimo za čas tu asocijaciju, ne žurimo previše i pokušajmo još malo “grebati” po Konstantinovićevom tekstu. Predmeti, naime, realizaciju ne pronalaze u zrakopraznom prostoru, već ih se smješta na strogo propisana, čini se čak i unaprijed određena, mjesta. Ta su mjesta kvintesencija zatvorenoga prostora. Kao prvo, najčvršće i najsolidnije, pojavljuje se soba. Nije do kraja jasno je li u njezinome dvostrukome ponavljanju mišljena ista prostorija ili se variraju dvije – jedna u hotelu za siromahe i druga u, pretpostavljenom, Aninom i Eduardovom zajedničkom stanu. Soba brzo nestaje kao cjelina i rastapa se u formama koje je okružuju, koje joj omogućuju da realizira u višedimenzionalnome prostoru. U pripovjednome tekstu ona se pojavljuje i kao tlocrt (dvije dimenzije) i ako reljef (tri dimenzije). Nositelji su tih formi zidovi. Uz njihovu pomoć ona postaje simbol zatvorenog prostora, podjele vanjskoga i unutarnjeg, biva specijalnom posudom u kojoj se čuva, po svaku cijenu, izoliranost unutarnjega prostora, mjesta na kojemu se kondenziraju egzistencije: “Osetio sam: bio je neki teški zadrž. Možda zadrž ustajalog vazduha. Prozori na sobi odavno nisu bili otvarani. Nešto je tu trebalo da se završi. Sve je moralo da se sačuva. Prozori, setio sam se. Mi smo držali zbog toga zatvorene prozore. Ništa nije smelo da se oslobodi od zagrljaja zidova sobe. Sve je moralo tu da ostane, u sobi. I vazduh. I ono što je bilo u tom vazduhu.” (340) Zadrž funkcioniра kao olfaktorički memento izdvojenosti figura u jednome mikrokozmosu koji je ne-

¹² Makar u velikoj mjeri ispisan tehnikom struje svijesti, *Daj nam danas* na suptilan način izbjegava psihologiziranja, koristi ih samo na onim mjestima na kojima se čine neizbježnima, kao ovo upravo navedeno. Na taj se način potkopava afilacija između pripovjedne tehnike i žanrovskih rezultata koji se uz njezinu pomoć proizvode.

željen ali kojega se, zbog nužnosti tek naslućene duhovne higijene, mora prihvatiti. Ako soba hoće biti mjesto izolacije, u njoj moraju postojati i graničnici prema vanjskome svijetu. Pripovjedač ih u metaforičkoj sklopki povezuje sa zagrljajem. Mjesta grljenja, prozopopejski su upisana u strukturu pripovjednoga teksta kako bi u nju uvela, u paradoksalnome obratu, i moment egzistencijalne nesigurnosti. Ali u tekst su upisani i procjepi u kojima se ovako determinirana pozicija zidova destabilizira. Kada dođu u fizički kontakt s ljudskim tijelom, koje taj kontakt nasilno traži, između tih dvaju entiteta kao da dolazi do kolizije. Akcija kojom se ona manifestira jest opsesivno grebanje po zidu, isprva determinirajuća Eduardova aktivnost a po njegovoj smrti i Anina i pripovjedačeva. Pogledajmo je u sva tri pripovjedna lica. 1) Eduard: “Ostalo mi je još samo da se pribijem uz ovaj zid. On je hladan i rapav pod rukama. Kreć se lagano roni ako se zastruže noktom po zidu.” (26), 2) Pripovjedač: “Ne, ja se nisam osmehivao, ja sam se okrenuo prema zidu, kao on koji je došao sa morskog dna, zbog koga sam morao da odem, ja sam noktom počeo da grebem po tom zidu, uporno, polako polusklopljenih očiju, kao da spavam.” (159), i nakraju 3) Ana: “i da sam posle zabadava noću gledala u ovaj zid, da je neko zlo koje ne može da se odloži, koje ne može da se uništi, neko strašno zlo, i gledala sam u ovaj zid, i gledala sam u pukotinu na ovom zidu, i zavlačila sam prste u tu pukotinu, ovako, ovako...” (415)

Jer zidovi se u *Daj nam danas* ne zaustavljaju u poziciji graničnika koji individuu metaforički ostavljaju u čvrstome zagrljaju zatvorene sobe. Preseljenjem u vanjski svijet (a ono se naslućuje u činu grebanja) oni gube svoj plural i postaju *zid*. Tako se *ponavljaju* generirajući *razliku*. Zid više nije indikator makar i nametnute prisnosti. On postaje mjesto otuđenja, i masakra. Kada se zidovi sobe (koji zatvaraju, koji teže kocki, geometriji) preobrazu u zid za strijeljanje (koji je figura otvorenog značenja), tada dolazi do semantičkog pomjeranja u kojemu na prvo mjesto dolazi njegova, makoliko to cinično zvučalo, “uporabna vrijednost”. Odvođenje žrtve pred streljački stroj predočeno je u obliku otvaranja prostora prema vanjskome svijetu, ali će to otvaranje paradoksalno dovesti do ugušenja života a ne njegova produljenja. Zid se učvršćuje i determinira kao mjesto na kojemu se u romanu generira etika, na kojemu se do krajnosti zaoštravaju pitanja morala koji, kao što ću uskoro obrazložiti, nije daleko od komunističkoga, onoga kojega će, u svoj njegovoj surovosti, opisivati i definirati Milovan Đilas.¹³

Otuda nije daleko do središnjega paralelizma koji kao da određuje samu dubinsku strukturu *Daj nam danas*. Naime, zid kao mjesto konkretnoga pojavljuje se skupa s jednim mjestom čiste imaginacije, ako ne i apstrakcije – morem. More je idilično mjesto, locus amoenus, proizvod Aninih maštarija; to je mjesto za kojim

¹³ Možda se čini pretjeranim dovesti u vezu suptilnog spisatelja i modernistu Radomira Konstantinovića i beskompromisnoga realistu Milovana Đilasa. Dodirna je, ipak, linija moralizam koji se pronalazi, 1954., i kod jednoga i kod drugoga. Dok *Anatomija jednog morala* bičuje zastranjenja u visokim slojevima “nove klase”, *Daj nam danas* priziva “anatomiju morala” u čijemu će se središtu naći dilema – činiti ili ne činiti. I pitanje: Ako je zlo učinjeno (a jest), što činiti s njegovim posljedicama. Tradicionalna je to tema koju se u “partizanskoj književnosti” nemilice iskorištavalo, najčešće ni blizu tako uspješno kao što je to učinio Radomir Konstantinović.

ona žudi ali do njega ne može stići jer joj pristup onemogućavaju njezini muškarci. “To je kao neka slutnja drugog sveta, koji će da se dogodi jednog dana, a čovek ne zna kako će da se dogodi, tek on bude, i sigurno je tu, svuda, a čovek trepće očima, i osmehuje se nečemu u sebi, i gleda u svoje ruke, ili u vrhove svojih cipela: i vidi kako se dogodio novi svet.” (51) Kao da ova scena s početka romana odzvanja u njegovu završetku: “A kada bude gotovo, kada više ne budem mogla da se branim, onda ću otići na more, i nikada više neću da se vratim na njega, uvek ću tamo da budem i tamo da ostanem. Biću bosa. More, šapnula je i otvorila oči, da li ga čuješ kako udara svojim velikim talasima o greben ispod našeg hotela? Da li vidiš kako sam bosa u toplom pesku?” (451) More je iluzija, fikcija, plod mašte onih koji za njim žude a ne mogu ga dosegnuti. Ana želi otići tamo, želi otputovati na godišnji odmor s Eduardom. Njegova prizemnost ne može prihvatiti tu ideju, ona je samo rasipanje novca. No on pri tome predviđa iznimnu važnost koju more za Anu igra upravo u sustavu simboličke ekonomije. To je mjesto o kojemu se može tek snivati, ono je iluzija, ali iluzija preko koje se dosežu i momenti višega ispunjenja. Realizacija erotske žudnje bit će komplementarno nadopunjena etičkim ispunjenjem. Ona će preći u sublimiranu egzistenciju koja prevazilazi sada i ovdje, čiji će se potencijal realizirati u nekoj dalekoj, možda iluzornoj, budućnosti. U prilog ovoj tezi govori i činjenica da pripovjedač, za razliku od Eduarda prihvaća igru mašte, u snu odlazi s Anom skupa na more. No ono što ih čeka u njegovoj dubini, ispod morske trave jest Eduardov leš, memento kojim se etički konci kidaju, samo da bi se spojili još čvršće, da bi svojim sputavanjem onemogućili blagotvorno djelovanje erotike.

Odmahnuo sam jednom rukom. Pesak je pao po Aninom telu, sitni, suvi pesak, kao zrnevlja osušenog sunca. More je šumelo. Želeo sam njegovu penu na svojim prstima. Želeo sam da onda podignem ruke, da prinesem prste do ušiju, da oslušnem kako šumi pena. To mora da je drugačije nego šum školjke. To je nešto kao što sam ja sam, kao što je ta obala peskovita, na kojoj smo ležali ja i Ana, na kojoj nam je bilo tako dobro. Pesak. More. Sunce i vazduh, više nas. [...] “Vozili smo se u čamcu. On je hteo obema rukama da se uhvati za čamac. Davio se. Udari ga veslom po glavi, rekla sam. Udari ga. I ti si ga udario. On je potonuo. Ono što mora da se dogodi to je jedna neizbežnost. Ali tvoje lice bilo je strašno dok si ga udario po glavi. On se nije branio, bio je isuviše sav posle svega da se brani. Pao je u vodu i odonda ga je nestalo. (151, 153)

Idila, *locus amoenus* naznačena u prvoj sceni, mjesto nesputane ali delikatne erotike, nestaje, u drugoj, potisnuta užasom ubojstva. Bez obzira na to što se i jedna i druga scena zbivaju u snu, u iluziji, u procijepu između ljepote i užasa. Naravno da male niše zadovoljstva moraju ustuknuti pred jezom koja se iz života preselila u san, kako bi od tamo još jednom preplavila život. Ljubavni je trokut koji tvore Eduard, Ana i pripovjedač zauvijek obilježen nedostatkom prvoga člana. Ponavljanjem se ljubavi generira razlika koja tako postaje stožerni moment cijeloga romana.

Supstancijalno, zid i more stoje zastupnički za dva elementa koji svojom tvrdoćom i prozirnošću utemeljuju kontrastivnu strukturu romana. Zemlja i voda po-

stavljaju jedno prema drugom čvrste, nepremostive granice, apsolutnu razliku koja se ne može kristalizirati iz ponavljanja. No u samima sebi oni su proturječni i nekonzistentni. Zid se sukobljava s pijeskom, sačinjenim od istoga materijala ali sipkim i neuhvatljivim, poput vode. Voda, morska, dijeli prostor sa staklom, transparentnim, poput nje, ali i, za razliku od nje, fragmentarnim. Kontrast vode i stakla nije radikalan, između njih dolazi do prijelaza, do pretapanja i upravo zato agiraju kao jezgro, svojevrсна tvornica, semantičke ekonomije pripovjednoga teksta. Njihovo se najintenzivnije zgušnjavanje zbiva u VII poglavlju u kojemu se i promjena i zamjena pripovjednih glasova, njihovo udvajanje a onda i multipliciranje, zaoštravaju u tolikoj mjeri da postaju sâmo oblikotvorno načelo teksta. Staklo se u romanu javlja u raznim oblicima: ogledala, prozori, čaše a u ovome konkretnom slučaju riječ je o zelenoj lampi koju Kraus lomi/ne lomi (“Tu nije ona lampa, zelena, koju on gazi nogama. Koju je gazio. Koju nije izgazio.”) Vodu smo vidjeli u njezinu idealnom (ili idealiziranom) obličju, kao more ali je ona prisutna i kao rijeka (koja za razliku od mora simbolizira normalni, svakodnevni život: prljave obale, brodove s kojih se istovara i na koje se utovara, umorne lučke radnike – sve, dakle, što more stavlja u zgrade) i kao voda koja teče iz slavina, koja se koristi u domaćinstvu, za kuhanje ali i za, naravno, brijanje. Upravo ta posljednja voda curi iz slavine u hodniku dok Eduard razmišlja zašto nije razbio zelenu lampu, zašto nije gazio po krhotinama stakla. Ta voda i to staklo harmoniraju u simboličkoj suspenziji afektivnog segmenta njegova postojanja u svijetu života. Slavina se ne može zavrnuti, voda mora teći, lampa se ne može razbiti, makar to od njega zahtijevao kategorički imperativ. Izraz bijesa mora se prigušiti, potisnuti, eksplozija je nedopustiva, pobuna protiv zla koje čine drugi, ali na koje je i sam primoran, prazni se u činu autodestrukcije – etika (kao što sam nagovijestio ranije) postoji u grižnjoj savjesti i u Aninim intervencijama. Ona je deziderat na kojemu se realizira ili lomi ekonomija pripovjednog teksta. “On ima u sebi čoveka koji mu govori bez reči, ali koga sasvim dobro može da razume. On ga čuje kako mu se smeje. I ruga mu se. On uzaludno pokušava da se odbrani od njega. Sutra će sunce, pokušava da misli.” (138)

Upravo se ovim uvođenjem etičkoga, njegovim penetrantnim prezentiranjem, sam tekst lišava svoje subverzivnosti, ukida se rušilački potencijal sadržan u različiti generiranoj kroz ponavljanje. Niveliranje onoga što je u samoj dubini nepomirljivo oduzima romanu *Daj nam danas* notu beskompromisnosti, beskompromisnoga razračunavanja s okolišem, ono dakle što će se, sukcesivno, iz u njemu zacrtanoga jezgra u Konstantinovićevoj spisateljskoj karijeri izgrađivati tokom pedeset godina i što je, ako želimo biti pravedni, u konturama sadržano u njegovome prvome romanu – onome koji još uvijek nije uspio sprovesti radikalni raskid s estetikom socijalističkog modernizma, kojoj je, na svoj vrlo specifičan način, ostao, takorekuć, vjeran, ako ništa drugo a ono na ideološkoj razini zacrtanoj etičkim dokidanjem poetike repeticije i diferencije, proizvođenja različitoga iz istoga i obrnuto. A Deleuze? U poglavlju *Razlika po sebi* uvest će “dva načina kojima se može ukazati na ‘nužno razaranje’: pjesnika, koji govori u ime kreativne moći, sposobnog da odbaci sve zapovijesti i predočavanja kako bi potvrdio Razliku u stanju permanentne revolucije koja karakterizira vječni povratak; i političara, kojemu je prije svega stalo do toga

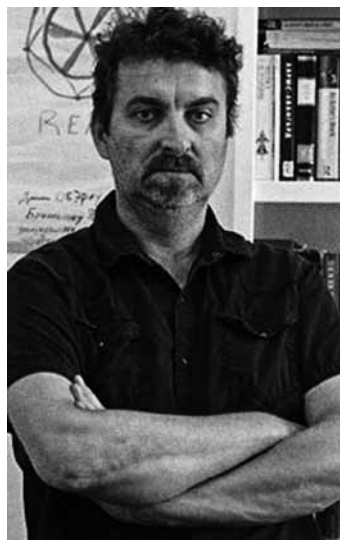
da porekne ono što se ‘razlikuje’ kako bi očuvao ili produljio uspostavljeni povijesni poredak, ili kako bi ustanovio povijesni poredak koji u svijetu već izaziva oblike njegova predočavanja. Oni mogu koincidirati u osobito uzburkanim momentima, ali nikada nisu isti.” (64) Pjesnik i političar, etika i estetika, etika i politika. Sve su to momenti koji se diskretno naznačuju, ponekad nereflektirano prikazuju u *Daj nam danas*. Stoga mi se čini legitimnim završiti ovaj tekst retoričkim pitanjem: Ima li dvojbe u koji ćemo segment “nužne destrukcije” postaviti Radomira Konstantinovića?

Bibliografija:

- Biti, Vladimir 2013. “Princip bilješke u Konstantinovićevoj prozi”, u: *Sarajevske sveske*,
- Deleuze, Gilles 1994 [1968]. *Difference and Repetition*, prijevod s francuskog Paul Patton. London i New York.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari 2000 [1991]. *Was ist Philosophie?* Prijevod s francuskog Bernd Schwibs i Joseph Vogl. Frankfurt am Main.
- Jakovljević, Branislav 2013. “Ko to tamo igra. Pretpalanački subjekat Radomira Konstantinovića”, u: *Sarajevske sveske*
- Konstantinović, Radomir 1982 [1954]. *Daj nam danas*. Beograd.
- --- 1984 (a) [1964]. *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*. Beograd
- --- 1984 (b) [1966]. *Pentagram. Beleške iz hotelske sobe*. Beograd.
- Koschorke, Albrecht 2010. “Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften”, u: Eßlinger, Eva et. al (prir.), *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt am Main.
- Stojanović, Dragan et. al. 1998. “O Dekartovoj smrti Radomira Konstantinovića. Razgovor”, u: Daković, Nenad, Rade Kuzmanović (prir.), *O Dekartovoj smrti Radomira Konstantinovića*. Beograd.
- Ugričić, Sreten 2012. “Sličnost”. <http://pescanik.net/2012/11/s-l-i-c-n-o-s-t/>. Dostupno 30.4.2013.

Branislav Jakovljević

Ko to tamo igra?: Prepalanački subjekat Radomira Konstantinovića



I

“Slike Miće Popovića veliki su doživljaj; ne mogu da govorim o njima bez uzbudjenja” (1966:448).¹ Na ovaj način Radomir Konstantinović započinje “Povratak materiji”, jedan od njegovih najzapaženijih tekstova iz oblasti likovne kritike, koji je posle objavljivanja u *NIN*-u uključen u zbirku *Eseji o umetnosti* iz edicije “Srpska književnost u sto knjiga”.² Time je ovaj tekst uvršten u sam vrh srpske posleratne likovne kritike iz pera književnika. Početnom rečenicom ovog teksta Konstantinović postavlja ključ u kome će se razviti njegov ostatak: to nije samo likovna kritika ili ogled iz istorije umetnosti, već jedna izjava koja se po jačini osećanja i čvrstini ubeđenja približava manifestu. “Povratak materiji” nije procena onog što je slikar već ostvario, već beleženje dubokih promena, kao i najava nečega što tek dolazi. Ne propuštajući da napomene da se ovde radi o “novom slikarstvu Miće Popovića” (449), Konstantinović primećuje da ono što uznemirava i ushićuje u ovim platnima jeste njihovo nepristajanje na stabilnost i konačnost predmeta, njihova “užasna promenljivost” i “sudbonosna neuhvatljivost” (448). Nasuprot njima, “nekadašnje slikarstvo” zaglavljeno je u konačnosti i završenosti forme, u kojoj se ogleda “žudnja za večnošću” i za “nadilaženjem prolaznosti” (450). Paradoksalno, u ovom savršenstvu forme ogleda se očaj susreta sa smrću. Govoreći o doživljaju pred crnim bespredmetnim slikama novog slikarstva, Konstantinović tvrdi da one ne samo da “uzbuđuju”, već raduju. Ova radost dolazi upravo iz njihovog neopiranja protoku vremena. Naprotiv, napuštajući formu, slika se okreće materiji koja se nepresta-

¹ Ovom prilikom hoću da se zahvalim Svetlani Gavrilović na pomoć u pronalaženju tekstova Radomira Konstantinovića u zbirci periodike Nardone biblioteke Srbije, kao i Ljubiši Matiću na njegovoj pomoći u lociranju ovih tekstova.

² Zbornik se sastoji od tri dela posvećena različitim umetnostima. Sekciju posvećenu likovnoj umetnosti uredio je Lazar Trifunović, u nju su pored Konstantinovića uključeni, između ostalih, Jovan Dučić, Isidora Sekulić, Ivo Andrić, Rastko Petrović, i Oskar Davičo.

no obnavlja, umire i ponovo se rađa. Ako se “nekadašnje slikarstvo” drži forme kao “prepreke za egzistenciju u svetu pokreta” novo se otvara prema ovom svetu “u kome likuje slučaj” (452).

Neposredan povod Konstantinovićeveg osvrta bila je samostalna izložba Miće Popovića u Salonu Muzeja primenjenih umetnosti u Beogradu, održana od 13. novembra do 1. decembra 1960. Prema Lazaru Trifunoviću, koji je istupao kao teoretičar, promoter i hroničar tzv. “beogradskog enformela”, upravo su godine 1960. i 1961. bile presudne za prihvatanje ovog načina slikanja u Srbiji. Kao i u Zagrebu nešto ranije, enformel su u Beogradu prihvatili slikari srednje generacije Mića Popović, Vera Božičković-Popović i Lazar Vozarević, za koje je enformel predstavljao tek jednu etapu u njihovim umetničkim istraživanjima, kao i oni mlađi, poput Branka Protića, Zorana Pavlovića, Vladislava Todorovića i Živojina Turinskog, za koje je enformel predstavljao početno, dakle izvorno i snažno slikarsko opredeljenje. I dok se ispostavilo da je za najistaknutije pripadnike srednje generacije, pre svega Popovića, enformel predstavljao samo privremeno odstupanje od figuracije da bi joj se vratio sa još većom prilježnošću, slikarstvo pripadnika mlađe generacije ostalo je duboko obeleženo vatretnim krštenjem u enformelu. O kakvom slikarstvu je ovde reč?

Ako za prve pojave enformela uzmemo pariske izložbe Jeana Dubuffeta iz 1944. i 1946., kao i one Jeana Fourtiera i Wolsa iz 1945., onda ovaj pristup slikarstvu obeležava kraj ne samo jedne istorijske epohe obeležene svetskim ratovima, već i jednog perioda slikarskog modernizma koji je na polju tehnike obeležen okretanjem ka apstrakciji, kao i kolektivizmom na polju produkcije i recepcije umetničkog dela. Sam naziv enformel (*art informel*) zaključuje čitav niz pokušaja kritičara i samih umetnika da opišu i kategorizuju radikalnu posleratnu apstrakciju, od tachisma, do lirske apstrakcije, nuagizma, i apstraktnog pejzažizma. On se prvi put pojavljuje u naslovu izložbe *Signifiants de l'informel*, koju je 1951. godine u Parizu organizovao likovni kritičar Michel Tapié. On u knjizi *Un Art autre*, objavljenoj sledeće godine, piše: “enformel, za razliku od amorfnog (bezobličnog), čije negativne odlike on ne sadrži, predstavlja veoma opšti pojam apstraktnog područja neposrednog, koji uključuje bilo koji zamisliv i moguć sistem oblika” (1956:25). U trenutku kada se Konstantinović suočava sa ovom vrstom slikarstva, ono je već uveliko prihvaćeno od strane institucija visoke umetnosti. Na 29. Venecijanskom bijenalu 1958. godine, enformel je nezvanično ustoličen kao dominantan pravac evropskog slikarstva, i kao takav on doseže od Iberijskog poluostrva do zapadnih granica socijalističkog bloka. To je ujedno prvi posleratni slikarski pravac koji se probija sa one strane Gvozdene zavese. Kada je o slikarstvu reč, dok je međuratna moderna i avangardna umetnost u Jugoslaviji u jednom radikalnom zamahu sovjetizacije političkog, ekonomskog, i kulturnog života doslovce zbrisana tokom perioda 1945-1948., u isto ovo vreme u Čehoslovačkoj i Poljskoj nastaje obnova interesovanja za međuratni nadrealizam. Istoričar umetnosti Piotr Piotkowski naglašava da je upravo nastavljanje avangardnih tradicija, pored očiglednog ugledanja na strujanja u savremenoj evropskoj umetnosti, dalo glavni podsticaj pojavi enformela u Poljskoj 1956., kada Tadeusz Kantor izlaže svoja prva platna nove apstrakcije, kao i u Čehoslovačkoj dve godine kasnije (Piotkowski 2009:72).

Dok je rani enformel Kantora, kao i njegovih sunarodnika Jerzya Kujawskog i Alfreda Lenice, te Čeha Josefa Istlera i Jirija Balcara, obeležen izraženom gesturalnošću, već od prvih radova koje je ostvario zagrebački umetnik Ivo Gattin, za enformel u Jugoslaviji karakteristično je radikalno eksperimentisanje sa materijalom kroz razne vidove destrukcije. Gattin u svoja prva enformel platna, ostvorena 1956. godine, pored pigmenata i ulja ugrađuje neslikarske materijale kao sto su vosak i brusni lak. Materijale nanese na platno pali let lampom, i tako izaziva procese koje su izvan kontrole slikara. Vremenom, kroz ovaj odnos prema materijalu on prevazilazi pravougaoni format slike kao i njenu plošnost, taj minimum slikarstva kako je sa druge strane Atlantika grmeo Clement Greenberg, da bi je sveo na jedan "gotovo amorfnu grumen materije." Za Gattinov process značajno je udaljavanje slikara od platna. Istoričar umetnosti Ješa Denegri ovako opisuje Gattinov process: "Paleći materiju smole, voska, brusnog laka i pigmenta let-lampom Gattin je dobio ne samo slučajne metamorfoze površine, nego je išao i sve dotle dok i sama podloga nije počela progorevati, čime je zapravo već bilo razoreno homogeno telo slike, a ohlađeni i stvrdnuti komadi tog materijala predstavljali su jedino što je još preostalo od početnog stadijuma rada". I dalje: "Sam proces rada odvodio ga je sve dotle dok pod let lampom nije od prvobitne podloge i na njoj nanete materije ostalo ništa više od hrpe pepela" (Denegri 1980:131). Marginalizujući donekle Popovićeve kontakte sa Gattinom, koji su igrali nemalu zaslugu za okretanje potonjeg enformelu, Trifunović navodi spaljivanje kao jedan od dominantnih – pored razlivanja boje ("curenje likida") i slojevitosti materijala – postupaka beogradskih enformelista (1990:135). On izdvaja upravo Popovića iz njegove rane enformel faze (1959-1963) kao jednog od istaknutih korisnika vatre kao slikarske tehnike.

Kao i Konstantinović u tekstu o Popoviću, Gattin je u svojim retkim teorijskim izjavama insistirao na odnosu prema materiji, odnosno slikarskim materijalima. U tekstu "Novi materijal", objavljenom decembra 1957. u zagrebačkom časopisu *Umjetnost*, on piše da u industrijalizovanom društvu, "vizualnu i kvalitetnu evoluciju materijala diktiraju tvorničari, a za slikara materijal postaje 'terra incognita'. Za mnoge današnje slike možemo bez pretjerivanja reći, da im je tvorničar stvaralac" (1957:11). I dok su pop-art umetnici u SAD i Velikoj Britaniji oberuče prihvatili ovu industrijalizaciju umetničkog predmeta, Gattin je, kao i mnogi enformelista na kontinentu, pokušavao da okrene ovu mehanizaciju slike protiv nje same. Slikar je potpuno svestan da se ishodište pasivnosti stvaraoaca, pa i subjekta uopšte, nalazi u modernom okruženju: "Oslanjanje na tradiciju, zanatsko tehniciziranje i diktat tvornice komponente su rezultata kojih je pasivan postupak s materijalom u odnosu na akt kreiranja" (11). Za razliku od tachista i akcionih slikara, koji su naglašavali gesturalno prisustvo umetnika na platnu i posle završetka samog slikarskog čina, vatreni enformel Gattina stavljao je u prvi plan upravo odsustvo umetnika iz procesa stvaranja slike. On podvlači da "materijalnost materijala" predstavlja nosioca "direktnog vibrata stvaraočevog nerva" (11). Umesto četke i špikle, sada plamen prenosi ovaj "vibrat" od ruke slikara na površnu platna. Slika više ne svedoči postojanost stvaraoaca, već njegovo postepeno nestajanje. Što je plamena više, to je mene manje u slici. Kao jezik u Blanchotovim meditacijama iz tog razdoblja, sli-

karski materijal postaje “svetleći dokaz” u umetničkom delu. “Ovaj dokaz, međutim, ne pokazuje ništa, ni na šta se ne oslanja; on je neuhvatljiv u delovanju. Nema ni fraza ni trenutaka. Tamo gde mislimo da imamo reči, ‘virtualni trag vatri’ izbija kroz nas – brzina, blještavo uzbuđenje” (Blanchot 1982 [1955]:44). Vatra koja preuzima mesto subjekta jeste jedno odsustvo na delu, a “svetleći dokaz” je upravo onaj paradoksalni rezultat koji ona ostavlja za sobom. To je upravo ona “sila ujedno dobronamerna i neprijateljska” o kojoj Blanchot govori u *Udelu ognja*. U razmišljanju o Mallarmeovoj *Knjizi*, on naglašava da ona nije odraz već nastavak vasiona, sveta u malom, “praznina te ukupnosti, njegovo naličje, njegovo ostvareno odsustvo, to jest moć da se sve izrazi, prema tome jedna moć koja je i sama oduzeta od svega i ničim izražena, što treba zaista nazvati: ‘prevashodnom igrom’” (Blanchot 1960:262).³ Enformel platno nagriženo vatrom se na sličan način nadovezuje na svet koji ga okružuje. Slika tako više nije odraz, već otisak slikara, njegovo odsustvo. On više ničim ne ograničava elemente koji obuhvataju, stvaraju i razaraju platno kao deo sveta. Radikalna pasivnost slikara, njegovo stvaranje povlačenjem i odsustvom, postavlja platno kao predstavu njegovog nestajanja. Nije li upravo to grčenje, cvrčanje, gužvanje, topljenje, bobičanje, uvijanje stvari zahvaćene plamenom na površini slikarskog platna ona vrsta savlađivanja forme o kojoj govori Konstantinović kada u “Povratku materiji” piše: “Radilo se, zaista, o tome da se motiv pokrene, da se forma natera da igra, da kroz igru postane neuhvatljiva, da posumnja u sebe, maksimalno sebe da izgubi” (452).

II

Šire gledano, dovođenje enformela u vezu sa pojmom igre nije ni malo neobično. Tako jedan od najistaknutijih protagonista novog slikarstva Georges Mathieu u tekstu “Od Aristotela do lirske apstrakcije” skreće pažnju na moguću primenu Von Neumannove i Morgensternove *Teorije igre* na savremeno akciono slikarstvo. “Novi odnos slučaja i kauzalnosti, kao i uvođenje pozitivnog i negativnog anti-slučaja, još jedan su primer našeg raskida sa kartezijanskim racionalizmom,” naglašava Mathieu (u Ecu 1989:89). Kod Konstantinovića taj raskid je daleko manje izvestan, i mnogo više traumatičan. On nije povezan sa igrom kao matematičkom kombina-

³ “La jeu par excellence” u originalu. Prvi citat (“sila ujedno dobronamerna i neprijateljska”) je iz eseja “Književnost i pravo na smrt” iz knjige *La part de feu*, koji nije uključen u izbor iz Blanchotovih eseja u knjizi *Eseji. Izbor*, objavljenoj u Beogradu 1960. godine. Ovo je izbor iz njegovih važnih ranih esejiističkih dela, već pomenute knjige *La part de feu* (1949) i *L’espace littéraire* (1955). Iz ove prve ovde je prevedeno pet od ukupno 22 eseja koliko ih ima u ovoj knjizi. “Književnost i pravo na smrt”, kojim se zaključuje ova zbirka, i koji poznavaoi Blanchotovog dela smatraju jednim od njegovih ključnih esejiističkih radova, najverovatnije nije uključen u knjigu *Eseji. Izbor* zbog njegovog proširivanja pojma revolucije, koje je početkom šezdesetih u Jugoslaviji još uvek bilo neprihvatljivo. Ova tiha cenzura kruto ograničava raspon Blanchotove misli, kao i sam prevod naslova: “udeo” ograničava francusko “part” samo na “doprinos” ili “ulog,” isključujući slojeve značenja kao što je uloga i igra; slično, svodeći “feu” na “oganj” prevodioci uklanjaju mogućnosti “plamena”, “svetla”, “buktanja” koji su prisutni u Blanchotovom originalu. Zahvaljujem se Branku Romčeviću koji me je uputio na srpski prevod Blanchotovih ranih eseja.

torikom, već sa etičkim razmerama igre. Uzmemo li Konstantinovićevo književno, esejističko, i filozofsko delo kao celinu, igra se pojavljuje kao jedna od njegovih trajnih opsesija, rame uz rame sa formom, poezijom, duhom, smrću, i subjektom kao pitanjem koje natkriljuje sva druga. U Konstantinovićevom delu, pojam igre pokriva širok semantički raspon. To nije samo igra kao ples, dakle telesni pokret, već i glumačka igra na pozornici, dečije igrarije, kocke, nadigravanje i takmičenje, prevara i izigravanje, ali jedna vrsta performativnosti: “Duh uličnog jezika našao je”, piše Konstantinović, “pravi, sveobuhvatni izraz, koji pogađa u samu suštinu stvari, kad za jednu stvar koja ne vredi, koja se ne isplati truda, kaže da ‘ne igra’, i kad za ono što hoće, što zavređuje da se hoće, kaže da je stvar koja ‘igra’” (1966:300). Rečju, igra je tema, ne teza, Konstantinovićeve misli. Tema, kako on piše u *Pentagramu*, u smislu jedne “bahovske centralne fraze,” “ono nepromenljivo koje promenu omogućava ali koje je i samo moguće samo pomoću ove promene” (1966:276).

Već u njegovom prvom romanu *Daj nam danas* (1954) igra se pojavljuje kao ovaj dijalektičan odnos zarobljenosti i pokreta, ukorenjenosti i razvejanosti. On metaforu za ovo stanje spregnute igre pronalazi u svetu flore. “Trave su korenjem svojim vezane za zemlju, kamenje, one rastu tamo, i to nema nikakvog smisla, ali to je jedna igra koju treba videti, kada si već prisutan, kada ne možeš da učiniš nikakav izbor jer izbora mesta i vremena nema i ne može da bude. To je igra sa svetlostima sunca i zvezda, iznad površine vode koja je uvek mirna, sa dugačkim, umornim valovima čije je vreme najzad isteklo. To je igra kamenjem, crvenim, zelenim, plavim, u moru te svetlosti prigušene i mutne” (1954:123). Ova igra vlati, igra kamenja i odsjaja, odvija se na dnu. To je igra subjekta koji je istovremeno lagan i uvrežen, lagan jer je uvrežen. “Ja sam korenjem vezan, ja sam na dnu sebe, i svetlosti ove, kojima prisustvujem, čiji sam očevidac, ništa ne mogu da promene. Dogodi li se bura, dogodi li se neki užas, [...] ništa se ne događa: vratićemo se mirovanju, tihom pomeranju, dole, na dnu, pomeranju bez pomeranja. Ja sam korenjem vezan za sebe” (124). Nasuprot ovoj igri trave na dnu vode (135), toj sputanoj igri kao unutrašnjem titraju subjekta, Konstantinović postavlja jednu drugu igru, radikalno eksteriorizovanu, igru kao atrakciju i rizik. Ako trava zarobljena na dnu mora predstavljati epitom prve, lelujave i nepostojane igre, cirkus je blještavi primer igre kao spektakla. Ako morsko dno upućuje na pokret koji nije pokret, na paradoksalnu igru van vremena, onda cirkuska predstava predstavlja skok u vreme. “Lavova u cirkusu nema. I još, kaži mi. Čega još nema? I one žene koja se okreće na trapezu, koja se ne plaši smrti. Zar je moguće da se ona ne boji smrti? O tome nemoj da me pitaš. O tome ne govorim. Ovo je veliko vreme, veliki čas” (139). Veliko vreme, veliki čas je čas odluke koja dolazi sa otiskivanjem sa dna i slobodnim pokretom. Dakle, sa jedne strane: igra dubine, sesilnosti, bezbednosti, bezvremenosti; sa druge: igra pokreta, bljeska, skoka, izazova, smrti, vremena. U *Daj nam danas*, igra se kreće između ove dve kardinalne tačke, prolazeći kroz intermedijalne forme kao što je igra glumca na pozornici (163) ili pesma i igra horova (123). Ipak, ako postoji centralna spoznaja o igri u Konstantinovićevom prvom romanu, to je da ona ne može da preskoči iz jednog stanja u drugo, i da prelaz sa dna na površinu, iz mulja na visine, iz unutrašnjosti u spoljašnjost, iz ponoći u podne, iz samoće u svet, nikada nije ni potpun ni čist. Mela-

holično lelujanje morske trave pretvara se u u frenetični pokret. Igrajući, subjekat se iskorenjuje iz sebe. Igra je igra drugih, uvek u množini. Izvedena iz bezvremenosti i samoće morskog dna, igra postaje pijana igranka, palanačka terevenka. "Drugi su igrali. Ja sam htela da igram kao drugi. Nisam htela da sedimo za stolom, da se držimo za ruke i da gledamo kako drugi igraju [...] Na stolu bili su ostavljeni tanjiri, čaše za vino, činije, poslužavnici. Neko cveće. Mrve od hleba, ostaci od jela. Ugašene cigarete. Jedna cigareta dimila se" (321). Sve što je ostalo od igre jeste ovaj trag umirućeg žara.

U jednom od brojnih osvrtu na slikarstvo u *Pentagramu*, Konstantinović piše da Picasso, čiji je proces slikanja na filmu zabeležio Henri-Georges Cluzot, "otkriva, možda očiglednije nego iko drugi, da je igrač uvek u znaku vatre, sa one strane duha čuvarnosti, pa čak i duha samilosti, pa čak i duha vernosti" (1966:19). Ako raspravu o igri koja se proteže kroz *Pentagram* otvara "faustovski" Picasso, nju zaključuje jedan drugi vatreni crtač i izbezumljeni glumac, Antonin Artaud: "To je onaj Arto u kome je, posle njegove konferencije u Vieux Colombier (1947), Andre Žid naslutio nešto više od jednog običnog patnika, mučenika duha, to je igrač koji pati zbog svoje nemoći jezika, ali koji u toj *nemoći nalazi moć pokreta*, moć tela u igri, tog poludelog, sumanutog, strašnog i divnog, iz apstrakcije vaskrslog tela čija moć je ova nemoć jezika" (250). Konstantinović postavlja *Pentagram* pod dupli znak igre: u početnim stranicama Picasso, u zaključnim Artaud. Ponavljajući ovu strukturu, on u prve stranice "beleški iz hotelske sobe" umeće dugačku fusnotu o igri "kao *bezglasnom ubistvu sveta*" (32), a u poslednje još detaljniju fusnotu-traktat o misli koja igra protiv smisla i "neimenljivoj sugestiji smisla nemislenog" (300). Odnos subjekta i igre koji ovde obznanajuje Konstantinović jeste: tamo gde mislim ja ne igram; ja sam tamo gde igram.

Upravo ovo odsustvo smisla i odbijanje spoznaje osnovne su karakteristike Konstantinovićevog shvatanja igre. Naravno, znanje nije lišeno igre: naprotiv, ona je njen osnovni instrument. "Forma igra," piše Konstantinović u *Pentagramu*, "na putu ka svom potpunom ostvarivanju, ka apsolutnoj svesti o sebi; ali u času kad nađe ovu svest, forma je svest o nepromenljivoj, ona ulazi u svet tragedije" (94). Kroz igru, pokret i promenu, forma pronalazi svoje granice. Ovaj put pronalaženja je upravo put spoznaje. U njoj se ostvaruje veza "između forme i znanja, između samog tog znanja, kao objektivno-neizmenljivog, i forme kao *forme u znanju*" (94). I upravo u trenutku ostvarivanja ove pune forme koja stvara pričinu apsolutnog podudaranja forme i sudbine, pojavljuje se želja za radikalnim odstupanjem od savršenstva forme kroz "urlik, jecaj, plač." U antičkoj tragediji (konkretno u *Caru Edipu*) taj trenutak neumitno vodi vraćanju igri, i sa njom, odricanju znanja. "[...] ne želim li, ne čeznem li, ponet ovim svojim urlikom, da se vratim u stanje neznanja?" I: "Urlanje ovde [...] jeste pokušaj dozivanja *iracionalnog sveta neodređenosti gde još kao da ima pokreta*" (95). Dakle, povratak igri, ali kakvoj! Dok se u prvom delu trilogije Edip igra detektiva, u poslednjem se pojavljuje kao slepa starina koja posrće kroz maslinjake. Njegova smrt podseća na poigravanje vrelom vazduha: dovoljno je da njegov vodič na trenutak skrene pogled da bi krhki starac iščezao. U *theatronu*, tom mestu gledanja, njegova smrt ostaje neosvedočena, nepostojeća – beskrajno nestajanje.

Konstantinovićeve shema forme koja igra ka sopstvenom usložnjavanju koje kulminira u savršenoj potpunosti i nepokretnosti, dakle univerzalnosti, poklapa se sa mestom igre u sistemu koji Hans-Georg Gadamer uspostavlja u svom kapitalnom delu *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike*. Kao i Konstantinović, Gadamer govori o igri kao o pojavi za sebe, bez cilja, i kao čistom samo-predstavljanju same sebe, a ne subjekta koji igra (Gadamer 1975:94). U još jednoj značajnoj podudarnosti, ono što Konstantinović opisuje kao “formu” može se prepoznati u Gadamerovom pojmu “strukture” (100). Prema Gadameru, umetničko delo predstavlja apsolutnu afirmaciju igre kao takve. Na prelazu u umetničko delo, igra prolazi kroz “transformaciju u strukturu”: “Transformacija u strukturu znači da je ono što je ranije postojalo više ne postoji. Ali isto tako da ono što sada postoji, što predstavlja sebe u igri umetnosti, jeste ono što je postojano i istinito” (100). I dalje, on naglašava da pojam “transformacije u strukturu” označava u punom smislu “transformaciju u istinito”, dakle u predmet znanja (101). I upravo u ovom okretu od punoće forme (strukture) ka prostoru tragično-iracionalnog ogleđa se zazor između Konstantinovićeveg promišljanja igre i onog koja je preovlađivalo u posleratnoj fenomenološkoj misli. Čak i u razmišljanju o tragediji, u kojoj Konstantinović pronalazi afirmaciju odbijanja igre k znanju, Gadamer pokušava da pronađe jednu situaciju proizvodnje znanja. Prema njemu, tragične emocije ne vode ka povratku iracionalnom krik, već izvire iz (i ulivaju se u) “samo-znanja koje stiče tragični gledalac” (101). Da se ovde radi o dva oprečna shvatanja tragedije u širem smislu upućuje i Konstantinovićeve istančane kritika Heideggera.

Njoj se možda najbolje može prići preko još jednog Heideggerovog nastavljača koji, poput Gadamera (ali i sa značajnim razlikama u odnosu na njega) postavlja igru u samo središte svoje filozofske misli. Kao i u slučaju Gadamera, lako je prepoznati veliki broj dodirnih tačaka između Konstantinovićeve i filozofije igre Eugena Finka. Tako, na primer, Konstantinović govori o “geniju detinjstva” kao o “idealu apsolutne igre” (1966:237); Fink, sa druge strane, za ishodište uzima Heraklitov 52. fragment “Životni vijek je dijete koje se zabavlja igrajući kocke: kraljevstvo djeteta” (2000:26); i dalje, sledeći misao istog presokratovca, Fink govori o igri kao o stvaralačkoj moći vatre i rasvetljavanja (25). Igra se, i za Finka i za Konstantinovića, pre svega odnosi na konkretnu praksu mišljenja. I jedan i drugi zanimaju se ne toliko za značenja i društvene funkcije igre, već za igru kao, prema Finkovim rečima, “ključni fenomen uistinu univerzalna ranga” (57). Tako, on tvrdi, “da bismo razumjeli *igru*, moramo poznavati *svijet*, a da bismo poznavali *svijet kao igru*, moramo još steći mnogo *dublji uvid u svijet*” (67); to u isto vreme znači uvid u subjekta kao “povlašteno mesto na kojemu se oblikuje svijet, gdje izvire svijet i gdje takođe izvire privid da su sve stvari sakupljene u tom jednom svijetu i obuhvaćene njime” (52). Ovo međusobno stvaralačko poricanje sveta i subjekta Konstantinović opisuje kao “Joninu igru”, odnosno igru onog koji stvara svet u kome će nestati: “Ja sanjam da se poistovetim sa svetom, da bih, ‘postajući’ taj svet, ulazeći u njega kao Jona u neman, obezопасnio taj svet [...] Moje Ja ostaje negde izvan mene, u nekakvoj prošlosti koja je prošlost mene igrača, a moja igra za dati svet, za njegovu redovnost a protiv slučaja, jeste igra ovog mog samo-

uništenja” (211). Konstantinovićevo i Finkovo promišljanje igre razmimoilaze se upravo na pitanju odnosa između subjekta i sveta.

Fink, koji je zajedno sa Heideggerom držao seminar o Heraklitu, ostaje ve- ran viđenju svog starijeg kolege da je “opći bitak u svijetu svih konačnih stvari kao pripadanje kozmosu ne znači dakle statičan, nepromenljiv odnos, nego zapravo pripadanje stvari vladavini svjetskoga upojedinjavanja u kozmičkom procesu indi- viduacije” (59). Ovaj proces je igra sveta. U prvom tekstu posvećenom isključivo fe- nomenu igre, naslovljenom jednostavno “Igra! Igra!” i objavljenom, ni malo slučaj- no 25. maja 1958. godine, Konstantinović takođe govori o “svetu koji igra” (1958). Kao i Fink, on vidi igru kao ek-stasis i samogubljenje (Fink, *Igra kao simbol svijeta*: “Igrajući se, čovjek ne ostaje u sebi, ne ostaje u zatvorenom krugu svoje duševne nutrine, - već zapravo ekstatično izlazi iz sebe u kozmičkoj kretnji i smisleno tuma- či cjelinu svijeta”, (18) Konstantinović, *Pentagram*: “Ovde ja, koje je stupilo u igru da bi sebe doigralo, sebe u stvari gubi, nestajući u ovoj čistoj igri kao u nekakvom nadličnom i sveličnom, bezličnom apsolutnom ‘Ja’ igre, zanosa, opijenosti njome, pa otud, valjda i ono pribegavanje igri kao *transu*, kao samo-zaboravu”, 125). Za raz- liku od Finka, Konstantinović vidi ovaj izlazak iz sebe kao etički pokret. Napušta- nje sebe nije samo upojedničavanje, već i otkrivanje drugog: “Nema stvari koja nije zahvaćena velikom igrom ovoga sveta, igrom ovoga (takvog kakav jeste) života [...] U ovome smislu nema posebnog slučaja, nema smrti, nema užasa koji nije i moj” (386). Ovaj izlazak iz sebe da bi se doživio, odnosno živeo, svet, vodi ka jednom po- stojanju prema drugom. Svaka igra je jedan etički ples između slobode i zakona: “Ja sam uključen u sve, jer sam opštim zakonom ispunjen, zakonom koji me upućuje na sve. Taj opšti zakon igre, ta suštastvena njena snaga, njeno stvaralačko biće, to je ono što me omogućava svuda, i što me upućuje na sve” (386). Konstantinović ne govori ovde o igri “koja upućuje na sve” kao igranju sa svrhom, ili igranju sa ciljem, ideološkim ili bilo kojim drugim. Igra kao sredstvo je “*prljava*, igra sa zadnjom na- merom” (1966:121). Sa druge strane, “*rađanje apsolutne igre je agonija moje svesti*, ovo rađanje moje volje ali i njeno nestajanje, njeno preobražavanje u ovo bezlič- no ‘hoću’ igre, kao *čiste igre* koju sam ja omogućio svojom voljom ali koja se od te volje oslobađa, samim tim oslobađajući se svakog cilja” (126). Čista igra nije neka- kva uzvišena igra. To nije igra koja nadvisuje pojmljivo, već potpuna igra, igra bez ostatka. To nije igra virtuoznosti, već igra slučaja i rizika. Ovde pojam igre napušta područje estetskog i prelazi u onu vrstu igre koja se u svom trivijalnom obliku po- istovećuje sa hazardom. Ova igra nastajanja i nestajanja, prisustva i odsustva jeste igra sa najvećim ulogom.

III

Ovo viđenje igre Konstantinović razvija već u svom prvom romanu. Tu je reč je o smrti Eduarda Krausa i njegovoj nemoći da nestane, njegovim upornim i ones- pokojavajućim povracima iz smrti. Ovo umiranje i vraćanje Konstantinović opi- suje kao “igru žmurke”: “On se zavlacio ispod kade, i sakrivao se, zavlacio se u sve kutove kupatila, i bežao je spretno, vešto, kao da mu nije toliko godina i kao

da nije vreme da se sa tim prekine. Tvoje žmurke, Eduarde, rekla sam ja njemu u kupatilu, više me ne interesuju. Idi nađi nekog drugog pa se sa njim igraj žmurke” (1954:228). Od Eduardove “igre žmurke” ova igra skrivanja i pojavljivanja postepeno se razvija u jedno od centralnih pitanja Konstantinovićeve romaneskne proze. U *Ahasveru* ova “igra žmurke” oslobađa se svih drugih značenja i odnosi se pre svega na pitanje pisanja, odnosno prisustva autora u tekstu. Ovde je Konstantinović sasvim blizak Beckettu iz trilogije, kao i ispitivanjima ovog problema u esejima Barthesa i Blanchota. Susret sa tekstom nerazdvojiv je od suočavanja sa jednim odsustvom. Ako, kako je tvrdio potonji u *Prostoru literature*, pesnik ne nadživljava trenutak stvaranja, već živi umirući u njemu, pesma, taj tekst, redovi nanizanih reči, predstavljaju njegovu igru (1982 [1955]:227). Ne trag igre, već igru samu. U tom smislu, Eduardova “igra žmurke” epitomizira skrivalicu koju pisac igra sa smrću krijući se u njoj samoj. Ova smrt otkriva se i potvrđuje okom koje oživljava tekst, svešću koja ponovo pokreće život: naravno, radi se o misli, oku, ruci... čitaoca. Ovakva igra žmurke, u većoj ili manjoj meri, prisutna je u svim Konstantinovićevim romanima. Time je značajnije to što upravo u periodu kada završava ciklus romana, on ovu igru prenosi na teren koji je njoj svojstven, naime na područje vizualnosti, pre svega slikarstva.

Dva ključna teksta o slikarstvu koja prethode *Ahasveru*, autor već u samim naslovima stavlja pod znak igre: prvi je “Igra sa Rembrantom ili Trijumf analitičke svesti” (1962), a drugi “Sezanova osveta” (1963). Ono što je počelo sa enformelom ubrzo se proširuje na zapadno slikarstvo uopšte. Dve godine posle “Povratka materiji” (1960), Konstantinović nastavlja potragu za savremenim slikarstvom, koja ga vraća unazad, ka delima holandskog majstora iz 17. veka: “Na putu kroz Evropu, tražeći Hartunga ili Tapijesa, našao sam Rembranta”. U tekstu posvećenom holandskom majstoru, on govori o autoportretima ovog umetnika koji, slikajući svoj lik kroz godine, uspostavlja trag sopstvenog nestajanja. Polazeći od Sartrove ideje da “me drugi pogledom, samim svojim prisustvom ‘krade’, da me uzima”, Konstantinović zaključuje da “lica sa autoportreta krađu nas apsolutno, ona nam ne omogućavaju da budemo ravnopravni sa njima, da postojimo i mi, ona nam ne dozvoljavaju nikakvu aktivnost, ne puštaju nas da uđemo u igru” (1962:9). Rembrantovi autoportreti koje pisac susreće na proputovanju kroz evropske muzeje (Beč, Minhen, Hamburg, Amsterdam, Hag, London) nanizani su, igrom slučaja, u izvesnom hronološkom poretku. Ovaj Rembrandtov “film odlaska”, od mladića, do zrelog muškarca, pa do starca, nepogrešivo uspostavlja svoje krajnje odredište u predstavljanju nepredstavljivog. “Poverovao sam da sama činjenica smrti, kojoj ne može niko drugi da odoli, ne znači ništa za ovog čoveka, i da će to valjda da bude prvo čudovište – slikar koji je uspeo da naslika svet bez sebe, svet u kome ga više nema” (1962:9). Rembrandt svojom “analitikom, strašnom optikom” uspeva “u toj meri da se objektivizira prema sebi da je za samoga sebe postao materija, predmet” (10). Kao u “novoj umetnosti” Gattina i Popovića, Hartunga i Tapića, slika postaje predstava odsustva autora slike, njegova posmrtna maska.

Dok u tekstu o Rembrandtu Konstantinović piše da “vi možete da uđete u pejaž upravo tako što vas poziva da zakoračite u njega: vi možete da uđete u jedan

enterijer koji je oduvek bio nenastanjen baš zato da biste ga vi naselili” (1962:9), nekih godinu dana kasnije, on otkriva da ono što Rembrandt postiže u autoportretima, Cézanne doseže u pejzažima iz Aix-en-Provencea. Ako se u Rembrandtovim autoportretima ne-ja nazire kao nastupajuća smrt, u Cezzanovim pejzažima ono izvire kao negativan otisak autorovog prisustva, kao jedno brisanje subjekta. Slikar “u pejzažu kao da je bio ugrožen, opkoljen njime kao nečim što postoji bez njega, što ga ne sadržava i tako ga poriče, što je moralo da mu se javlja, pre svega, kao forma tog ‘bez njega’, tog odsustva koje ima svoju ‘formu’, upravo tu formu bujnog rasti-nja, jedne flore koja nas ne pamti, koja je ravnodušna prema nama, koja je nešto drugo” (1963:11). Ovo drugo je apsolutno, suprotno ne samo svakom antropomor-fizmu nego i samoj *morphe* jer je zauvek nedovršeno. Onaj iskorak iz fizičkog pro-stora u prostor slike koji je Konstantinović previše olako pripisivao pejzažu, sada se prepoznaje kao prag anihilacije. On ovaj prolaz naziva “vrata sveta”. To je “saznanje da je uz mene ništavilo, da ne mogu biti do kraja poreknut u svom gradu, da pripa-dam jednom svetu širem od tog grada, jednoj istoriji u kojoj je moja gradska istorija tek samo jedan njen deo” (1963:11). Zajedno sa naziranjem ovog otvaranja ka svetu makar i po cenu sopstvenog postvarivanja dolazi spoznaja o njegovoj izuzetnosti i ograničenosti. U *Ahasveru*, ova vrata ostaju zaprta: “I morao bih da budem [...] ve-oma zahvalan izvesnom svetu tu oko mene što je svet koji jeste, i koji vidim jer je izvan mene, jer me ne prima ma koliko da urlam, ponekad, da mi otvori vrata (*gde su vrata sveta?* [...]) (1964:60). Ovo je igra koja dovodi do ne-igre, do njenog samog ruba, koji Konstantinović opet otkriva u slici, ali ovoga puta ne u delima enformela ili majstora severnoevropske Renesanse ili modernizma, već u običnoj fotografiji odštampanoj na stranici nedeljnika *Ilustrovana politika*.

Osvrnemo li se na trenutak na hronologiju Konstantinovićevog stvaralaštva sa kraja pedesetih i počeka šezdesetih, videćemo da on u ovom periodu završava seriju eksperimentalnih romana i postupno prelazi na formu eseja. Ciklus roma-na zaključuje se delima *Čisti i prljavi* (1958) i *Izlazak* (1960), a okret ka eseju počinje filozofskim monologom *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši* (1964), nastavlja se knjigom *Pentagram. Beleške iz hotelske sobe* (1966) i dostiže vrhunac *Filosofijom palanke* (1969). Period između romana *Čisti i prljavi* i *Ahasvera* predstavlja razdo-blje Konstantinovićeve izuzetne publicističke aktivnosti. U tekstovima rasutim u jugoslovenskoj periodici može se nazreti formiranje pojmova ključnih za svetona-zor njegovog zrelog razdoblja. Čitanje ovih tekstova vodi ka nekoj vrsti forenzike teorijskih pojmova ključnih za ovaj period njegovog rada. Posle teksta “Igra! Igra!” iz 1958., on sledeće 1959. godine u sarajevskom časopisu *Izraz* objavljuje esej “Gde je Tolstoj?”, u čijem samom zaključku izranja pojam koji će obeležiti čitav njegov opus. Pitajući se o sudbini savremenog romana, on podvlači Tolstojevu kategori-zaciju realizma kao “provincijalizma u umetnosti” (1959:16). Ovaj pojam ponovo izranja četiri godine kasnije, u pomenutom eseju o Cezanneu, sada već bitno uobli-čen i odvojen od značenja koje mu daje Tolstoj: “Videti drvo, izazvati u sebi moćnu senzaciju nekog drveta usred šume, to je ne videti jednu kuću, svoju kuću; to je ne videti svoju palanku, svoju jadnu istoriju” (1963:11). To je onaj “grad” iz koga se “se-zanovskom osvetom” otvaraju vrata sveta.

Kao i "Igra sa Rembrantom", "Sezanova osveta" pre otvara nova pitanja nego što nudi konačne odgovore. Između ova dva teksta je "Ahasver danas," objavljen u *Ninu* 17. januara 1960. Tekst je ilustrovan fotografijom sa potpisom koji glasi: "Jevrejin pred streljanje skida prsten. Slika koju je objavila "Ilustrovaná 'Politika'" i koja je bila neposredan povod za esej R. Konstantinovića". R. je reagovao munjevito: tekst Danila Bakrača "Begunac sa žutom trakom" o Gavru Kovu, jednom od retkih preživelih begunaca iz logora Sajmište, objavljen je svega pet dana ranije, u *Ilustrovanoj politici* od 12. januara 1960. Konstantinović zaključuje uvodni deo eseja "Ahasver danas" ukazivanjem na ovaj izvor: "Novine su objavile i slike: Jevrejin pokušava da skine prsten pre nego što ga streljaju. Ne treba dugo gledati u ovu sliku, u tu ruku, u to lice pa videti Ahasvera. Ko je danas Ahasver?" (1960). Ovim pitanjem on je



Јеврејин пред стрељање скида прстен... Слика коју је објавила „Илустрована Политика“ и која је била непосредни повод за есеј Р. Констаниновића

sebi postavio zadatak za celu predstojeću deceniju, pitanje koje će ga odvesti materiji, savlađivanju forme, igri, Cézanneovom Aixu i Rembrantovim autoportretima, brošuri njegovog zemljaka iz Leidena i savremenika Paulusa von Eizena i, na kraju, suočavanju sa "poetikom srpskog nacizma" u delima Svetislava Stefanovića, Vladimira Velmar-Jankovića, V. Jonića, dr. R. Disailovića i drugih.

Ako se vratimo Konstantinovićevoj filozofiji igre, najmanje što možemo reći jeste da je Ahasver upravo ono što ovu filozofiju odvoja od egzistencijalističke fenomenologije Finka, Gadamera, i, naravno, Heideggera. *Tableau* sa zgrčenim licem anonimnog Jevreja, sa ispruženim prstima leve ruke i desnom šakom zgrčenom oko domalog prsta, opisuje samu granicu igre. "Tu, pred njim, dok skida prsten sa svoje ruke, pomalo možda samo zbunjen, nesposoban da shvati šta se sa njim dešava, osetio sam kako naša igra sa mitom nije slobodna, kako naše glave nisu školski udžbenici mitova", piše Konstantinović u tekstu "Ahasver danas". Ona je određena "zlom ove epohe" koja još uvek proganja Ahasvera, i održavajući ovaj mit opravdava sopstvenu odanost smrti. U *Pentagramu* Konstantinović povezuje ovu privrženost smrti sa Heideggerovim egzistencijalizmom. "Ne izražava li egzistencijalistička filozofija ovaj ahasverizam upravo [svojom] verom u smrt koja pokušava da se predstavi kao metafizička, čak i kao ontološka kategorija? [...] Između Hajdegera i autora lajdenške brošure kao da postoji neka prikrivena ali moćna veza, u dubini osećanja sveta, veza po ovom verovanju u dragocenost smrti, u njenu tvoračku moć, u prokletstvo koje je tamo gde ta moć odsustvuje" (288). Fink prima bezrezervno

igru kao što bezrezervno prihvata Heideggera, skupa sa njegovim iskupiteljskim okretom. Ovaj okret je upravo onaj deo Heideggerove igre koji Ahasver dovodi pod sumnju.

Od *Daj nam danas*, preko *Mišolovke*, do tekstova pisanih u praskozorje *Ahasvera*, Konstantinović strpljivo i postupno razvija jednu teoriju igre. Ona onda naglo nestaje. Pojaviće se ponovo u *Pentagramu* kao jedna velika koda igre, da bi ponovo porinula, još dublje, u *Filosofiji palanke*. (U razgovoru za studentski časopis *Ideje*, tom, koliko mi je poznato, jedinom intervjuu koji je dao povodom *Filosofije palanke*, Konstantinović je u jednom trenutku odbrusio “Ako hoćete baš da razumete *Filosofiju palanke*, čitajte knjigu *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*”, 1971:12). U ovom monologu lutajućeg Jevrejina igra se pojavljuje ironično, usputno, implicitno, nikada snažno i direktno kao u tekstovima koji su mu prethodili. Pivska flaša, taj objekat traktata, “igra” na “smrti predikata”, “okreće se sad, kao čigra, ta poludela pivska flaša” (1964:30). I tu se i završava igra tog banalnog, nesvodivog predmeta, otpornog na svaku simbolizaciju (što je upravo čini snažnim simbolom). Progonjeni će da se osvrne na korake sobarice na spratu iznad njega kao na “igru” (68), i da, u svom očajanju, poželi da njegove nade budu “izigrane” (136). I to je to. Ni pomena više o igri, samo neprestano gundanje, brbljanje, kukanje, zapomaganje. Kao Moloj, on postoji dok govori, dok piše. Dok teče monolog, trajanje i on. Dok piše on diše (136): pisanje, jezik, njegov su dah. Jednom kad se to završi, nestaće i on. Igra ponire ispod ovog govora opstajanja. Budući da je pritešnjen i okovan, progonojenom ne ostaje mesta za igru, za okret, za toliko željeni izlazak van sebe. Ne postoji trenutak u kome bi on, kao Artaud, začutao da bi zaigrao. Pogled progonitelja primorava progonojenog na postojanje, govor, i neprestanu aktivnost. Ogoljena od drame kao mogućnosti izbora, ova grozničava aktivnost nikada ne prelazi u igru. To je pokret bez subjekta. Njegov jezik je jezik drugog, i njegov rad je rad prema drugom. *Konstantan rad* (Rade Konstantinović), osuđenost na rad govora, jezika, pisanja, je uslov njegove svesti: “vredan sam, užasno je koliko sam vredan” (8), “ovaj stalni rad, ovaj govor kojim sebe moram stalno da pričam” (17). Kao gest osuđenog na smrt koji skida venčani prsten, ovaj rad se ne obraća sebi nego drugom, njegovom nezainteresovanom i podsmešljivom pogledu iskosa (obratite pažnju na vojnika u pozadini fotografije). On ne daje svoje telo igri, već drugom, progonitelju, kao apsolutnom determinizmu. “U svakoj svirepoj epohi,” zapisao je Konstantinović u *Pentagramu*, “strah od igre je strah od obezličavanja koje se takođe otkriva i u igri: i igra kao da više nije na mojoj strani, i za mene, i njena volja kao da je neka tiranska volja koja me ništi” (126). Na kraju, grozno pregalaštvo progonojenog nije ništa do inverzija igre, neljudska igra jednog ne-subjekta. Ovu obezličenu igru pronalazimo u jezivoj kategorizaciji Ahasverovog rada ka nepostojanju. Mrmljanje, gundanje, brbljanje, polu-govor, završava se urlikom, tim poslednjom igrom subjekta. U “četvrtoj fazi urlanja” kaže on, glava progonojenog se “okreće levo i desno, tamo i ovamo, kao glava neke pokvarene lutke na feder”, “telo počinje jače i učestalije da se trza”, i “urlanje se utapa u plač, dok se potpuno u njega ne preobrazi” (149). Kraj partije je sasvim blizu.

IV

Kao i u pristupu igri, u pristupu materiji Konstantinović je u dijalogu sa likovnom kritikom svog vremena. Na primer, dok Giulio Claudio Argan u "silovitim ali nepostojanim emotivnim ispražnjenjima" enformela prepoznaje "postignuće romantičarske teze o povijesnosti, o prolaznosti, o apsolutnoj slučajnosti umjetnosti", u "Povratku materiji" Konstantinović piše da enformel predstavlja "veliku obnovu romantičarskog duha" (1966:453). Prema Konstantinoviću, ovaj povratak romantičarskog duha dešava se na nivou materije koja u enformelu "od sredstva postaje cilj" u svojoj "igri prihvaćenog avanturizma" i u svojoj "ljubavi ozarenja i slučaja" (453). Nije iznenađujuće i kod Argana sresti slično uzdizanje materije upravo zbog njene otvorenosti prema slučaju: "beskonačni slučajevi i svi različiti koji stalno ponavljaju isto rješenje koje ništa ne rješava, rješenje nula: to je zaista stanje koje ne pruža izbora, stanje nužnosti koje prisiljava da se življenje produži sa buntovnom i prijetecom materijom u njoj, da se dijeli njen vitalni ritam ili da joj se saopćava naš, da se iskušava ujedno njena strahota i nesvjesna ljepota" (149). Ovaj Arganov pristup karakterističan je za status koji teoretičari enformela pridaju materiji. Gotovo bez izuzetka, ona se pojavljuje kao vrednost sama po sebi, kao jedno apriorno dovođenje u pitanje razuma, logike, ili kako bi Mathieu rekao, "raskida sa kartezijanskim racionalizmom." Kroz okretanje igri, Konstantinović dovodi u pitanje upravo ovaj status materije. Kod njega, povratak materiji ne odvija se kroz nekakvo "curenje likida", ili nanošenje slojeva boje na platno, ili njihovo zalivanje kiselinom u pokušaju simulacije gorenja, već kroz jednu mnogo riskantniju igru. To je igra analitike, grozne optike subjekta koji je nasilno suočen sa sopstvenim odsustvom.

Od "Povratka materiji" pa do *Pentagrama* Konstantinović postupno razlaže iluziju enformela o materiji kao oslobođanju od značenja, od svake referencijalnosti. Povratak materiji je ujedno i povratak prirodi koja je neodvojiva od svesti, budući da je ona "i priroda ali i *ono nešto više od nje*" (2004:123). Nema materije bez svesti o njoj. Materija, odnosno priroda, je objekat upravo zbog toga što predstavlja željeni cilj koji zauvek ostaje nedostupan sam po sebi. Odnos prema njoj uvek je posredan. "Moja želja za čistom materijom, za njenim apsolutnim 'sada' jeste želja za zajednicom. Ako sanjam ovde igru, to je zato što sanjam zajednicu: svaki san o zajednici, o korespondenciji sa drugima upućuje me igri. Ma koliko da ja u igri igram 'protiv' drugih, ja igram 'sa' njima: igra je igra zajednice, duh igre je duh zajedničkog, a svest o igri je svest o ovom pripadništvu nekoj zajednici" (124). Uostalom, kao što je svest, "svest o prirodi, a ne sama priroda" (123). Svest o zajednici nastaje samo u prokletstvu pojedinačnosti, sa one strane gubitka zajednice, koja zauvek ostaje drugde: u prirodi, u nekoj nedeterminisanoj, neistorijskoj prošlosti. To je situacija u kojoj duh palanke uspostavlja "jedinostveni način poricanja subjekta time što otkriva, ponovo, njegovu beskrajnu zavisnost od spoljnog sveta, njegovu totalnu determinisanost" (65). Ova igra za vidljivost, igra prema vidljivosti i prema formi, igra kao apoteoza forme, jeste prljava igra u "vašarskom pozorištu, sa mnogo bengalske vatre" (63). Duh palanke zavisi od ovog pobijanja subjekta. Palanka je totalna koreografija, jedno stanje reda, koje vitalno zavisi od potiskivanja čiste igre, igre hazard-

da, slučaja i nepredvidljivosti. Ako sanja igru, ona sanja zajednicu koja igra, ali u toj igri ne izgara. To je igra plemena, igra oko vatre, ali ne u vatri i kao vatra. Vrhunsko lukavstvo palanke jeste da igru okrene protiv nje same. Nije ni malo slučajno što Konstantinović postavlja rame uz rame porodicu, odnosno prokreaciju, i kolo, odnosno igru. Za palanačkog “pojedince”, tog ugašenog subjekta, “seks je,” kao i igra plemena, “način podržavanja duha opštosti u samom tom duhu [...] jedan red kome se on pokorava, koji on hoće jer ga ne oseća kao svoj, u kobi objavljene već pojedinačnosti, jer ga oseća kao tuđi red” (267). Ovaj red, apsolutna determinisanost kao izolovanost u vremenu i izolacija od vremena, jeste uklanjanje slučaja, tog jedinog garanta čistoće igre.

ИЗ ДАНА У ДАН

ПОВРАТАК МАТЕРИЈИ

Плике Миће Поповића велики су доживљај: не могу о њима да говорим без узбуђења. Најзад, оно што ме тако императивно наводи да говорим о њима, и поводом њих, то је управо то узбуђење које оне изазивају у мени, кад год их видим. Оне су, да кажем одмах, ужасно променљиве: сваки пут кад их човек види невероватно су другачије, чини вам се да сте их прошли пут погрешно видели, чини вам се, чак, за једну исту слику да је то нека друга слика, или да се на њој нешто изменило, нешто судбоносно а неухватљиво, што јој одједном даје друго значење.

извесна. Она је податак о једном завршеном процесу. И, више још: податак о веровању у могућност да процес може да се заврши.

Та форма је, суштински, израз истоветног поверења у могућност мировања света, у могућност заустављања његовог вечитог отицања. Она је, чак, и несумњиви израз потребе да се то отицање заустави, да се немир смири, да се један тренутак отме пролажењу, свеопштем преображавању, разарању за будућа рањања, да му се тај тренутак претпостави и супротстави, да се прогласи за неизменљив, вечан. Та форма као да је и остварена у жудњи за вечношћу, у нашој трагичној

штине света, као привид ствари између нас и њихове дубље, апсолутније реалности, и шта можемо да чинимо друго него формом да устанемо против форме, да је прихватамо одбијајући је, да је стварамо разарајући је?

Слике Миће Поповића су најкраће формуле ове парадоксалне величине прихватања кроз неприхватање, помирења кроз побуну. Оне, тако, као да и нису слике него путовање ка будућим сликама, будуће слике. То је један разорен свет који покушава, стал но али безуспешно, да васпостави стару своју хармонију. Мића Поповић тако је доскочио форми том маском којом вечито променљиви свет, овај наш свет из јавне форме, покушава да нас пре-

Da Konstantinovićevo delo ostaje otvoreno ovoj igri ukazuje prva rečenica teksta “Povratak materiji” koja, onako kako je bila odštampana u *Ninu*, zapravo ne glasi “Slike Miće Popovića veliki su doživljaj” već “Pliке Miće Popovića veliki su doživljaj” (1960:9). Umesto slova “S”, preko prva dva retka preprečilo se veliko ćirilично “П” kao vrata kroz koju se ulazi u tekst, ili kroz koja tekst ističe sa stranice. Ona igra materije koju Konstantinović prepoznaje u Popovićevim enformel platnima pretvara sliku u “pliku”, u plik koji nastaje dodirом vatre. Vrata sveta su vatreni prolaz. Kroz njega se ne prolazi neopržen. Tekst, kao Aix-en-Provence na slikama Cézanna “gori vatrom čiji plamenovi imaju oblik šume, drveća. Sezan kao da nije slikao jedan pejzaž nego Eks u požaru” (11). Igrač je neprestano u pokretu, kao Ahasver. On je žrtva-paljenica (Šoa) koja ne napušta sebe kroz igru, već kroz pepeo.

Bibliografija:

- Argan, G. C. 1982. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Blanchot, Maurice. 1960. *Eseji. Izbor*. Prevod Velimir N. Dimić i Živojin Ristić. Beograd: Nolit.
- _____. 1982 [1955]. *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- _____. 1995 [1949]. *The Work of Fire*. Stanford: Stanford University Press.
- _____.
- Denegri, Ješa. 1980. "Kraj šeste decenije: Enformel u Jugoslaviji" u *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Eco, Umberto. 1989. *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fink, Eugen. 2000. *Igra kao simbol svijeta*. Zagreb: Filozofska biblioteka Dimitrija Savića.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and method*. New York: Crossroad.
- Gattin, Ivo. 1957. "Novi material". *Umjetnost* br. 4-5, XI-XII.
- Jenkins, Paul and Jenkins, Esther. 1953. *Observations of Michel Tapié*.
- Konstantinović, Radomir. 1954. *Daj nam danas*. Beograd: Novo pokoljenje.
- _____. 1958. "Igra! Igra!" *Nin*. 25. V 1958.
- _____. 1959. "Gde je Tolstoj?" *Izraz*, br. 7-8.
- _____. 1960. "Ahasver danas". *Nin*. 17. I.
- _____. 1960. "Povratak materiji". *Nin* 25. XII.
- _____. 1962. "Igra sa Rembrantom, ili trijumf analitičke svesti". *Nin* 7 X.
- _____. 1963. "Sezanova osveta". *Danas* br. 43.
- _____. 1964. *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*. Beograd: Prosveta.
- _____. 1966. *Pentagram. Beleške iz hotelske sobe*. Novi Sad: Forum.
- _____. 1966. "Povratak materiji" u *Eseji o umetnosti*, Novi sad, Beograd: Matica srpska, Srpska književna zadruga.
- _____. 1971. "I gle kako nas omogućava ono što nas nemogućava". *Ideje* 2:1.
- _____. 2004. *Filosofija palanke*. Beograd: Otkrovenje.
- Mathieu, Georges. 1989. "From Aristotle to Lyrical Abstraction" in Umberto Eco *The open Work*. Cambridge: Harvard University Press.
- Piotrowski, Piotr. 2009. *In the Shadow of Yalta: Art nad the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989*. London: Reaktion books.
- Trifunović Lazar. 1990. *Studije, ogledi, kritike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Tanja Zimmermann

Konstantinović kao autor praga: Jugoslavenska i postjugoslavenska mitologija palanke



U raspravi *Filosofija palanke* (1969) Radomir Konstantinović govori sa stajališta kolektivne sredine kojoj, doduše, pripada ali koju osjeća kao prinudnu zajednicu. Prema njoj zauzima kritičku poziciju, no istovremeno vjeruje da se od nje ne može pobjeći. Svijet unutar palanke kao i onaj izvan nje ne promatra kao alternative, već kao dvije slijepe ulice. Ne stoji kao posrednik između dvaju svjetova, već kao anahoret na pragu između dvije provalije. U svojem tekstu ne razotkriva ni gdje se palanka nalazi, niti tko joj pripada i tko su njezini duhovni vođe. Njegov je kriptički tekst doduše pun asocijacija ali im konkretni referent ostaje uvijek nedokučiv. Makar i ucjenjivački kolektiv palanke u sebe uključuje konkretni život individua, Konstantinović daleko više govori o duhovnom stanju, o ideologiji koja za svoje pristalice poprima odlike religije.

U nastavku ću se dati u potragu za jednim od brojnih mogućih referenata njegove filozofske rasprave – političkoj teologiji “trećeg puta” koju su jugoslavenske kulturno-političke elite iznjedrile nakon 1948. Vrijeme njezina najvećeg procvata bilo je u pedesetim i šezdesetim godinama prošloga stoljeća. I ideologija “trećeg puta” i Konstantinovićeva kritička rasprava imaju zajedničke korijene u jednom obliku negativne teologije koja “treće” ne konstruira kao sintezu proturječnosti,

već kao fatum usred dvostruke negacije. Kao prvo, pročitat ću jugoslavenski “treći put” kao realizaciju palanke, kako bih onda njezinu idealiziranu autoreprezentaciju konfrontirala s Konstantinovićevo kritikom. Nakraju ću paralelizirati fenomene nastale raspadom Jugoslavije s Konstantinovićevo nemogućim izlazom iz palanke i pokušati dati još jedan odgovor na pitanje zašto je njegova filozofija mogla avansirati do dijagnoze balkanskoga duha.

1. Titova palanka između Istoka i Zapada

Nakon raskida sa Staljinom 1948. i emancipacije od sovjetskoga utjecaja jugoslavenske su elite konstruirale autonomni koncept “trećeg puta” uz čiju se pomoć moglo u potpunosti prevrednovati tradicionalnu negativnu sliku Balkana kao mjesta zaostalosti, primitivnosti i krvožednosti. “Treći put” je markirao ne samo jednu vanjskopolitičku poziciju. Naprotiv, pod tom se natuknicom razvila kompleksna ideologija u kojoj su se iznova interpretirale i kulture južnoslavenskih naroda. Pocijepani Balkan, mjesto disocijacije čija se raznolikost odražavala i u čestoj pluralnoj formi toponima (rus. Balkany, engl. the Balkans, fr. les Balkans), sada se zbraja u *summa partiorum* jugoslavenskih republika i naroda. Etničke i jezične razlike nestaju iza folklorizma, plesova u šarenim narodnim nošnjama Juga i Sjevera koji se tumače kao manifestacija izvorne narodnosti. Herojska borba partizana, u kojoj dolazi do samožrtvovanja, ispisuje se preko razbojničkoga hajduštva, parola “bratstva i jedinstva” naroda služi brisanju etničko-religioznih građanskih ratova. Na mjesto balkanske zaostalosti stupa ideja izvorno-arhaične narodnosti i *terra vergine* – novorođene socijalističke Jugoslavije kao “trećeg svijeta” između Istoka i Zapada.¹ Najvažniji ideolozi tog kulturalnog koncepta, hrvatski spisatelj Miroslav Krleža i srpski spisatelj i kurator Oto Bihalji-Merin, smatrali su da je treći put anticipiran već u heretičkoj sekci bogumila u srednjem vijeku.² Njihov je pogled na svijet, zbog kojega se nisu pokorili ni Istočnoj ni Zapadnoj crkvi, navodno očevidan u umjetnosti koja ne slijedi ni istočni ni zapadni kanon.

Bogumilski kipari, ne osvrćući se na umjetničke manire svoga vremena, promatrali su stvari i pojave koje su ih okruživale na vlastiti način i pri tome su bez dvojbe bili jedna vrst izumitelja. [...] Ti slavenski kipari nisu djelovali u ideološkom vakuumu barbarskoga analfabetizma, kao što se pretpostavlja zbog temeljnoga nepoznavanja elementarnih kulturno-historijskih činjenica onoga vremena. To što se nisu povinovali umjetničkim manirima svjega vremena jest samo jedna od bogumilskih

¹ Tanja Zimmermann, “Novi kontinent – Jugoslavija. Politična geografija, tretje poti“, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino. Archives d'histoire de l'art*, n. s. XLVI, Ljubljana 2010, 165-190; Ista, “Jugoslawien als neuer Kontinent – politische Geografie des ‚dritten Weges““, u: Miranda Jakiša/Andreas Pflitsch (Hg.), *Jugoslawien – Libanon. Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen*, Berlin: Kadmos 2012, 73-100.

² Tanja Zimmermann, “Titoistische Ketzerei. Die Bogomilen als Antizipation des “dritten Weges“ Jugoslawiens, u: *Zeitschrift für Slavistik* 55/4, 2010, 445-463.

idiosinkrazija koja u okvirima te problematike nastupa kao pojedinost moralno-intelektualnog misaonog sustava. [...] Je li ta plastika doista barbarska, u izvornome smislu pojma? Radi se o naivnim i svježim promatranjima jedne umjetnički djevičanske zemlje (“terra vergine”) koja je sve do danas ostala potpuno nepoznata. Radi se o osobitoj koncepciji svijeta i života, o bogumilskoj kozmologiji o kojoj danas, nažalost, ne znamo mnogo a i ono malo što nam je poznato saznajemo iz inkvizicijskih materijala rimske kurije koja je više od četiri stotine godina mačem duha i materije vodila borbu protiv bogumilskoga krivovjerja.³

Nova kulturno-politička interpretacija bogumilske sekte pomogla je jugoslavenskim ideolozima u historiziranju njihova političkog položaja između Istoka i Zapada. Navodnim razgraničenjem od Istočne i Zapadne crkve kao i konvertiranjem na islam⁴ sredinom 15. stoljeća, bogumili su postali ne samo osnivači multikulturalne Bosne, već i preteče nove Jugoslavije. Sve su te strategije bile usmjerene na vraćanje raznih jugoslavenskih etnija u prednacionalno stanje “plemenskoga bratstva”. Postnacionalno stanje kolektiva koji upravljaju sami sobom kojemu se težilo avansiralo je u povijesni identitet Jugoslavije. U ime neoprimitivnoga koncepta kulture u Jugoslaviji se poticalo takozvanu naivnu umjetnost autodidakta koja se tumačila kao nekrivotvoreni izraz socijalističkoga naroda. Ona je zamijenila kanon socijalističkog realizma.⁵

Ranije kulturalne manifestacije u južnoslavenskom prostoru bile su za Titove ideologe, prema tome, anticipacije – proleptički iskazi o dolasku socijalističkoga carstva ostvarenog u “novoj” socijalističkoj Jugoslaviji.

Federativna Narodna Republika Jugoslavija kao jugoslavenska socijalistička federacija jest revolucionarna i povijesna činjenica koja s jedne strane prevazilazi naš srednji vijek, no, s druge, kroz cijeli niz njegovih moralno-političkih i kulturalnih elemenata, anticipira naš razvitak u sljedećim stoljećima. To srednjovjekovno kulturalno očitovanje jedne socijalističke zemlje ne želi biti samodopadna apologija naše prošlosti, ali ima

³ Miroslav Krleža: Die Ausstellung der jugoslawischen mittelalterlichen Malerei und Plastik. U: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift. Im Herbst 1950*. Priredio Oto Bihalji-Merin. Beograd 1950, 52-61, nav. mj. str. 56f.

⁴ Već je hrvatski povjesničar, političar i osnivač Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti Franjo Rački, u knjizi *Bogomili i patareni* (Zagreb 1870) izvodio brzu konverziju širokih slojeva stanovništva u kasnoj srednjovjekovnoj Bosni na islamsku vjeroispovijest iz bogumilstva. U međusobnoj mržnji triju različitih religijskih zajednica, Istočne i Zapadne crkve i hereze, on vidi motivaciju za “ljubav Bosanaca prema Turcima” i njihovo – za razliku od Grka ili Srba – pokoravanje Muhamedancima bez borbe. Bosanski muslimani njegova vremena za Račkoga predstavljaju potomke bogumila odnosno patarena koji su nakon osmanskoga osvajanja bez traga i naglo nestali: “Zamijenimo li bosanske patarene s današnjim bosanskim muslimanima iznova ćemo uspostaviti staru sliku o religioznim odnosima u Bosni [...]” (Franjo Rački, *Bogomili i patareni*. Prir. Franjo Šanjek. Zagreb 2003, 122)

⁵ Zimmermann, Tanja: Socialistic Neo-Primitivism in Art History in Tito's Yugoslavia. In: Jerzy Malinowski (prir.): *The History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*. Toruń/Thorn 2012, 211-216.

jednako malo razloga da ne pokaže kako su ovi vrijedni umjetnički dokumenti dokaz stvaralačke i umjetničke darovitosti našeg naroda koji je djelovao pod veoma teškim i politički iznimno kompliciranim uvjetima, sprječavan silama koje su nas negirale i na nepovoljan način utjecale na stvaranje jedne – kakogod uspjele – umjetničke civilizacije. [...] Današnja socijalistička anticipacija samo je dijalektički pendant cijelom nizu naših srednjovjekovnih anticipacija.⁶

Time što pojedini vremenski odsječci prošlosti ne samo participiraju u sadašnjosti, već i kao proročanstva anticipiraju budućnost, ukida se podjela na prošlost i sadašnjost: “Kako trebamo opisati našu stvarnost ako se nigdje na svijetu ne dešava to što se zbiva kod nas, gdje se u okviru jedne pojave sinkrono prožimaju krugovi od šest stoljeća [...]”⁷ Sinkronijom asinkronoga udaljene se kulture na teritoriju Jugoslavije dovode u odnos kontinuiteta i korelacije. Jugoslavenski teritorij tako postaje mjesto jedinstva ne samo naroda, već i prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

I u zapadnoeuropskoj percepciji zemlja je avansirala do regiona kojemu se pripisuje stalni arhaizam i vremenski zastoj. Putnici kroz Jugoslaviju, poput nizozemskoga spisatelja A. den Doollaarda, poznavatelja Jugoslavije,⁸ osjećali su se premještenim u neko prošlo vrijeme.

Tu se, inače, nalazimo na području u kojemu vrijeme kao da je zastalo u neolitiku. Starica s crnom maramom tka vunu na preslici čiji je oblik ostao nepromijenjen u posljednjih pedeset stoljeća. Tako su žene sjedile ovdje od najdavnijih doba i prerađivale vunu istim pokretima.⁹

Ideološko distanciranje od Istoka i Zapada koje je počivalo na bogumilskoj herezi i anticipiralo jugoslavenski identitet bilo je moguće prizivanjem dvostruke negacije: ni-niti prema istočnom i zapadnom kršćanstvu u srednjem vijeku odgovaralo je dvostrukom *ne* kojim se Titova Jugoslavija 1948 distancirala kako od komunističkoga Istoka tako i od kapitalističkoga Zapada. Pri ideološkom učvršćivanju “trećeg puta” poslužilo se jednim oblikom negativne teologije.¹⁰ Dvostruko negiranje kao put ka međuprostoru “trećosti”, koja ne nastaje kao plod sinteze već odjeljivanja, projicira se unatrag u vlastiti heretički srednji vijek. Negativna teolo-

⁶ Krleža 1950, 55.

⁷ Krleža, Miroslav: Govor na kongresu književnika u Ljubljani (1950). U: Frangeš, Ivo (prir.): *Svjedočanstva vremena. Književno-estetske varijacije*. Sarajevo 1988, 7-48, nav. mjesto str. 9. “Kako bismo mogli da opišemo našu stvarnost kada se nigdje na svijetu na zbiva to što se zbiva kod nas, gdje se u okviru svake pojave sinkrono prožimaju krugovi od šest stoljeća [...]”

⁸ A. den Doollaard, iza toga pseudonima krije se novinar i spisatelj Cornelis Johannes Georg Spoelstra Jr., putovao je od kasnih dvadesetih do pedesetih godina prošlog stoljeća češće u Jugoslaviju. Više njegovih romana, poput *Oriënt-Express* (1934) i *De bruiloft der zeven zigeuners* (*Svadba sedam Cigana*, 1939), posvećeno je Makedoniji (usp. http://en.wikipedia.org/wiki/A._den_Doollaard; <http://www.kvkmk.org/doollaard.htm>; posljednji pristup: 06.12.2012).

⁹ Doollaard, A. den: *Das ist Jugoslawien*. 84 snimka Casa Oorthuysa. Berlin 1957, 51.

¹⁰ O negativnoj teologiji: Derrida, Jacques: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*. Prir. Engelmann, Peter. Wien 1989.

gija omogućuje i preobrazbu negativnih slika Balkana u pozitivne uz pomoć preokretanja suprotstavljenih polova. Kao što je u Rusiji, odnosno Sovjetskom Savezu, obrtanjem orijentalističkih projekcija iz Zapadne Europe stvoren pozitivni euroazijski identitet,¹¹ tako se Jugoslavija uspjela od provincije do pupka svijeta. Postavila se u centar vlastite dijaspore: kada je na Titovu inicijativu, skupa s Nehruom i Nasserom, osnovan pokret nesvrstanih Jugoslavija je preuzela središnju ulogu u svjetskoj politici hladnoga rata.

2. Konstantinovićeve kritike palanke

“Pozitivni” kulturno-politički model koji je, paradoksalno, proizašao iz negativnog teološkog mišljenja, zasigurno je cilj one Kulturkritik koju je u svojem pesimističkom djelu *Filosofija palanke* krajem šezdesetih prakticirao Radomir Konstantinović.¹² “Palanka” se može čitati kao protuslika utopije kojom su Tito i njegovi ideolozi odnose moći u Jugoslaviji preobrazili u idilu. Brojne nade koje je jugoslavenski koncept “trećeg puta” i samoupravljanja pobudio u lijevo orijentiranim krugovima nisu ispunjene u šezdesetima. Nakon suzbijanja studentskih nemira iz 1968. i razbijanja političkoga liberalizma i jugoslavenska je komunistička partija neopozivo izgubila onaj legitimitet kojega je stekla kao vođa partizanske borbe u Drugom svjetskom ratu.¹³ I jugoslavenska je subkultura bila ili potlačena ili prinuđena da spas potraži u egzilu. Filmovi “crnoga vala” prikazivani su samo na filmskim festivalima u inozemstvu, u samoj su zemlji bili zabranjeni.¹⁴ Marksistička filozofska grupa *Praxis*, osnovana 1963., koja od sredine šezdesetih nije kritizirala samo sovjetsku ideologiju, nego i okamenjenost jugoslavenskoga sistema, potkraj šezdesetih godina izložena je sve većem pritisku, sve dok sredinom sedamdesetih nije i definitivno zabranjena.¹⁵ Jedan član grupe, Svetozar Stojanović, u članku “Etatizam – prerušen u socijalizam” (1967) razotkrio je novu oligarhiju u Jugoslaviji koja se formirala unatoč samoupravljanju.¹⁶ Konstantinovićevu raspravu valja čitati s te kulturno-političke folije.

¹¹ O euroazianizmu u Rusiji: Bassin, Marc: Russia between Europe and Asia. The Ideological Construction of geographical Space. In: *Slavic Review* 50 (1991), 1-17; Frank, Susanne: Eurasianismus. Projekt eines russischen “dritten Weges” 1921 und heute. In: Kaser, Karl/Gramshammer-Hohl, Dagmar/Pichler, Robert (prir.): *Europa und die Grenzen im Kopf* (=Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens 11). Klagenfurt 2003, 197-226.

¹² Tanja Zimmermann, Radomir Konstantinović and the Yugoslav “third way”. In: *Serbian Studies Research* 3/1, 2012, 123-136.

¹³ Boris Kanzleiter/Krunoslav Stojaković, “1968” in Jugoslawien – Studentenproteste zwischen Ost und West. U: Boris Kanzleiter/Krunoslav Stojaković (Hg.), *1968 in Jugoslawien. Studentenproteste und kulturelle Avantgarde zwischen 1960 und 1975. Gespräche und Dokumente* (=Archiv für Sozialgeschichte. Beiheft 26). Bonn 2008, 13-39.

¹⁴ Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*. Revised and Expanded Edition. Bloomington-Indianapolis 2002, 78-83.

¹⁵ Marie Christina Brockmann, *Titoismus als besondere Form des Kommunismus* (Dissertation). München 1994, 71-147; Barbara Rütten, *Am Ende der Philosophie? Das gescheiterte Modell Jugoslawien - Fragen an Intellektuelle im Umkreis der PRAXIS-Gruppe*. Klagenfurt 1993.

¹⁶ Brockmann 1994, 101-112.

Palanka je, kaže se, naša sudbina, naš zao udes. Nema niti može da bude promene. Istorija nas je zaboravila, kao u nekakvoj velikoj rasejanosti. [...] svet palanke nije ni selo ni grad [...] jeste duh između plemenskog, kao idealno-jedinstvenog, i svetskog duha, kao idealno-otvorenog.¹⁷

Konstantinović to stanje opisuje kao “nagon za zatvaranjem, za izuzimanjem iz vremena”, koji ukida povijest a žive drži kao zarobljenike skupa s mrtvima. Osjećaj bezvremenosti toliko se snažno upisao u mentalitet stanovnika palanke da oni vode život prožet slijeđenjem utvrđenih rituala i sami sebe promatraju kao izvorište povijesti. Tako palančani svijet izvan palanke kritiziraju kao “nečist” jer je podređen zakonima prolaznosti i prirode. No za razliku od glajhšaltovanih stanovnika palanke Konstantinović u tome svjesno konzervativnom stanju duha otkriva jednu vrst stavljanja pod skrbništvo, djetinjstvo koje se proteže i u zreloj dobi, čak i infantilizam. Iza parole “bratstva i jedinstva” za srpskoga se filozofa krije ucjenjivački kolektivizam – “duh kolektivne volje koja nas je uzela pod svoje, koja nas štiti od svega, a pre svega od nas samih, od svih izazova i iskušenja koja se zovu *Ja* (lična odgovornost i lična preduzetnost)”.¹⁸ Individuum se u potpunosti gubi u kolektivu: “Pojedinci su slova u azbuci tog sistema, simboli u simboličkoj tablici vrednosti”.¹⁹ Trenutačno postaje vječnost, promjenljivo se žrtvuje determinizmu. Put se ljudskoga života u palanci, jednako kao i protok povijesti, shvaća kao vječno vraćanje istoga. Statičnom obliku kretanja na istome mjestu, bez napredovanja, odgovara geometriziranje života – karakteristika književnih utopija i antiutopija od *Države sunca* (1602) Tommasa Campanelle do *Mi* (1926) Jevgenija Zamjatina. Utopije se tu pojavljuju kao savršene forme državnosti koja treba zauvijek ostati očuvana u svojoj božanskoj geometriji. Antiutopije se postavljaju simetrično prema njima kao totalitarni, do kraja strukturirani sustavi nadziranja i izjednačavanja koji protiv individua usmjeravaju svoje vlastito samopotvrđivanje. U svojoj raspravi Konstantinović primjenjuje brojne pojmove koji potječu s područja geometrije, poput stiliziranja, *jedno-obraznost* i *osnovno-prvobitno* – stanja s kojima su povezani čistota, jasnoća, redukcionizam, zatvorenost, pasivnost odnosno nepokretnost, ritualiziranje i udaljenost od prirode.

Ruski spisatelj i teoretičar Andrej Bjeli, sin matematičara Nikolaja Bugaeva, od početka dvadesetog stoljeća istraživao je geometrijske osnovne forme kao modele vremenskih formi i formi mišljenja. U raspravi “Linija, krug i spirala simbolizma” (“Linija, krug, spiral’-simvolizma”, 1912), u kojoj se sučeljava s Rudolfom Steinerom, Friederichom Nietzscheom i Herbertom Spencerom, razne geometrijske forme ne samo da stoje za forme vremena, već istovremeno i za filozofske forme mišljenja – točka za trenutačnost, linija za razvitak, krug za dogmatizam i spirala, kao kombinacija toga dvoga, za evoluciju. U kasnijem pesimističkom spisu “Križa kulture” (“Krizis kulture”, 1920) Bjeli dovodi liniju, krug i spiralu u vezu s različiti-

¹⁷ Radomir Konstantinović, *Filosofija palanke*, Beograd 2004, 5.

¹⁸ *Ibid.*, 8

¹⁹ *Ibid.*, 17.

tim modelima kulture. Zatvoreni, statični krug reprezentira onaj ukočeni dogmatizam kojim se ukida svaka percepcija vremena:

Krug negira trenutačnost. Filozofija linije grize sama svoj rep – dogmatizam je evolucija sklopčana usred kruga razmišljanja. I u dogmi se zbiva vječito vraćanje trenutaka.²⁰

Spirala kao sinteza horizontalnih i vertikalnih kretanja, cikličke statike i linearne dinamike, uzdigla se do modela dijalektičkog materijalizma i – s Tatlinovim revolucionarnim “spomenikom Treće internacionale” (1919) – do emblema komunističke revolucije.²¹ No ni ona, za Bjeloga, ne donosi iznenađenje.

Istina *spirale* sjedinjuje *krug s linijom*. Sjedinjenje triju pokreta leži u sposobnosti da se njihove misli pokrenu na potpuno različite načine. Kultura kojoj smo se nadali dana je u dvije projekcije: u paralelama od cijevi iz kojih nam se ispuhavaju nebesa i u krugovima državnih horizonata koji stješnjavaju stvaranje.²²

Ista se skepsa obznanjuje i u Konstantinovićevoj raspravi. U njoj nema mjesta za spiralu. U svijetu palanke, kako ga on opisuje, ne postoje ni evolucija ni dinamika. Struktura vječnoga povratka ne dopušta revolucionarna kretanja prema naprijed, nikakvo razvijanje na višoj razini. Oni bi razbili dogmatsku rutinu, ritual, mir, spokojstvo i pasivnost. U anticipaciji koju je Krleža shvaćao kao dijalektičku formu evolucije, Konstantinović je prepoznao, naprotiv, ishodište bez sposobnosti za evoluciju, početak bez mogućnosti razvitka. Prema tome, itekako je moguće čitati palanku tako da Konstantinović pod njom u kriptičkome obliku ogoljuje totalitarni karakter jugoslavenske, navodno socijalističke, idile: dakle, socijalizam bez dijalektike, bez razvitka, bez povijesti – u jednu riječ: socijalizam bez socijalizma.

Iz propisane idile “trećeg puta” u Jugoslaviji nije bilo izlaska. I palanka ostaje bez alternative: ona sama ne dopušta trećega. I u recepciji Konstantinovića nakon 1991., kada se Titov bezvremeni raj definitivno slomio, otvaraju se zapanjujuće paralele: s one strane stare ideologije pokazalo se jednako malo razumnih, civilnih alternativa kao i s one strane palanke.

²⁰ Belyj [1920] 1994, 286, 287. “*Krug* отрицает мгновение; философия *линий* себя укусивших за хвост, – догматизм: эволюция свернута внутри круга из мысли; и в догмате бегают вечное возвращение мигов.”

²¹ Michael i Tanja Zimmermann, La spirale, forme de pensée de la création. Le Monument à la IIIe Internationale de Tatlin et sa réception dans l’art du XXe siècle, U: *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention* 4, Paris 2004, 101-128.

²² Belyj [1920] 1994, 286, 287. “Правда *спирал* соединяет *круг с линией*. Соединение трех движений – в умении управлять всеми способами передвигать свои мысли; культура, которую чаем, дана в двух проекциях: в параллелях из труб, закоптивших нам небо, в кругах государственных горизонтов, сжимающих творчество.”

3. Postjugoslavenska palanka i recepcija Konstantinovića

U godini u kojoj se raspala Jugoslavija u Beogradu je objavljeno novo izdanje *Filozofije palanke*. Autor, koji potkraj šezdesetih jedva da je i bio recipiran, tada je avansirao u proroka koji je anticipirao stravičan kraj komunizma i socijalističke Jugoslavije.²³ Sada se Konstantinovićeve tekst čita tako da se čini da je jedini način oslobađanja od uniformnosti i statike palanke uvijek tek kratkoročno ostvarivo odstupanje iz kulture u prirodu. Samo životinjsko bivstvovanje – regresija u iracionalno, ćutilno i predverbalno, u stanje ludosti, nagonse seksualnosti i čistoga nasilja – može, kao energetska erupcija, dovesti do prekarnog, tek trenutačnog oslobođenja iz stanja ukočenosti. Animalno bivstvovanje, stanje koje je u filozofiji ekscesa opisao već Georges Bataille, konačno se, u Konstantinovićevoj negativnoj, dualističkoj filozofiji, ulijeva u razočarenje i razaranje. Ne postoji treći. Ostaje samo alternativa između formalizirane palanke i kaotične prirode.

Fatalizam toga tipa odgovarao je i političkome raspoloženju u devedesetima, ne samo u Srbiji i Bosni. No već su dulje vrijeme na raspolaganju stajali bitni elementi za jedno manje determinističko mišljenje. Racionalnost se ne mora shvatiti kao prokletstvo, proboj se ne mora promatrati kao nešto animalno, podzemno. Za razliku od Jacquesa Derrida²⁴ i Giorgia Agambena²⁵, koji odbijaju strogu dihotomiju čovjeka i životinje kao i oštru liniju razdiobe između ljudskog i životinjskog, Konstantinović ostaje pri tradicionalnom, strogom dijeljenju dvaju polova. Dok Derrida i Agamben u životinjskom bivstvovanju ne vide manjak razuma, već naglašavaju pozitivnu vrijednost sposobnosti za patnju kao poveznicu između čovjeka i životinje, Konstantinović opisuje životinjsko postojanje u prirodi kao prljavo i prolazno. Za Derridu i Agambena upravo empatija s životinjom omogućuje suosjećanje s čovjekom koji pati, s kojim se postupa kao sa životinjom. Time je priznavanje životinjskoga bitka istovremeno i najveći dokaz humanosti. "Antropološka mašina" okrenuta prema razumu prognala je, u ime prosvjetiteljstva i racionalnosti, tu spoznaju iz ljudskoga života. Protjerivanjem animalnoga u korist polarizirajućega dualizma paradoksalno je izgubljeno i ono humano u čovjeku. Konstantinović nasuprot tome ne samo da kratkoročno isključuje čovjeka koji postaje životinja kada se predaje naturalnome; on isključuje i čovjeka koji pati iz međuzone nemogućnosti razlikovanja čovjeka i životinje, palanke i prirode. Patnja se kod njega ne pojavljuje na onoj granici na kojoj se dodiruju ljudsko i životinjsko, palanka i svijet izvan nje. Naprotiv, patnja se pojavljuje kao isključivo pravo individue koja se odvojila od palanke.²⁶ Stanje životinje koja pati kod njega ne doživljuje nikakvu epifaniju kao, naprimjer, kod Dostojevskoga, već se urušava

²³ O recepciji Konstantinovićeve djela: Daković, Nenad (prir.) *Fenomenologija duha palanke*. Nova čitanja "Filozofije palanke" Radomira Konstantinovića, Beograd 2008.

²⁴ Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* [2001], New York 2008; Isti., *The beast & the Sovereign*, ed. by Michel Lisse, Marie-Louis Mallet and Ginette Michaud. Translated by Geoffrey Bennington, Chicago-London 2009.

²⁵ Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier* [2001], Frankfurt a.M. 2003.

²⁶ Konstantinović 2002, 66.

u agresivno animalno i fiziološko, u krvavo nasilje i sukobljavanja, kakvo su inscenirali i koncipirali Zola ili Bataille.

U literarnoj filozofiji o životinji iz romana *Braća Karamazovi* (1878-80) Dostojevski dolazi do spoznaje kako je nepravedno govoriti o “životinjskoj” surovosti čovjeka jer “jedna životinja nikada ne može biti tako surova kao čovjek, tako domišljato, tako umjetnički surova.”²⁷ Animalni čovjek se kod njega pojavljuje u tako duboku ponoru u kakav životinja nikada ne može pasti. Patnja i samoponiženje za Dostojevskog nisu ekscesivni bijeg iz humanosti. Naprotiv, upravo u doživljaju animalnoga on vidi oplemenjivanje životinjskog u čovjeku – te time i istinsku humanost koja se ne da, kao u palanci, reducirati na uvijek potlačujuću racionalnost.

Kod Konstantinovića se protjerivanjem životinjskoga i prirodnoga iz palanke ne gubi samo empatija koju se može vidjeti tek kao pervertirani oblik sentimentalizma.²⁸ Budući da dihotomija između hladnoga razuma i vrućega ekscesa ostaje zarobljena u ta dva ekstrema, koji se ipak moraju istovremeno odbaciti kao alternative, ne pokazuje se izlaz iz palanke, čak niti onaj očajničke rasrđenosti. Tako se Konstantinovićevo filozofski koncept uvijek kreće na nemogućnom pragu između palanke i prirode, a da se pri tome ne uspijeva opredijeliti ni za jednu od njih. Jedan pol donosi uniformirani totalitarizam, drugi se razrješuje u kaosu prirode. Za Konstantinovića priroda ne predstavlja rajsko, nego prije liči košmarnom otoku iz romana *Lord of the Flies* (1954) Williama Goldinga. Ono što je oblikovano u palanci na taj način stoji nasuprot bezobličnome prirode. U prvome čovjek postaje anonimni, konformni član bezvremenoga sistema, u drugome se gubi u baroknome shvaćanju prirode kao trenutačnosti i prolaznosti. Kao kod simbolističkih pristalica Schopenhauera stvara se dualizam između čijih se polova ne otvara nikakav izlaz: sa stajališta svijeta kao predodžbe nemoguće je pojmiti svijet kao volju, a sa stajališta svijeta kao volje svijet se kao predodžba čini nemogućnim za život. Drugi dualizmi, poput Bergsonova “élan vital” kojemu se može prići intuicijom i instrumentalizirane inteligencije, padaju u istu zamku. Život se uvijek predstavlja kao racionalno nepojmljiv, racio kao udaljen od života. Razum i život prokletstvo su jedan drugome.

U povijesnoj situaciji ratova nakon raspada Jugoslavije Konstantinovićevo pesimizam pojavljuje se kao primjeren odgovor na regresiju u barbarizam, kada su se forme genocida, u velikoj mjeri vođene interesima, prebrzo naturalizirale i “balkanizirale”, što se svodilo na isto. Ne samo u zemljama bivše Jugoslavije, već, kako se čini, i na Zapadu, Konstantinovićevo se pesimizam čitao kao proročka anticipacija gubitka ljudskosti u ratovima vođenim nakon raspada Jugoslavije.

Dublji razlozi tomu nalaze se u ponovnome oživljavanju narodne psihologije “balkanskoga”. Obilježja arhaične zemlje, preobražena u Titovom “trećem putu” u pozitivno, iznova se obrću u svoju suprotnost, u balkanski primitivizam i krvožednost. Anakronično ustrajavanje na regresivnom mitsko-arhaičnom mišljenju, okrenutom prema prošlosti, tradicionalno pripisivano jugoslavenskim narodima,

²⁷ Fedor M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v devjati tomach. Tom sed'moj. Brat'ja Karamazovy*, Moskva 2004, 366.

²⁸ Konstantinović 2002, 20.

čak i danas se čini odgovornim za izbijanje ratova u Jugoslaviji. Kao egzemplaran citiram predgovor za zbornik *Das jugoslawische Desaster (Jugoslavenski slom, 1995)*²⁹ slavnog jugoslaviste Reinharda Lauera i Wenera Leheldta.

Za poznavatelja nestale Jugoslavije nije bilo nikakvo iznenađenje da su se u prividnoj Titovoj idili, koja je uistinu bila blaga diktatura, već dulje vrijeme nagomilavale proturječnosti koje su nagonile na pražnjenje. No nitko, izuzmu li se hladnokrvni planeri zbivanja, nije mogao pretpostaviti kakva će količina barbarstva i neljudskosti izbiti u trima ratovima što su ih, jednog za drugim, Srbi povelili protiv svojih susjeda. Takva eksplozija mržnje – to bi u međuvremenu trebalo postati jasno svakom promatraču – ne proizlazi ni iz čega; naprotiv, u njoj se nalaze stari antagonizmi koji uzrok imaju u jezičnim, konfesionalnim, državno-političkim, ideološkim i mentalnim činjenicama i procesima.³⁰

Iza moderne nacionalističke propagande, iza novih oblika medijalno nadražena razizma na djelu se vidjela balkanska predmoderna. Ratni su užasi tumačeni kao preostaci starih mitskih rituala u kojemu je na površinu isplivao neprevladani *furor serbicus*, sličan *furor teutonicusu* iz Drugog svjetskog rata..

Krvožedno, ritualno izživljavanje na ubijenom neprijatelju izbija iz atavističkih dubina. No, prirodno, ono nije ništa drugo do uništavanje posljednjega ostatka humanosti u samome oskrvnilju.³¹

Taj specifični pristup nemrtoj prošlosti – rezistentnost mitskog mišljenja i regresija u iracionalne mustre objašnjavanja – čini se odgovornim za nastupanje nacionalističkih sukoba, građanskoga rata te, konačno, i genocida.

Na toj je pozadini Konstantinovićeve fatalistička filozofija vječnoga vraćanja istog i surovog izbijanja duha palanke doživjela renesansu – ako se metafora ponovnoga rođenja ovdje ne pojavljuje u obliku oksimorona. Balkan se u tom kontekstu pričinja mitskim mjestom drugoga ponora – pored ponora mortificirajuće racionalnosti otvara se ponor nezamislivoga života koji izbija samo u nemogućnosti ekscesa, pa bio to i genocid. Filozofija vječnog povratka istoga i stravični proboj iz palanke nakraju se pričinjaju estetiziranjem, makar i “crnim” estetiziranjem, toliko traumatičnoga povijesnog doživljaja.

²⁹ Usp. Reinhard Lauer/Werner Leheldt (prir.), *Das jugoslawische Desaster. Historische, sprachliche und ideologische Hintergründe*. Wiesbaden 1995.

³⁰ *Ibid.*, 1.

³¹ Reinhard Lauer: Das Wüten der Mythen. Kritische Anmerkungen zur serbischen heroischen Dichtung. U: Lauer/Leheldt (prir.) 1995, 107-148', nav. mjesto 127.

4. Konstantinović kao autor praga

Mada se u postjugoslavenskoj, nacionalističkoj propagandi iz devedesetih neprestano naglašava raskid s Titovom Jugoslavijom, očituju se i kontinuiteti s Titovom erom. Jugoslavenski arhaizam i folklorizam, koji je za Titova vremena služio i kao turistička reklama, tada se preuzima od pojedinih zemalja-nasljednica i prefunkcionira u nacionalne svrhe. Produžetak im se nalazi u nacionalističkom folklorizmu koji seže od sviranja gusala³² pa sve do turbo-folka, kao i u obožavanju nacionalnih svetišta.³³ Srpska junačka epika u kojoj se opijeva borba protiv Turaka i islama u Titovom je vremenu nadomještena partizanskim pjesmama u kojima se opijeva borba protiv fašizma. U postkomunističkoj eri partizanske himne iznova se pretvaraju u navodno arhaične, antimuslimanske napjeve. U krugu slušateljstva koje varira od, u jednome slučaju, multietničkoga, do, u drugome, nacionalnoga, iste pjesme prouzrokuju mitsko jedinstvo i ograđivanje od vanjskoga. Jugoslavenski model kulture palanke prekodira se od transnacionalnog prema nacionalnom, čak i nacionalističkom.

U *Filosofiji palanke* Konstantinović kritizira bivstvovanje u racionalnosti koja je postala totalitarna, ali istovremeno ne pronalazi izlaz iz te situacije. On stoji na pragu. No taj prag ne vodi ka budućnosti punoj nade, već uvijek u prošlost koju se već doživjelo. Konstantinović je jugoslavenski prorok postjugoslavenskog stanja duha koji je još uvijek prožet traumom i pesimizmom.

³² Ivo Žanić: *Flag on the Mountain. A Political Anthropology of War in Croatia and Bosnia*. Translated by Graham McMaster with Celia Hawkesworth. London 2007b (hrv.: *Prevarna povijest*. Zagreb 1998); Tanja Zimmermann, *The Voice of Gusle and its Resistance to Electrification*, in: Nils Meise/Dmitri Zakharine (prir.), *Electrified Voices. Media, Socio-Historical, and Cultural Aspects of Voice Transfer*, Göttingen 2012, 403-410.

³³ Ivo Žanić, *Nationale Symbole zwischen Mythos und Propaganda*. U: Melčić, Dunja (prir.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Wiesbaden 2007, 286-292.

Branko Romčević

Svet posle ručka i ambis opšte ekonomije



Trend rekontekstualizujućih čitanja *Filosofije palanke*, čije bi četvordecenij-sko događanje, da je i kroz promene izvođača zadržalo prvobitnu snagu i ubedljivost, prevrednovalo zamašne delove kulturnog polja određenog jezikom na kom je pisana, započeo je sam Radomir Konstantinović. Dodavši glavnom delu *Beleške*, koje ga obimom nadilaze, a koje se daju razumeti ne isključivo kao samostalna kolekcija eseja, već i kao najava, predgovor ili sažetak (doduše gigantski) za tih dana zamišljeno i petnaestak godina kasnije objavljeno *Biće i jezik*, on je, hotimično ili ne, ponudio i svojevrsno uputstvo za čitanje. *Beleške* su napisane kao meditacije koje intervišu na glavnom tekstu tako što ga preciziraju, komentarišu, ilustruju, pa čak istorijski situiraju, demonstrirajući tim putem njegovu nepotpunost, odnosno, otvorenost u opoziciji prema totalitetu i dovršenosti knjige. Ako bi se ovi potonji sada potražili u celini naslova, tako da referiraju na glavni tekst zajedno s *Beleškama*, uspeh bi opet izostao, pošto *Beleške* ništa ne okončavaju. One su suma heterogenih – ali jedinstveno usmerenih – ulomaka i svaki iole pažljiviji čitalac lako će zaključiti da se s njima moglo nastaviti u nedogled, da su njihov raspored i sastav mogli ispasti i znatno drukčiji; takvi da, recimo, obuhvate još veći deo (ako ne i celinu) građe za *Biće i jezik*, kao i ponešto od snatrenja iz mislilačkog trougla *Dekartove smrti*. Utoliko su one ne završetak, nego uvođenje modela kontinuiranosti glavnog teksta, modela njegovog dopisivanja kroz komentare i opaske, koji, kad jednom otpočnu, ne moraju više ni dolaziti samo od Konstantinovića. U tome se, uostalom, i nalazi u *Fedru* prvi put tematizovana (istom prilikom i osuđena), jedna od ključnih odredbi teksta – on može funkcionisati, odno-

sno, delovati i preobražavati se ili, prostije, živeti i u odsustvu ili smrti svog tvorca-inicijatora. Ta, s *Beleškama* predstavljena, demokratsko-hermeneutička pogodnost *Filosofije palanke*, verovatno je jedan od najvećih zaloga njene dugovečnosti, njene, kako trenutno izgleda, neprolazne aktuelnosti.

Znači li to da je, kako jednom prilikom Derrida reče, “drama pre svega tekstualna” i da toliko onih koji se tu osećaju pozvano, ni pojma nemaju da ih knjizi ne privlači njen ekskluzivni predmet ili njegova maestralna obrada, već prikrivena sila teksta koja se u njoj sprovodi i odatle magnetiše publiku? Odolevajući dražima nedvosmisleno potvrđenog odgovora, usredsrediću se na strukturu fenomena palanke. Na samom kraju glavnog dela *Filosofije palanke*, na samom kraju odeljka koji nosi naslov “Umesto zaključka: nema kraja kraju”, Konstantinović kao završnu rečenicu zapisuje:

Duh objektivacije u svemu, kao eksteriorizacije sopstvenog sadržaja u svet, on iz stava obračuna sa svetom, kojim ostaje sklonjen u senku i tamu neartikulisaniosti za sebe samog, ovde prelazi u *stav obračuna sa samim sobom*, jednog obračuna koji je nezavršiv i koji je, zbog toga, trajna obaveza i nepresušno nadahnuće.¹

Trajna obaveza i nepresušno nadahnuće – to je ono što fenomen palanke iznosi kao poslednju crtu svog pojavljivanja. Ka njoj vodi *duh*, koji u Konstantinovićevom tekstu ne računa ni sa kakvim spiritizmom (premda i sam pomen “duha” ne može a da ne izazove podozrenje), već ima značenje onog *transcendentalnog*. Kada kaže da palanka nije u svetu nego u duhu, on objašnjava da se time izražava njena nespupana *moćnost*, uprkos tome što se ona nikada ne događa kao “apsolutna stvarnost”. Nema unutarsvetske palanke adekvatne projektu koji duh o njoj stvara: “*Palanka nije u svetu, ona je u duhu, svud moguća* jer je nemoguća kao apsolutna stvarnost... Samo duh palanke poznaje čistu palanku, i samo u njemu i za njega postoji ovakav, ‘svetski’ svet: u stvarnosti palanke nema palanke, kao što u svetu nema sveta” (FP, 149). Stoga je duh palanke ništa drugo do *uslov mogućnosti* palanke, eksplicitacija transcendentalnih nužnosti koje sleduju iz zatvaranja kao vodećeg načela, ono ideal-tipsko palanke kao koncepta, bez obzira na to da li je takva palanka ikada osvedočena ili ontički izvodljiva. U terminima te perspektive, svet, kakav se javlja a ne onaj koji bi njoj shodno *morao* da se javi, jeste okvir sveta (apsolutne otvorenosti) i ne-sveta (apsolutne zatvorenosti). On je pozornica kolebanja između potpunog otvaranja i potpunog zatvaranja. Ukinuti svet-kolebanje značilo bi ili spasiti se u palanci, ali palanci koja je, usled svoje svetske neostvarenosti, poražena i u bitnome poreknuta (svedena na kantovske prazne misli) ili napustiti sebe i opet prihvatiti samoporicanje, ovog puta u rastvaranju unutar sveta (svođenje na kantovske slepe opažaje). Na toj dilemi palanački duh (transcendentalnost) samog sebe iskušava, to jest, dovodi sebe u pitanje na koje ne može da odgovori. A ta nemogućnost ga pokazuje kao obavezu i nadahnuće za mišljenje.

Kakvo mišljenje? Pa ono koje je istovetno nemogućnosti koja ga pokreće: *šematiko*. Po Kantu, čija transcendentalna analitika razbistruje motiv samoobračuna

¹ Konstantinović 1969, 150. Sva dalja navođenja biće označena skraćenicom FP.

u koji stupa duh palanke, da bi se koncept odelotvorio a opažaj urazumio, potrebno je da se javi nešto treće, slično i pojmu i pojavi. To je shema. Njen zadatak je da bude nacrt ili projekt predstavljanja pojma. Ona treba da dovede do toga da se rasuto mnoštvo opažajnih pojedinačnosti emancipuje iz haosa proizvoljnosti, a da se pojam, kroz primenu, izvede iz – mada se to inače ne bi smelo tako zvati – transcendentnog autizma. Pri tom se shema ne izjednačava s nekim pojedinačnim oblikom koji bi kolonizovao ostale, već treba da svojom nacrtom opštošću zasiti sve moguće predmetne varijetete, pripadne nadležstvu izvesnog pojma. Po Kantu, odnos prema objektu je ono u čemu se sastoji samo *značenje pojma*, pa zbog toga i posredovanje što ga šema čini nadilazi profil medijatora koji se povlači čim dovede do kontakta između izolovanih polova. Kao projekt predstavljanja pojma, shema je i horizont njegovog značenja, uslov čulnosti koji ograničava pojam u njegovoj upotrebi. Što i nije neobično: ako značenje i upotreba pojmova, padajući ujedno, bivaju omogućeni preko šematizma koji ih vodi u predmetnost, onda je očigledno da će oni, zauzvrat, morati odatle da dobiju i opseg, odnosno, granicu. Rad šematizma zbog toga treba shvatiti kao dvojak: u istom udaru i realizacija i restringiranje pojmova. Heidegger je, sledeći tu struju Kantovih upozorenja, radikalizovao njegove nalaze, tvrdeći čak da je šematizam isto što i proizvođenje pojmova kao takvo,² pa, prema tome, obrazovati shemu kao nacrt ili projekt predstavljanja pojma, znači *obrazovati pojam sam*. Nema pojma pre sheme, niti izvan nje.

Eto u čemu se sastoji obaveza o kojoj Konstantinović govori – u šematskom predstavljanju i time formiranju pojma palanke, te dovođenju njenog duha do sveta. Zbog čega bi, s druge strane, tu obavezu trebalo shvatiti kao trajnu, i zbog čega joj je dodeljena ekstenzija u vidu nadahnuća (i to nepresušnog)? Zbog toga što shema palanke, koliko neophodna, jeste i nemoguća. Njen konceptualni ili pred-konceptualni sadržaj je u sebi toliko izdelfen (sa sobom zavađen, rekao bi Konstantinović), da nije ni zamislivo da može da se usadi u ono što je Kant video kao ključno za izgled sheme, u *monogram* kao jedinstvo nacрта. Duh palanke hoće sebe u svetu kako bi kroz okršaj nadjačao i eliminisao svet, ali isti taj duh neće sebe kao šematizovanog. Koliko god bio duh jednoobraznosti, i utoliko prijemčiv za “snishođenje” u monogram kakav je shema, on isto tako odbija šematizovanost kao prljanje i zauzdanost (kantovski: ograničenost) u onom svetskom, kao neutralizaciju i smrt u postajanju konačnim. Otuda je on transcendentnost u obračunu sa sobom, intencionalnost u samoopozivu – čemu odgovara i jedna od početnih Konstantinovićevih odredbi duha palanke kao duha plemena u agoniji – i, kao takav, on se pokazuje *nerazrešenim*. To znači da duh palanke svršava tok svog pojavljivanja na besvršan način; umesto da se u samoekspoziciji zaceli i prepusti spoznaji, on se u poslednjem odsečku svoje prezentacije ispostavlja kao *zagonetka*. Posmatranje i deskripcija fenomena palanke dolaze, tako, do stadijuma na kome i njegov posmatrač postaje upitan, na kome se zahteva da i on učestvuje u njegovom nemogućem ostvarenju, da produkuje nove sheme i artikulacije ili, kako bi Konstantinović rekao, *mogućnosti u svetu*.

² Konkretnije, “šematizam je isto što i *obrazovanje* pojmova uopšte, i to na izvoran i autentičan način” (Hajdeger 1979, 75, kurziv je moj).

Iako se time duh palanke neće zaista šematizovati, svaki napor šematizacije trebalo bi da bude praćen nadom da će proizvesti barem njegovu *okazionalno* bivstovanje u svetu. Konstantinovićeve Beleške treba videti kao prvu seriju (ali kakvu!) bacanja duha palanke u svet.

Prema tome, sam fenomen palanke – a ne neka zamisao o pisanju – iziskuje tekstualnu organizaciju kakvoj je Konstantinović pribegao. To što palanka, redukovana na načelo zatvaranja, ne može i sama da se zatvori već predočava beskonačnost svog predstavnog oticanja, sprečilo je i *Filosofiju palanke* da se zatvori u totalitet knjige. Što je zanimljivo s obzirom na referencu za koju se smatra da je imala velikog uticaja na kompoziciju glavnog teksta: Hegela. Konstantinovićevo navođenje palanačkih likova, njihovo (naizgled dijalektičko) prelaženje jednih u druge, nepregledno sparivanje međusobno najudaljenijih suprotnosti, rad ideirajuće apstrakcije, kao i gotovo bezizuzetno izostavljanje vlastitih imena, one su značajke koje sugerišu da se tu odigrava fenomenologija palanačkog duha, te da je mislilac totaliteta i apsolutnog znanja njegov glavni uzor. Sada, međutim, taj odnos, iako neporeciv, dobija ironijsku senku. A s njom pristiže neko ko je na sličan način, u mnogo navrata, postupao s Hegelom – Georges Bataille.³ Međutim, Bataille je ovde značajan ne toliko zbog poslovanja s Hegelom, koliko zbog nečega što se u tom aktu rodilo: teorije opšte ekonomije. Dočitavanjem *Filosofije palanke* kroz Batailleovu teoriju, s kojom njeni pojmovi stižu izoštriji lik, prošireno područje upotrebe i nove srodničke veze, i sam ću pokušati da priložim jednu, uvek-već nepotpunu, shemu tog zagonetnog duha. To bi, s druge strane, moglo stvoriti i pogrešan utisak o dehiscentnom nicanju duha palanke kroz rast opšte-ekonomske refleksije. Zbog toga naglašavam da Konstantinovićevo primicanje Batailleu ne uspostavlja nužno tek jednosmerni promet. Njime se omogućava i da se opšte-ekonomske postavke prebace dalje od tačke do koje ih je Bataille doveo. Ne bi li se, naime, *Filosofija palanke*, ako ne cela a ono makar *Beleške*, mogla razumeti i kao dodatni segment istorijskih podataka iz *Prokletog dela*? Takođe, mislim i da bi pojedini opšte-ekonomski elementi, naročito oni koji pristižu iz pitanja suverenosti, dobili još čvršću eksplikaciju ukoliko bi se produžili u Konstantinovićevim analizama rada i smrti, te sigurnosti i banalnosti u palanci. Zato cenim da bi transpoziciju duha palanke u koncept opšte ekonomije trebalo videti i kao šansu za uzvratno “gostoprinstvo”.

*

Konstantinovića s Batailleom u prvom redu povezuje odnos prema korisnom i korisnosti. Iako je na početku predgovora za *Prokleti deo* (1949) izneo kako je svoje delo o političkoj ekonomiji pripremao “poslednjih godina”, Bataille ubrzo otkriva

³ Što ide od radova iz druge polovine tridesetih, pisanih za Collège de Sociologie (sabranih u istoimenom zborniku koji je Denis Hollier priredio za Gallimard 1979), preko *L'expérience intérieure* (1943), pa do “Hegel, mort et sacrifice”, “Hegel, homme, l'histoire” (1952-3) i *Littérature et mal* (1958). Primera radi, upućujem na njegovu ideju podražavanja apsolutnog znanja kojim ono dospeva do apsurdna, jer tako se ono duplira i time parodira (*L'expérience intérieure*).

da “poslednjih” znači “osamnaest”, čime poverava da je to svoje čedo ljujuškao još od ranih članaka pisanih za *Dictionaire critique*. Već u njima su ekonomske preferencije, mada razvijene docnije, obznanjene kroz komponentu koja ih sve vreme određuje – podrivanje utilitarnog principa –, dok “Pojam trošenja” (1933) donosi još otvorenije problematizovanje ekonomije sa stanovišta korisnog i nekorisnog. U tom tekstu Bataille tvrdi da se pozivanje na korisnost kao opravdanje po pravilu završava argumentativnom konfuzijom: “svaki put kad smisao neke rasprave zavisi od osnovne vrednosti reči *koristan*, to jest svaki put kad se načne neko suštinsko pitanje koje se tiče života ljudskih društava, uvek se, bez obzira na osobe koje učestvuju i na izneta mišljenja, može reći da diskusija dobija pogrešan tok, a sam problem biva zaobiđen” (Bataj 1986, 76). Razlog tome je to što je princip korisnosti – redukovan na sticanje i očuvanje dobara, i reprodukciju i očuvanje ljudskog života – nesposoban da opravda žestoka i suverena ispoljavanja života. U ekstatičkim i orgijastičkim stanjima, koja Bataille – sasvim netipično, ako to treba reći – uzima za horizont razumevanja ekonomije, život dospeva do vrhunca svojih mogućnosti a da ne ulazi u sklop sticanja, čuvanja i reprodukcije. Nema nikakve koristi od nerazumnog proćerdavanja i rasipanja energije, a baš o tome se, smatra Bataille, radi u donekle nasumično uzetim slučajevima kakvi su nakit, obredna žrtvovanja, takmičarske igre ili umetnosti, u čijem carstvu naziv “poezija”, po Batailleu, ne označava samo jednu vrstu, već svako ne-kalkulantsko i van utvrđive korisnosti postavljeno stvaranje, a koje, kako on misli, izaziva vrtoglavicu (*le vertige*) i pomamu (*la rage*).⁴

Pogledajmo sada *Filosofiju palanke*. Nazor palanke oko korisnog i nekorisnog prvi put se odmerava kroz odnos prema poeziji. Kao što odbija tragizam ukoliko je nošen sudbinom subjektivne egzistencije, dok istovremeno prihvata horski “aspekt” tragedije i želi iz toga ono nemoguće, “nekog apsurdnog *horskog junaka*” (FP, 21), nekog subjekta koji bi mogao biti slavljen kao kolektiv lično, palanka, po sili sebe same kao, kako Konstantinović kaže, “svojstva protiv-stvaralačkog”, odbacuje i poeziju. Bilo bi odviše lako i očekivano obrazloženja radi uprti prstom u strogi determinizam palanke, pred kojim svaka tajnovitost i nepoznatost imaju da se rastvore, pa koji je zato i naivno realističan, oblikujući otuda opoziciju realističkog (palanka) i imaginativnog (poezija). Mada je moguće i tim putem povezati to *pro et contra* razvrstavanje sa afinitetima i averzijama koji ga pokreću, ono specifično dato je u drugim terminima i na drugom osnovu. Taj osnov je *kolektiv* kao *oikos* (u smislu boravišta) duha palanke. Načelo zatvaranja iskazuje se u kolektivizmu palanke, koji, pak, zahteva javnost kao načelo koje reguliše život zajednice.

⁴ Treba navesti i ne-utilitarne svrhe ostala tri “slučaja”. *Nakit* bi, kada bi mu vrednost dolazila od opažljivih svojstava, bilo moguće zameniti lažnim; činjenica da se tu zahteva “prava” stvar, svedoči o sklonosti ka trošku koji nema protiv-vrednost u dobijenoj stvari ili radnoj snazi potrebnoj za njenu proizvodnju, o trošku koji stoga nema prometno-vrednosnu, utilitarnu podlogu. *Obredna žrtvovanja* ulaze u domen svetog tako što predstavljaju bez-korisno, krvavo rasipanje ljudi i životinja, dok su *takmičarske igre* potpuni ne-proizvodni trošak energije na planu ustrojstva i infrastrukture; njih određuje nesvesna privlačnost smrtno opasnosti, kao i raspojasana strast koja odlikuje takmičare ali i publiku, sklonu da na kladenju traći enormne iznose novca.

Načelo javnosti ističe se ovde kao načelo svemu nadređenog *društvenog* života, suproststavljenog filosofiji i filozofskom stavu kao izrazima i oblicima ne-društvenosti, pa i protiv-društvenosti, ali ova njegova “društvenost” je u stvari i *način čuvanja* te poznatosti kao datoga reda u njegovim strogo određenim granicama, tako da je ova društvenost funkcija racionalnosti datoga reda, služba njenoj sve-važnosti, čisto poricanje svakog iskušavanja ne-datim (...), odnosno poricanje svakog iracionalnog duha koji traži svoju objavu (svoje racionalizovanje). Načelo društvenosti je ovde, zbog toga, načelo protivno načelu tvoračke subjektivnosti kao načelu tragičnog stvaranja subjekta kao neprestanog (nezavršivog) stvaranja istine koja je tragična. (FP, 26)

Kakva se ekonomija može očitati iz ovog navoda? Duh palanke od kolektiva kao sebi svojstvenog *oikosa* pravi, kroz likove javnosti i društvenosti, *nomos* (u smislu načela) koji se stara za *čuvanje* onog već poznatog, Istog. Ta ekonomija predstavlja armaturu protiv svega što se nije ustrojilo prema logici čuvanja (logici Istog), protiv invencije, u čiji raspon kod Konstantinovića ulaze poezija, tragedija i filozofija. Približimo jedan detalj: kada Konstantinovićevo izvođenje pomene društvenost kao način čuvanja, time ono pozicionira društvenost kao funkciju onog utilitarnog, a kada eksplicitno navede da je društvenost funkcija racionalnog, on ne zapada u protivrečje već uspostavlja ono o čemu i Bataille govori – ekvivalentnost korisnog i racionalnog. Nju možemo sresti na još nekim mestima u knjizi, na primer u sintagmi *racionalizam-apsolutno-smislenog-utilitarnog* (FP, 128-129), ali tek u navedenoj postavci ona je rastumačena shodno svojoj funkcionalnosti. Uzgred, Konstantinović ovde barata dosta suženim pojmom racionalnosti, koji se uglavnom poistovećuje sa dva svoja predikata, preglednošću i proračunljivošću. Pošto su oni zajednički, mada u obrnutom redosledu, i pojmu utilitarnosti, Konstantinović može i bez prethodne razrade da udružuje (neki put i meša) racionalno i utilitarno. Ali, to važi samo za racionalnost kada se kaže da nje u palanci *ima*. Pored te, Konstantinovićev tekst beleži i racionalnost otvorene egzistencije, kao *razumnu nerazumnost*, koja nije centrirana oko dva predikata palanačke racionalnosti; to je, kako Konstantinović veli, tvoračka racionalnost filozofije, racionalnost koja je u stanju da osmisli svet izvan načela zatvaranja, racionalnost na strani poezije.

No, zbog čega je duhu palanke utilitarnost potrebna? Pored svih razloga koji bi se mogli dedukovati iz bazičnih postavki o palanci i njenom duhu – da, recimo, palanka kao sistem poznatog mora svagda zahtevati i proračunljivost posledica – Konstantinović prepoznaje njenu prešnost u delokrugu osnovnog načela palanke: “utilitarnost (svrsishodnost) traženjem svrhe zatvara svet” (FP, 120). Zatvaranje ne ide samo od sebe, ono zahteva neki pogon i nekog prenosnika, a to je svrha kao cilj/opravljanje/kraj. Reč je o svrsi koja stvarima i radnjama pridolazi spolja, sprečavajući ih da je pronađu u sebi samima. Kada bi ovo drugo bilo slučaj, one bi, u obzoru palanke, bile besmislene (jer nezavisne).

Na tom mestu Konstantinović počinje da tematizuje jednu od suštinskih ekonomskih kategorija: rad. U palanci je rad, u isti mah, nužan i uzaludan. Nužan

kao utilitarno ostvarenje krajnje svrhe, a uzaludan zato što je određen kao večno ostvarivanje Istog, poznatog; kada bi se otisnuo ka nepoznatom, rad bi ostvario ono Drugo i tako, stupivši na kurs poezije, tragedije i filozofije, palanku razorio ili iz nje istupio. Međutim, ni utilitarni rad ne može a da ne dodirne granicu palanke: “samo ostvarivanje ostvarenog ista je *nemogućnost* kao neostvarljivost. Ostvarivanje ostvarenog je neostvarljivo” (FP, 121). Odatle se pružaju dva izlaza, ka spolja (ka otvorenoj egzistenciji i napuštanju palanke) i ka unutra. Drugi je daleko provokativniji, budući da treba da nas iz palanke izvede sve nas u nju vraćajući. To bekstvo u dubinu teritorije je ništa drugo do, od strane Konstantinovića kao takva neimenovana ali zato precizno opisana, *unutrašnja emigracija*:

Neprihvatljivost zatvorenog sveta, odnosno nepomirljivost rada sa zatvorenim svetom ili, još tačnije, nemogućnost idealno utilitarnog rada, koji ne bi bio egzistencijalan rad, oličava se u lenjosti. Lenjost je rasejanost za ono što je “gotovo” i što, kao takvo, onemogućava rad. Lenjost je protivnost besmislenom radu, to jest radu protivnom biću egzistencije kao biću razumne nerazumnosti. Ona je ne-rad, ali samo za rad obesmišljen pokušajem njegove apsolutne utilitarnosti, za rad koji nije drugo nego “rad” zatvorenosti kao ne-rada, koji je rad *ne-rada*. (FP, 122-123)

Lenjost je pasivni otpor zatvaranju i besmislu palančkog rada kao ostvarivanja već ostvarenog. Palanački, kako ga naš pisac još zove, rad *utilitarne preduzetnosti*, koji umara beznadežnošću, vodi svoga izvršioca i u otupelost i apatiju. Da li takvim ishodom (koji implicira i, kod Konstantinovića nepomenutu ali logikom njegovog teksta naznačenu, mogućnost jednog čudnog proleterijata kao klase otupelih i apatičnih lenjivaca) palanka sebe prezervira (jer taj otpor je ipak ne razara, već u njoj samozatajno prebiva) ili opet dovodi u pitanje?

Po Konstantinoviću, palanka se iz iskustva lenjosti i unutrašnje emigracije, sve i da ono u samosvesnom vidu pogodi tek jednog ili nekolicinu palančana, ne može izvući neokrnjena. To stoga što je bezvoljnost koja u tim stanjima preplavljuje subjekta, tek prividna. Ona je već vođena voljom za otvaranjem, a njen nosilac i iskušavalac, subjekt, time dospeva u stav pobune. Nije to po Konstantinoviću nešto što bi on mogao hteti ili ne, već *udes* koji na njega pada kao posledica nepodnošljivog pritiska: “zatvoreni svet palanke ovde otkriva (upoznaje) nemogućnost svoje apsolutne zatvorenosti, upoznajući (otkrivajući) nemogućnost apsolutne lenjosti kao apsolutne ravnodušnosti” (FP, 124). Ili, u terminima ranog Levinasa: subjekt pod teretom neizvršivog imperativa da radi utilitarno, da ostvaruje ostvareno, biva istisnut, takoreći najuren i nagnan na *bekstvo* iz palanke. A bežeći biva prihvaćen u ambis egzistencije. – Tu bi trebalo zastati. Egzistenciju Konstantinović često navodi, ona je u *Filozofiji palanke* redovna kontra-pozicija duhu i svetu palanke, a tvoraštvo, koje on istura kao primarni atribut egzistencije i ujedno princip ne-utilitarnog rada, treba razumeti u značenju opšte poetike, doslovce *poiesisa* kojim egzistencija jeste. Fizionomiju te egzistencije ne upoznajemo kroz detaljne analize, pa čak ni kroz skice, već fragmentarne opaske, čije frekventno nizanje pokazuje da Konstantinović ipak raspolaže jednom dovršenom koncepcijom. Iako bi njegova

višestruko potvrđena *french connection* navela na pomisao da tu deluje neko već izdanje Sartrea, “egzistencija” *Filosofije palanke* naslonjena je na Heideggerovu *Existenz*. Sva kritika utilitarnog rada s pozicije egzistencije fundira se u Heideggerovom tumačenju *Daseina* kao onog bivstvujućeg u čijem se bivstvovanju radi o njemu samom. Jer, svrhoviti rad palanačkog zatvaranja otuđuje *Daseina* od njega samog, *u njegovom radu ne radi se o njemu samom*, i otprema ga na put zaborava bivstvovanja, zaborava egzistencije. Takav rad je, preveden u Heideggerovu leksiku, neautentičan i odlikuje zapalog *Daseina*, dok bi autentično delanje bilo ono koje ga projektuje ka njegovom najvlastitijem moći-biti, *ka smrti*. Za Heideggera to znači “moći razumeti sama sebe u bivstvovanju ovako razorktivenog bivstvujućeg: egzistirati” (Heidegger 1988, 299), čime *Dasein* ne postaje sužanj svoje konačnosti kao neke mane ili nedostatka, već, naprotiv, zadobija sebe kao slobodnog i otvorenog. Konstantinovićevo poglavlje “Smrt i filozofija palanke” moglo bi se pročitati kao rezonanca Heideggerovog *Sein-zum-Tode*. Kao i kod Heideggera, ovde je smrt polazište za individuaciju – kada upozna svoju konačnost, subjekt po Konstantinoviću odmah shvata i svoju pojedinačnost i nezamenljivost. Neautentično uzmicanje palanke pred smrću nije spontani odgovor živog na mogućnost negacije i poništenja, već otpor “načelu *otvorenosti* koje je načelo promenljivosti” (FP, 39). Dakle, upravo je takav stav palanke ono što oponira životu. Konstantinovićevo argument ovako se razvija: ono što jednom umire, to samo jednom i živi, pa onda i život, doveden u odnos sa smrću, postaje hvaljen kao uzvišena neponovljivost. Hajdegerovski *Stimmung* kompletira se dvostrukim oprezom: jednim “možda” stavljenim u zagrade. Radi se o poglavlju “Egzistencija kao besmislen rad”, u kome se Konstantinović, više no drugde, približava mogućnosti da i sam počne da se obraća kao zastupnik jedne određene teze. Pa tako on progovara o smislu egzistencije, nagoveštavajući idejni osnov ne samo *Filosofije palanke* nego i svog, u tom trenutku nenapisanog, osmotomnog monumenta: “to je smisao koji je dat izvornom biću (onome, možda, koje progovara najpunije kroz decu i kroz pesnike)” (FP, 118). Ovom prilikom neću se – ekonomičnosti radi! – baviti rizicima metafizike prisutnosti i ontologije, koji *a priori* nastanjuju svako afirmativno preuzimanje izvora i punine, kao i, u *Filosofiji palanke* višekratno rabljenog, “*smisla*”.⁵ Dopuštam sebi da verujem da je svest o tome vodila i Konstantinovića kada je tezu o pevanju i bivstvovanju natkrililo tim zagrađenim “možda”.

*

Vratimo se Batailleu. Njemu se pitanje rada nametnulo tokom Kojèveovog kursa o Hegelu, kojim je dominirala perspektiva dijalektike gospodara i roba. Rob svojim radom zadovoljava gospodarove potrebe, ali njegova potčinjenost kreće da iščezava čim taj stav stekne svoju istinu, po kojoj, blagodareći upućenosti na rad svog opo-

⁵ Zato upućujem na po meni najautoritativnije sprovedenu kritičku analizu tih, kao i još ponekih u tu skupinu spadajućih, pojmova – onu Jacquesa Derride iz “*Ousia et gramme*” (*Marges*, Paris 1972, Minit) i “*La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*” (*L’écriture et la différence*, Paris 1967, Seuil).

nenta, *gospodar zavisi od roba*. Odatle se granaju dve posledice: oslobodilački karakter rada i izrastanje roba u figuru koja stvara istoriju i u njoj pobeđuje; gospodar, čije su potrebe potakle proces istorije, postaje njen *cul-de-sac*. Za Bataillea to posvedoćava da je rad neiskupivo ropski i da je sloboda koje se rob dočepava – sloboda za ostvarenje “graditeljskih” svrha – utilitarna sloboda. Da li je tako moralo biti, da li je bilo neophodno da se sloboda posreduje radom i tako, po Batailleu, kompromituje, i da li je bilo neminovno da se generički čovek modeluje prema robu? Ili su takva rešenja rezultat delovanja neke nereflektovane *episteme*?

Da bi odgovorio, Bataille se okrenuo Hegelovom sukobu suprotnih samosvesti, čije okončanje proizvodi gospodara i roba. Reč je o mekom trbuhu *Fenomenologije duha*, o prelazu od razuma ka stvaranju istorije. Taj kvazi-stadijum, na kome se prethodna konstelacija ukida a da nova još nije rođena, omogućen je negativitetom koji je ranije otkriven kao istina razuma. Bez razuma, suštine bi boravile u samim stvarima; razum stiže kao sila koja tu prirodnu vezu razvrgava i pretvara suštinu u smisao, istražujući je iz stvari i premeštajući je u reč. Ta, kroz razum objavljena negativnost, koja, zato što predstavlja mogućnost da izmeni prirodno ili zatečeno stanje, jeste i sloboda čovekova (nepristojna upadica: slici neslobodne prirodnosti odgovara konstantinovičevski organski red palanke). Ali ona nije lagodna, jer, po Hegelu, “jedino stavljanje života na kocku jeste ono čime se osvedoćava sloboda” (Hegel 1986, 115). Taj stav najavljuje ono što je za Bataillea najslavniji momenat *Fenomenologije duha* i najhrabrije mesto celokupne filozofije: borbu na život i smrt, kojoj je nepomućeni prestiž jedini motiv. To je, kaže Bataille, trenutak *suverenosti*, rasterećenost od utilitarnih svrha (čak svrha uopšte). Nemajući transcendentnu vodilju, nikakav smisao ili cilj van sebe kome bi se pokorili, spram koga bi računali svoje izgleda i otuda vukli taktičke poteze, subjekti, koji, zapravo, to još uvek i nisu, ne mareći za sebe same i svoje živote, iskušavaju granicu slobode. Hegel, međutim, odlučuje da smeni taj moćni “dispozitiv”. Najpre tako što borbu tumači kao borbu za priznanje. Iz toga pristizhe obaveznost njenog oslabljivanja, pošto ona više ne sme da dotakne smrt (leš niti priznaje, niti može biti priznat), pa se borba odjednom sagledava kroz trenutak prekida, koji nastaje onda kada se jedan od boraca, manje spreman na rizik svog života, povuče i time postane proto-rob. Kada se to etablira, negativnost oslobođena u borbi oglašava se za apstraktnu negaciju (jer, uzeta van prekida borbe, nigde ne vodi). Nakon toga, preostaje još samo onaj put kojim je *Fenomenologija duha* krenula – afirmisanje poretka dominacije i utilitarnog trošenja kao *telosa* borbe. Time je logički kontinuitet od razuma do rada očuvan, njegovo narušavanje borbom nije postalo ciljno, a trijumf roba pokazao je da prava opozicija nije ona između njega i gospodara, već opozicija između njih dvojice na jednoj i suverena na drugoj strani. Iz batajevske vizure gledano, Hegel je, umesto da uveća suvereni razmak između negativnosti i svrhovitog rada, da dovede do njihovog potpunog razvezivanja, re-instalirao poljuljanu političku ekonomiju kao garanta smisla i inteligibilnosti uopšte, ekonomiju sticanja i čuvanja, stavlajući se, svesno ili ne, u naručje duha svog vremena.

Presecimo ovo približavanje pojmu opšte ekonomije osvrtno na Konstantinovičev tekst. Sada se palanka dá pojasniti kao naseobina robova koji u strahu od smrti, povlačeći se u zaborav vlastite egzistencije i suverenosti, prihvataju zakon

ekonomskog kruženja, iliti zakon zatvaranja. Ali, ko je gospodar u palanci, koji bi isprva prošao “dobro“ (slamajući volju palančana i sebi ih podređujući), a potom “loše“ (postajući zavisn od njihovih radnji)? Gospodar je sama palanka koja drobi svaku ličnu inicijativu; ona, avaj, time sadi i seme svoje propasti: rad palančke lenjosti, kao neželjeni učinak njene utilitarnosti, jeste trop koji obrće smer zavisnosti i dominacije. Tu postoji i najmanje jedna bitna razlika u odnosu na *Fenomenologiju duha*. Udruživanje racionalnog i utilitarnog, koje je Hegel posredovao borbom, ovde se postiže u bezkonfliktno negiranom pluralizmu interesa (Konstantinoviće-va društvenost), koji se stapa u imperativnost totaliteta.

Ako bismo hteli da “sравnimo“ Konstantinoviće-va terminologiju s Bataille-ovom, trebalo bi zapaziti i, prema podeli potonjeg, razdvojiti dvostrukost rada kod onog prvog. Time neću reći da Konstantinović želi da kaže isto što i Bataille, već da Bataille koristi nijansiraniju terminologiju – donekle i pojmovnost – od Konstantinovića, što, inkorporirano u našu problematiku, omogućuje da se duhu palanke dodatno utre hod ka shemi i svetu. Primetili smo da Konstantinović imenicom “rad“ označava kako sistem predikata koji referišu na skupove delatnosti podređenih zatvaranju palanke, tako i one koji upućuju na egzistencijalno tvoraštvo otvorenog subjekta. Bataille, pak, “rad“ rezerviše za ropsko delanje u procesu korisnosti, dok ono drugo određuje nazivom suverenosti. U prvim redovima nezavršenog spisa *La Souveraineté*, Bataille stavlja do znanja da njegova suverenost ne aludira na suverenost država kakvu poznaje međunarodno pravo. Legitimaciju za preotimanje termina daje mu etimologija, iz koje se vidi da se njegova pravno-politička upotreba fundira i u konvenciji i interpretaciji a ne samo u značenju, koje, dolazeći od latinskog *superanusa*, upućuje na onu/onoga/ono koja/koji/koje stoji iznad. Iznad čega? Iznad podanika, svakako, ali ništa manje ni iznad tog stajanja iznad. Nepokorenost samom pokoravanju. Tačka na kojoj Konstantinoviće-va tvorački rad zaziva Bataille-ovu terminologiju, i počev od koje može da se na nju priključi kao na relej preko koga će se distribuirati u najudaljenije krajeve (i sveta i palanke), jeste poezija; njen protiv-palančki *ideatum* pomenut je ranije. Bataille je u više prilika opisivao suverenost s obzirom na poeziju, nalazeći opravdanje u njenoj imaginativnosti: “u svetu poreknete suverenosti, jedino imaginacija pobuđuje suverene momente“ (Bataille 1976, 300). Imaginacija – u kojoj se zadržavaju i uobrazilja i mašta – je ono što samo sobom, bez ikakvih sredstava realizacije, može da izdigne, što može da postavi iznad utilitarno uređenih okolnosti, da *po-suvereni*.

Ako je suverenost ne-gospodarsko stajanje iznad, onda ni ona ne sme da se završi u jednu reč, pa bila to i reč “suverenost“. Bataille joj je zbog toga kao *modus operandi* dodelio ne značenje, nego *otklizavanje*: “Prethodno sam suverenu operaciju opisao pod imenima *unutrašnjeg iskustva* ili *krajnje tačke mogućeg*. Sada je opisujem pod imenom *meditacije*. Promena reči ukazuje na dosadu prilikom upotrebe neke, ma koje reči (*suverena operacija* je od svih imena najdosadnije: komična operacija bi bilo manje varljivo); više volim *meditaciju*, ali to zvuči religiozno” (Bataille 1973, 219).

Šta reći o pisanju koje, kroz svega tri rečenice, onom označenom dodeljuje ravnost šest označitelja? Nećemo pogrešiti ako zajedno s Rolandom Barthesom kažemo da je to “verbalno slavlje“. No, ne bi trebalo da se na tome i zaustavimo. Zapitajmo

se, naime, šta reprezentuje dosada, koju Bataille određuje kao pokretača promene? Pa, tačno ono što i lenjost palanačkog rada: *otpor zatvaranju*. Suverenost odbija da se okameni u jednom liku koji bi stekao preimućstvo, pa time i carstvo i trajanje. Tada bi se srozala na gospodarenje i tako robovanje. Da bi je bilo, ona mora da se događa u kretanju i diferenciji, uvek drugde i ne-prisutna, ili, da upotrebim rečnik koji mnoge – neki put i mene – iritira, a koji je Konstantinoviću blizak: suverenost, da bi je bilo, ne sme da bude. Njeno “nije”, transcendentalni je uslov njenog “jeste”. U tome leži razlog Batailleovom uvođenju klizećih reči (*mots glissants*). Umesto da se objasni prema tradicionalnom obrascu ime-pojam-stvar ili, ako se hoće, označitelj-označeno-referent, suverenost se posvećuje u mrežu leksičko-konceptualnog proticanja i trošenja, unutar koje se gubi a to će reći: *čuva*. Što se *Filosofije palanke* tiče, njeno pesništvo, upodobljeno u praksu klizećih reči, stiče multi-fenomenalnost koju Konstantinovićev tekst, lišavajući se preciziranja kadrih da poremete njegov ritam i tako naruše povezanost izvođenja, drži tek u nagoveštaju, a koja se, logikom simetrijskog oponenta, prenosi i na duh palanke i njegove projektne ambicije.

*

Kakav je ekonomski status suverenosti? Ako pred sobom zadržimo crtu kojom je Bataille (ne)određuje, odgovor bi morao da istakne ekonomiju trošenja. Da li je takva ekonomija moguća? Ukoliko je ekonomija ono u čijem se središtu nalaze reprodukcija, rast i korisnost, onda bi odmetanje od njih vodilo u ne-ekonomiju. Po Batailleu, stvari ne stoje tako. Reprodukcija i rast su, smatra on, tek jedna od investicionih opcija. “Na površini zemlje, za živu materiju uopšte, energija je uvek u višku” i njena upotreba se samo do određenog stepena može utilitarno kanalisati kroz reprodukciju i rast, a “kada se dostigne granica rasta, život, mada nije u zatvorenom kotlu, dospeva u stanje vrenja” (Bataj 1995, 19-20 i 28). Ta premisa zahteva da se koncept ekonomije uopšti i svede na *proizvodnju i upotrebu bogatstva* (ostavljajući same načine upotrebe neodlučenim) kako bi mogao da obuhvati i ne-utilitarno kretanje vrednosti i dobara, a koje ga, s obzirom na to da se iskazuje u njemu imanentnim terminima energije, rasta i trošenja – zahteva. Tada se, međutim, celokupni smisao ekonomije transformiše i ona dospeva u perspektivu otvorenog trošenja, koja utilitarnost ne potire, već, deprivilegujući je, tumači kao svoj poseban slučaj. Hoće li se time reći da *boudoir* o kome piše jedan markiz prethodi banci, odnosno, da je banka već taj *boudoir*? Za Bataillea u tome i nema dileme.

Podemo li od toga da je suverenost – viđena kroz smrt, luksuz, erotizam, poeziju ili ekstazu kao svoja najupadljivija “klizišta” – čisto trošenje ili trošenje kao takvo, zaključujemo da će se ona, jer to je onda logički neminovno, ugraditi i u posebne slučajeve korisnog trošenja. Bataille na planu društvene celine takvo trošenje razaznaje u ratovima i ekonomskim krizama. Čak i kada se ne događaju, ratovi i krize, s kojima se oslobađa nerazumno trošenje energije uskraćene za dalje zgomilavanje ili utilitarno plasiranje, samom svojom mogućnošću, određuju život društava. Na planu, hajdegerovski rečeno, prosečne svakodnevice, brojne navodno bezazlene ili čak beznačajne radnje, čine da, i kada to ne znamo, participiramo u rasapu opšte ekonomije. Jedna

takva radnja, gotovo nevredna da bude pomenuta, jeste darivanje. Bataille joj pristupa preko Marcela Maussa i njegovog "Eseja o daru", u kome se analizira indijanski *potlač* – običaj da se na primljeni poklon odgovori davanjem vrednijeg poklona. Potlač se sastoji od beskonačne spirale uzajamnog trošenja. Ne samo što darodavac svojim poklonim stiže veću moć nad primaocem, "već je primalac u obavezi i da uništi tu moć vraćajući dar. Suparništvo čak povlači uzvrat u još većem daru: da bi se *osvetio*, primalac ne treba samo da se oslobodi, već treba, sa svoje strane, da nametne 'moć dara' svom suparniku" (*Ibid.*, 72). Tako se pervertira smisao poklona, koji nije, kako bi se očekivalo, gubitak za davaoca i dobitak za primaoca, već obratno. Neretko bi poglavice u međusobnom darivanju rasipale čitava bogatstva, s jednim jedinim ciljem – da afirmišu svoju suverenost. Prema Batailleu, i naša neprijatnost prilikom primanja poklona, skopčana s osećam dužnosti da se uzvrat, pokazatelj je nereflektovane slutnje da se pod nama otvara ambis opšte ekonomije. Treba li, usput, pomenuti da ova tema, premda kod Konstantinovića zaobiđena, ne može a da se ne upiše u okvire palanačkog sveta i duha? Meni se čini da je njena eksplicitna odsutnost iz *Filosofije palanke* diktirana prevelikom očiglednošću (pa odatle i banalnošću kao neizbežnom pratiljom diskurzivnog zahvatanja) njenog palanačkog porekla.

Sumirajmo. Zakon opšte ekonomije ima dvostruko dejstvo. Jedno je slepo, u njega spadaju kako prikriveni trošadžijski nagoni samih društava, tako i potencijalno katastrofalne izvedbe u običajnoj svakodnevici izolovanih subjekata. Drugo se ogleda u voljnom (hajdegerovski: *autentičnom*) trošenju kakvom se odaju individue u žudnji za suverenošću koja, misli Bataille, ne može a da ne bude i revolt u odnosu na svet kakav se javlja u opisu prvonavedenog dejstva dotičnog zakona, svet koji se na suverenost mora podsećati.

Ako upravimo pogled na *Filosofiju palanke*, videćemo da je ona sva u košmaru opšte ekonomije. Ona se u mnogome uspostavlja preko ekonomskih opozicija kakve su siromaštvo/bogatstvo i čuvanje/trošenje. Naslov drugog poglavlja – "Ideal čistog siromaštva" – naznačava promućurnost palanke u pogledu opšte-ekonomske pretnje. Palanka zna da obilje zadaje brige, da narušava čistoću i jednostavnost kakvima teži. Konstantinović u tom sledu zapisuje destak reči kojima je i Bataille mogao biti autor: "*tamo gde je bogatstvo, uvek je smrt jer je rasipanje obilja*" (FP, 11). Reći će Konstantinović potom da se duh palanke neki put žali na ubogost, ali će odmah dodati da on tada laže: duh palanke mora hteti siromaštvo, jer tek njime on može zadovoljiti jednoobraznost kao nalog koji neposredno izlazi iz načela zatvaranja. Kada bi bogatstvo moglo da se zadesi kao neko prosto imanje, duh palanke ne bi mu se protivio, makar koliko da ne bi morao da se jada. Kako bogatstvo podrazumeva složenost, ubogost je mala cena za njegovo izbegavanje:

Složenost je uvek kriza sigurnosti. Svet palanke javlja se kao idealno prost, jer kao idealno siguran svet. Zatvoren u samog sebe, i poznat sebi, on je predviđen unapred, a svaka delatnost u njemu je nužno predviđena, i to u svom provereno-najefikasnijem, najbržem i najekonomičnijem vidu. Ako je ovde ubogost tako moćna, to je nužna ubogost koju rađa ova potreba za sigurnošću. (*Ibid.*)

Motiv sigurnosti, dakle, osnažuje potrebu za siromaštvom. Konstantinovićevo izvođenje dopustiće, međutim, i unekoliko drukčiju kombinaciju. Sigurnost pristiže kao zastupnica jednoobraznosti i s njom uvezane predvidljivosti, dok sa svoje strane trasira tip i obim ekonomskih aktivnosti. Njen mundani refleks je *banalnost*. Jer, op-točen sigurnošću, svet, već prepariran po načelu jednoobraznosti, jeste nepromenljiva stvarnost koja pretrajava, ponavljanje bez razlike; pa tako: “stvarnost je, drugim rečima, *banalnost*” (FP, 72). Banalnost otvara plan iscrpljivanja onim uobičajenim, iscrpljivanja koje ide dotle da tvori svet palanke kao – Konstantinović to doslovce kaže – *ubijeni svet*. To je “svet ‘sitosti’, svet ‘posle ručka’” (*Ibid.*, 245).⁶ Zašto *sitost posle ručka*? Imajmo u vidu da po Konstantinoviću banalnost traži da se ono lično svede na prosečno, da se ekstremi potru zarad usecanja srednje linije. Zbog toga je svet sitosti posle ručka ekonomska pogodba bez premca. Iz nultog stupnja sigurnosti – sklone odabiru siromaštva kao simetrijskog (jer očekivano najjačeg) opozita bogatstvu – , sigurnosti još uvek neartikulisane banalnošću, takvo rešenje nije vidljivo. Banalnost ima moć ne da sigurnost realizuje tako što bi je netaknutu propustila u svet, nego da je, u realizaciji, promenom precizira. Pa je ona tako *shema sigurnosti* i njome omogućeni svet posle ručka jeste svet *sigurnosne homeostaze*. Banalnost, za razliku od čiste sigurnosti, uviđa da je sitost idealni srednji put između, batajevski rečeno, niske heterogenosti gladi (koja tera u pritvorno jadanje, kao i nešto nezapaženo a još gore: hamsunovsku halucinantnu imaginativnost) i visoke heterogenosti kakva je presitost; ova bi mogla nastati kao plod prežderavanja, to jest, razuzdane naslade tokom oralne konzumacije. A to bi indikovalo trostruku nedaću: bogatstvo trpeze, *jouissance* trošenja u grehu blagoutrobija i raskalašni *Gestell* posle ručka (pri čemu bi, ako poverujemo Derridinom “Economimesisu”, autoafektivni rad povraćanja mogao proizvesti autonomnog subjekta). Nasuprot tim urvinama, odmerena sitost, taj homogenišući ekvilibrijum banalnosti, otpravlja subjekta u sigurnosni dremež pala-načke *sieste* – u odustajanje od života. Palanka je, konačno, spašena. Može li tako biti? Može, ali pod jednim uslovom: da se eliminiše vreme.

Ma koliko se palanka trudila da, ne tvoreći nego favoreći, izgradi sebe kao trajno ništa i da iz alterizujućeg haosa vremena istupi u ono što je Konstantinović nazvao *ništavilom večnosti*, ona, istim tim trudom, koji na svaki proplamsaj poetsko-imagi-nativnog stvaranja odgovara naivno realističkim otporom postvarenja, ulazi u vreme sâmo. Konstantinović to iznosi u jednom visoko-hajdegerizovanom pasažu:

Vreme je pokušaj dostizanja ne-stvarnog, odnosno pretvaranja ne-stvarnog u stvarno: ono je put od sadašnje ne-stvarnog ka sutrašnjem (budućem) stvarnom: stvaranje stvarnog je stvaranje vremena... Stvaranje stvarnog je i stvaranje smrtnog, jer je stvaranje onoga što je vreme, i što je stvarno *za vremena*. (FP, 134)

⁶ Vrhovni poeta banalizovane palanke bio bi Sima Pandurović. Svet posle ručka njegov je projekt: *I posle ručka tako mnogo jela / I pića stoji na stolu. Kroz stakla / Prozorska, jesen uvela i bela / Srca se naših izgleda dotakla*. Za Konstantinovića, to je, između ostalog, svet “zle čudi, malog, niskog, čiftinskog horizonta” (FP, 246).

Što je, po njemu, čitljivo i sa spoljašnje strane: u svom naporu da, uzmičući vremenu, utekne istoriji, palanka se pretvara u jedno *istorijsko načelo*. Poricanje istorije uvodi palanku i njen duh u istoriju (v. FP, 145).

Život po sinopsisu duha palanke jeste život u apstraktnim kategorijama, očišćenim od pojedinačnih belega i svojstava, pa je, veli Konstantinović, “svako jedna živa alegorija” (*Ibid.*, 16), svako je neka ovaploćena pouka. S tim u skladu, život se događa kao pozorište normativnosti, a palanka se strukturira kao njegov *mise-en-scène*. Ali sada, kada je upliv vremena neoboriv, ona se rastvara kroz *mise-en-abyme* egzistencije, odnosno, suverenosti i opšte ekonomije, propadajući u neočekivanu otvorenost svoje sudbine. Ili, kako bi rekao Bataille, “na kraju, kao reka u moru, ona treba da nam izmakne i izgubi se za nas” (Bataj 1995, 20). Ipak, preostaje njen duh, koji, već izobražen u sablast, luta ka novoj mogućnosti, ka obnavljanju u nekoj novoj shemi.

Citirana literatura

- Bataille, Georges (1973), *Méthode de méditation*, in: G. Bataille, *Oeuvres complètes*, t. V, Paris 1973, Gallimard.
- Bataille, Georges (1976), *La Souveraineté*, in: G. Bataille, *Oeuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard.
- Bataj, Žorž (1986), “Pojam trošenja”, *Kultura* br. 73-75, prev. A. Moralić.
- Bataj, Žorž (1995), *Prokleti deo*, Novi Sad 1995, Svetovi, prev. P. Sekeruš.
- Hegel, G.V.F. (1986), *Fenomenologija duha*, Beograd, Bigz, prev. N.M. Popović.
- Hajdeger, Martin (1979), *Kant i problem metafizike*, Beograd, Ideje, prev. M. Stanisavac
- Heidegger, Martin (1988), *Bitak i vrijeme*, Zagreb, Naprijed, prev. H. Šarinić.
- Konstantinović, Radomir (1969), *Filosofija palanke*, Beograd, Treći program Radio Beograda.

Marija Mitrović

Dijalog u *Pentagramu*, dijalog sa *Pentagramom*



Raspravu o pentagramu, magičnom znaku, Radomir Konstantinović započinje i vodi pretežno u prvom licu: pisac rasprave sedi u hotelskoj sobi i isprobava, suočava se sam, u mislima sa nizom kulturoloških, antropoloških, literarnih situacija, likova i mitova, odmeravajući sebe, iskušavajući svoje ja u odnosu na sve ono što preispituje. “Apsolut me šalje u susret patnji, on mi ne dozvoljava da ostanem u svojoj sholastičkoj ćeliji: metafizičar zaista mora da otvori vrata svoje usamljeničke sobe, neumitan je čas kad ću poći da otvorim ova još zatvorena vrata” (52-3¹). Ovakvo postavljanje subjekta u situaciju iskušavanja, prolaženja kroz sve faze otkrivanja ogromne privlačne snage, reklo bi se dominacije metafizike, s jedne, i njenog nadilaženja, prevazilaženja neminovnog odbacivanja u ime jednog tolerantnijeg sveta, s druge strane, doživljavamo kao beskrajni unutrašnji dijalog.

Zavodljiva je metafizička perspektiva i glasan dijalog s njom: “Ne pozivaju li svi apsolutisti na nadu, na veru? Ne pokušavam li i ja, kao vernik apsoluta, uvek da se predstavim i kao sledbenik ljubavi?” (53) S jedne strane, autor rasprave o pentagramu otvara debela, teška vrata koja nam preče da vidimo suštinu, ali i opasnost sveta

¹ Sve stranice navedene uz citate u ovom radu odnose se na izdanje: *Pentagram. Beleške iz hotelske sobe*. Forum, Novi Sad 1966.

koji veruje u apsolute, i to uz rastvaranje, razabiranje ključnih literarnih junaka i mitova na kojima počiva evropski duh (osim Hamleta, tu je Orfejev mit, pa zatim Faust, najviše Faust, ali i klasična grčka tragedija; tu su i moderni i avangardi pesnici, zatim slikari i muzičari...), a s druge – to je sve gušća i opipljivija drama, drama, dakle, a ne samo dijalog, koja se odvija unutar subjekta samog, unutar protagoniste *Pentagrama*. Drama koja se mora odviti u svakom čitaocu ponaosob, kako bi i on stupio na svetlost dana, otkrio moderne mogućnosti življenja u svetu koji dopušta pluralitet i ne insistira više na apsolutnim (religioznim, političkim) idejama. Konstantinović pokazuje kako se teško otrgnuti zagrljaju metafizike, iako je taj akt, taj čin nužan, neminovan jer jedino pravičan u odnosu na sve stvari i bića ovoga sveta. Iako zna za sve ove neminovnosti, ispitivač samoga sebe postavlja bezbroj situacija/prepreka takvome viđenju sveta.

No, više nego ovaj dramatični dijalog koji obeležava formu rasprave naslovljene *Pentagram*, zanimae nas dijalog u prenesenom smislu: kako je ova studija bila prihvaćena u slovenačkoj književno-teorijskoj misli. Zašto se Konstantinović našao na stranicama časopisa *Problemi*, koje su njegove ideje stupale u dijalog sa susednom, srodnom, ali ipak različitom kulturom ?

Istorija književnosti i kulture na prostorima nekadašnje Jugoslavije imala je svoje značajne trenutke međusobnog preplitanja, posrednog i neposrednog dijaloga. Ove su teme retko privlačile istraživače jer se tada takva praksa činila prirodnom. Dodirivanja i preplitanja padaju u zaborav, kao da ih nikada nije ni bilo. U fokusu ovog istraživanja biće susret Radomira Konstantinovića sa slovenačkom književno-teorijskom mislju s kraja šezdesetih godina. Značajni inovativni procesi književno-teorijske misli tražili su puteve susretanja i ukrštanja.

Neposredni povod za ovakvo suočavanje jeste činjenica da je ljubljanski časopis *Problemi* za godinu 1968. baš u onom dvobroju kojim je najavio izlazak na scenu nove slovenačke književno-teorijske misli, objavio sedam odlomaka iz Konstantinovićeve knjige *Pentagram*. Kako se radi o retkom, a svakako prvom prevodu Konstantinovića na slovenački², važno je shvatiti kontekst u koji je taj prevod smešten. On nameće pitanje: kakav je karakter *Pentagrama* prepoznat, koje su njegove vrednosti urednici želeli da prenesu slovenačkom čitaocu. Posebno će nas interesovati kakve se sličnosti (i razlike) mogu uočiti između Konstantinovića i Dušana Pirjevca, autora koji je formulisao program nove slovenačke književno-teorijske misli u tekstu “Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti”, objavljenom

² Isti časopis je u brojevima 87 i 88 za 1970. godinu (tada u uredništvu Spomenke Hribar, Iva Urbančiča, Filipa Kalana i Slavoj Žižeka) doneo dva kraća odlomka iz *Filozofije palanke*; u broju 87 je i jedan članak Tarasa Kermaunera (“Dva odnosa do subjektivitete”), koji je nastao kao rezultat kritičkog čitanja Konstantinovićeve rasprave o palanačkom duhu. Kermauner je prema autoru više nego pozitivno naklonjen, ali ipak smatra da u njegovoj analizi društva prevladava traganje za krivicom drugih, a ne za krivicom samog subjekta. Ukratko, po Kermauneru, *Filozofija palanke* je suviše kritika objektivnih, ali ne i subjektivnih slabosti. I još dodaje da se u Sloveniji – zahvaljujući pre svega Pirjevcu, ali i samom Kermauneru i njima sličnim kritičarima – otišlo korak dalje, pa je osim objektivne kritike uvek prisutna i autorefleksija, koju on kod Konstantinovića ne vidi.

kao uvodnik u onom broju *Problema* koji je slovenačkom čitaocu predstavio i mišlioca iz srpske kulture.

U uspostavljanju ovih paralela udela ima i lično sećanje, koje me upozorava da su se u Beogradu sretali Konstantinović i Pirjevec. Obojica su bili redovni saradnici Trećeg programa Radio Beograda. – Jedna od brojnih posledica, odnosno pozitivnih promena u kulturi od godine 1968. bilo je i potenciranje ozbiljnih govornih sadržaja na Trećem programu Radio Beograda. Pokrenut novembra 1965., paralelno sa Trećim programom Radio Zagreba, a po ugledu na slične programe u evropskim zemljama i u skladu sa rastućom potrebom za kulturom, umetnošću i teorijom, Treći program beogradskog radija se nametnuo svojim kvalitetom upravo krajem 1968., da bi u proleće 1969. počeo i sa objavljivanjem izbora iz emitovanih tekstova u zborniku istog imena. Časopis *Treći program* izlazio je četiri puta godišnje, donosio izbor emitovanih govornih emisija i u proseku brojao 400 do 500 stranica. Iako i program i časopis (ne tako obiman, doduše) postoje još i danas, o ovoj instituciji valja govoriti u prošlom vremenu: mesto i ugled radija, a onda i *Trećeg programa* danas se ne može meriti sa ulogom koju su od kraja šezdesetih do osamdesetih godina časopis i program imali u srpskoj kulturi. Na programu su saradivali ne samo autori sa tla tadašnje Jugoslavije, nego i značajni evropski filozofi, sociolozi, antropolozi i istoričari.

Radio i časopis *Treći program* su osobito u prvoj deceniji svog života, zahvaljujući svakako tadašnjem glavnom uredniku, Aleksandru Ackoviću (1922-1974), ali i urednici Radmili Gligić, koja je često dolazila u Ljubljanu kako bi snimila pojedine priloge za Radio Beograd, imali intenzivnu saradnja sa slovenačkim intelektualcima i umetnicima. Od svog pojavljivanja (1969.) do kraja 1976. časopis je na kraju svakog broja donosio celokupni program, spisak svih emitovanih emisija u tom razdoblju, što omogućuje da pouzdano znamo ko su bili saradnici iz Slovenije. Osim Dušana Pirjevca, koji je u časopisu prisutan od njegovog prvog broja, tu su Taras Kernaumer, Niko Grafenauer, Vlado Vodopivec, Primož Kozak ali i Janez Gradišnik, Janez Dokler, Vladimir Kavčič, Ciril Zlobec, Janko Kos, Marjan Rožanc, Rudi Šeligo, Lado Kralj, Aleksandar Basin, Marjan Tršar... – U prvom broju ovog značajnog časopisa³ (proleće 1969.) objavljena je studija Dušana Pirjevca *Svet u svetlosti kraja humanizma*, a u narednom (leto 1969.) Konstantinovićeve *Filosofija palanke*.

U takvoj klimi neće iznenaditi činjenica da je Aleksandar Acković, glavni urednik i pokretač ovog najznačajnijeg medija visoke kulture tada u Jugoslaviji, povezao svoje najdragocenije i najučestalije saradnike. Sećam se da su se tokom relativno čestih Pirjevčevih dolazaka u Beograd, Bidža i Ahac (kako su ovu dvojicu oslovljavali njihovi tadašnji prijatelji, pa i urednici i tehničko osoblje Radio Beograda) susretali, katkad zajedno sa urednikom Trećeg programa, a katkad bez nje, da se tim susretima Ahac radovao, hvalio ih i o njima pričao, prepoznajući u Konstantinoviću čoveka upravo one otvorene misli i duha, onih ideja za koje se i sam tada zalagao. Kako konkretnih zabeleški iz toga vremena nemam, pokušala bih da – suočavajući

³ Četiri godišnja broja *Trećeg programa* nose oznake prema godišnjim dobima: *Proleće, Leto, Jesen, Zima*

tekstove koje su njih dvojica objavili u istom broju časopisa *Problemi* – naslutim pravac u kom je ta njihova tadašnja misao išla. Vidljivi trag ove saradnje jeste svakako objavljivanje odlomaka iz *Pentagram* na slovenačkom. Nema sumnje da je baš Pirjevec želeo da u broju *Problema* koji je on pripremio slovenačkoj publici bude predstavljen Konstantinović.

Godine 1962. počeo je u Ljubljani izlaziti časopis *Problemi* sa podnaslovom “revija za kulturo in družbena vprašanja”, ali za književnost i tumačenje književnosti postaje od ključnog značaja tek od godine 1968., kada dobija novi podnaslov – “časopis za mišljenje in pesništvo” – i novi uređivački odbor od čak 17 članova; glavni je urednik bio Milan Pintar, a odgovorni Mitja Rotovnik⁴. Prvi broj novog uredništva i novog formata izlazi bez ikakve napomene o bilo kakvoj promeni u redakciji (ona se može shvatiti samo iz impresuma), ali sa krupnim naslovom preko korica celog broja: *Katalog*. Iako je to već bila revolucionarna godina 1968., *Katalog* je naišao na vrlo oštru kritiku od strane dominantne kritičke misli. Poezija objavljena u ovom broju je označena kao “klozetska”, “antihumanistička”, i zato nekompatibilna sa “najhumanističkim društvenim poretkom”, kakav je – tvrdilo se – bio tadašnji jugoslovenski. Iako je antologija izazvala žustre polemike i glasne zahteve da se broj zabrani, to se ipak nije dogodilo, možda i zahvaljujući veoma temeljno napisanoj odbrani fenomena avangardne poezije, koju je u devet nastavaka u četrnaestodnevnom listu *Naši razgledi* (od 11. januara do 19. aprila 1969.) objavio Dušan Pirjevec⁵.

Nakon što je u prvom dvobroju nove serije predstavljena aktuelna avangardna literarna i umetnička produkcija, na red je došla i književno-teorijska misao. Redakcija *Problema* je sada objavila dvobroj sa nizom neobično značajnih teorijskih i na nov način pisanih književno-istorijskih rasprava. Ovaj broj nema svoje ime, a kao najava, na koricama stoje naslovi: *Smrt in akcija*, *Krst pri Savici*, *Pomen literatu-*

⁴ Među članovima redakcije uopšte se ne spominje Dušan Pirjevec, iako će on biti ne samo ključni autor književno teorijskog dvobroja (objavio tu dva potpisana i jedan nepotpisani članak), nego se iz završne notice, objavljene na kraju dvobroja (“Nekaj besedn ob..”) jasno vidi da je upravo on uredio ovaj za slovenačku književnu teoriju neobično značajan broj. Da se iza nepotpisane notice, u kojoj se govori o načelima izbora i kompoziciji izabranog sadržaja doista “skriva” Pirjevec kazuje ne samo stil pisanja, prepoznatljivo Pirjevčevo pismo, nego i jedna nehotična rečenica, zapisana u prvom, umesto u trećem licu. – Prvoborac koji je za vreme Drugog svetskog rata obavljao niz važnih, teških zadataka (bio je pokretač ustanka u dve granične pokrajine, Primorskoj i Koruškoj), Dušan Pirjevec (1921-1977) je rano došao u sukob sa Komunističkom partijom i slovenačkim rukovodstvom baš po pitanjima poimanja kulture, filozofije i potrebe za povezivanjem sa svetom u ime modernizacije ljudske misli. U Sloveniji je još od godine 1948. on bio svojevrstni disident, a kako je to u tadašnjem svetu kulture po pravilu funkcionisalo, zatumljivan u svojoj sredini, moderni mislilac pronalazio je prostor za objavljivanje u susednim republikama. Pirjevec najviše u Beogradu.

⁵ Taj je tekst potom prerađen i objavljen posthumno u knjizi D. Pirjevec, *Vprašanje o poeziji, vprašanje naroda*. Edicija Znamenja, Obzorja, Maribor, 1978. – Zanimljivo je da je od 17. do 21. novembra 1969., ovaj tekst, a sada pod naslovom *Pitanje poezije*, emitovan u četiri polusatne emisije na Trećem programu Radio Beograda, ali se – za razliku od brojnih drugih dužih tekstova koje je ovaj autor snimao za Treći program - nije pojavio u istoimenom časopisu, već je godine 1983. objavljen u knjizi: Dušan Pirjevec, *Pitanje poezije i nauke o književnosti* (Beograd 1983).

re, *Pesmi 1854*. i *Allain Robbe-Grillet*. Kada se na korice jednog časopisa stave naslovi objavljenih priloga time im se daje poseban značaj. Od pet naslova istaknutih na koricama, četiri jesu tu s tim ciljem: “Smrt i akcija” je naslov Pirjevčeve studije koju je tada pripremao kao uvod za prevod Malrauxovog romana *Kraljevski put*. Iza naslova “Krst pri Savici” stoji odlomak iz duže studije Andreja Inkreta o drami Dominika Smolea sa istom temom i naslovom kakav je imala za slovenački romantizam ključna epska pesma Franca Prešerna. Rastko Močnik se latio ponovnog vrednovanja jednog drugog opusa koji stoji u temeljima moderne slovenačke književnosti, a to je poezija Frana Levstika (naslov Močnikove studije je “Pesmi 1854”). Na koricama je još ime francuskog romanopisca i filmskog reditelja, koji je zajedno sa N. Sarraute, M. Buttora i C. Simon predstavnik tzv. *Nouveau romana*; iza tog naslova stoji jedan intervju sa Robbe-Grilletom, čiji je roman *Le Voyeur* (1955) u Sloveniji preveden 1974., takođe sa velikom uvodnom studijom Dušana Pirjevca.

No nas će ovde posebno zanimati studije koje su na koricama časopisa najavljene zbirnim nazivom “Pomen [Značaj] literature”. Tim zajedničkim nazivnikom obuhvaćeni su sledeći tekstovi: Dušan Pirjevec, “Uvod v vprašanje o znantvenem raziskovanju umetnosti”; Franci Zagoričnik, “Pisatelj in poetika”; Andrej Medved, “Vprašanje o kriterijih novodobne destruirane literarne kritike”; Taras Kermauner, “Dialektična anatomija – Raziskava struktur v slovenski poeziji, prvi del”; Niko Grafenauer, “Pesniški svet Hansa Magnusa Enzesbergerja”. Od neslovenačkih autora tu su Roman Ingarden - “O zgradbi podobe – Skica iz teorije umetnosti”, Branimir Donat - “Pota novega strukturalizma” i na kraju Radomir Konstantinović. Ni o jednom autoru, domaćem ili stranom, nisu doneti nikakvi podaci, iako je pretpostavka da je slovenačke kritičare publika već poznavala, a manja je verovatnoća da su im išta značila imena Konstantinovića ili Donata. Uz Ingardena je barem stajala notica da se radi o uvodnom delu za knjigu *Das literarische Kunstwerk* (1931) napisanog u Parizu 1928., ali potom neavrštenog u knjigu. Donatovo ime Branimir je greškom pretvoreno u Vladimir, a uz Konstantinovićeve tekst ne stoji čak ni napomena da se radi o fragmentima, o sedam od ukupno četrdeset i jednog poglavlja koliko ih cela knjiga *Pentagram* sadrži. Da je prevodilac Konstantinovića, Franci Zagoričnik, ipak svoj posao obavljao uz dogovor sa autorom dokaz je detalj iz drugog prevedenog fragmenta (“I pakao ima svoje zakone”) koji u prevodu ima dva paragrafa više, te tri citata iz Goetheovog *Fausta* kojih nema niti u prvom, niti u bilo kom drugom objavljenom originalu. Mogao ih je dodati samo autor u saradnji sa prevodiocem.

Ingardenov je tekst najavljivao prodor fenomenološkog pristupa književnom delu, koji je na jugoslovenskom književnom prostoru stvarno započeo objavljivanjem knjige *O saznavanju književnog umetničkog dela* u prevodu B. Živojinovića kod Srpske književne zadruge 1971. Kermaunerov je tekst – barem u okviru slovenačke književnosti – prvi pokušaj primene strukturalističkog pristupa poeziji (tekst se odnosi na poeziju Daneta Zajca), dok je Donatov tekst informisao publiku o novom strukturalizmu u koji on, osim Maxa Bensea, ubraja i rad semantičara i semiologa Rolanda Bartha te Levyja Straussa, da bi se na kraju posvetio prikazu Lotmanovih *Predavanja o strukturalnoj poetici*.

U prevodu su se pojavila sledeća poglavlja *Pentagrama: Hamlet na vašaru obmana* (fragment br. 6), *I pakao ima svoje zakone* (7), *Demon kao čista volja* (8), *Strah od lepote* (10), *Razumevanje je bela magija psa* (28), *Samoubistvo adekvacijom* (29), *Sreća je nesreća smisla* (30). Prevedeni odlomci zapremaju 43 od ukupno 326 stranica, koliko broji cela knjiga objavljena 1966. godine, mada na njenom kraju, kao što je inače uobičajeno kod ovog autora, stoji datum njenog nastanka, a to je godina 1964.

“Vera u apsolut vodi me veri u zločin” (42), zapisaće Konstantinović na samom početku prvog fragmenta prevedenog na slovenački. A u prvoj fusnoti u ovome poglavlju čitamo sledeće: “Metafizički pobunjenik čak okreće se protiv metafizike uopšte: najveća, najstrasnija poricanja metafizike potiču od metafizičara. Metafizički duh je rođen u gladi za stvarnošću, u nemirenju sa osuđenošću na izvan-stvarno i nestvarno. Ne potvrđuje li to nova filozofija, ali i istorija, od Ničea naovamo, zatvorena metafizičkim duhom koji poriče metafiziku uvek u ime stvarnosti?”

U odlomku o Hamletu kojim se bavi prvi prevedeni Konstantinović na vrlo inventivan način čitaocu je pružen materijal kojim autor, uz pomoć analize ovog klasičnog junaka, ilustruje uvodnu rečenicu o tome kako “vera u apsolut vodi veri u zločin”. To je poglavlje o tome kako je metafizika zlo, koje je posebno opasno kada se prikriva. Analiza Hamletovog sveta osupnuće čak i današnjeg čitaoca dubinom kojom kritičar prodire u onaj svet iza, u ono što svojim delanjem i svojim rečima Hamlet zapravo, često i nehotice, prenosi čitaocu. Konstantinović nas upozorava da Hamlet govori, igra, predstavlja (jer želi da prikrije, pa zato neprestano glumi) svet metafizike, u kojem ideja pravde počiva na ideji nepravde, ideja dobra na ideji zla. “Ako je Hamlet uvek moralni pobunjenik, spreman da svojoj akciji da prevashodno moralni vid, to je zato što svako traženje ovog idealnog sveta, koji *mora* da je bio, tog sveta mog početka, mog jedinstva sa sobom kao jedinstva sa Ocem, zahteva ovo moralno gađenje: metafizička pobuna uvek traži svest o sebi, svoj motiv negde *izvan* sebe, ona naknadno traži moralne razloge, okreće se moralu u ovom okretanju prošlosti, tamnom činu koji se dogodio u njoj, zločinu (...)” (45) Konstantinović čak ide tako daleko da kaže: “Možda bi mogao da se napiše i jedan drugi Hamlet, tragedija u kojoj Klaudivije nije ubio Oca, ali u kojoj Hamlet ipak veruje da ga je on ubio” (43). Jer Klaudivije je oličenje institucije neprijatelja, a svet sazdan na metafizici, na ideji apsoluta, jeste svet negovanja neprijateljstva, “neko neumorno stvaranje neprijatelja”. Naredna tri prevedena poglavlja uglavnom variraju ovu temu, ističući kako je teško razmišljati izvan metafizičkih kategorija, ali je istovremeno neminovno i jedino pravično i pravедno u odnosu na sav živi i neživi svet.

Poglavlja od onog koje je naslovljeno *U službi jezika* (jedanaesto po redu, str. 76), do poglavlja *Govor koji odlaze* krik (dvadesetsedmo, do str. 201) nisu uključena u prevod. Nova serija od tri fragmenta počinje poglavljem *Razumevanje je bela magija psa* i rečenicom “*Razumevanje kao da je stvaranje istorije*, u ovoj pobuni protiv svega konačno-neizmenljivog, koje tu ostaje samo dok je izvan istorije, koje nam se i javlja kao konačnost jer je vanvremenost, kao u nekakvoj van-istoričnosti” (str. 201; naglašavanje kurzivom je autorovo) bez koje je teško razumeti ogromni

posao analize srpske poezije, koji je Konstantinović upravo tada započinjao, a koji se pod zbirnim naslovom *Bíće i jezik* takođe najpre čuo sa talasa Radio Beograda, da bi potom bio uobličen u osmotomnu, i do danas uglavnom nepročitanu knjigu. Kao nekakav ključ autopoetičkog preludijuma za ovaj veliki poduhvat može poslužiti jedan važni deo iz poglavlja o razumevanju, fragment koji se odnosi na analizu Rembrantovog autoportreta, ali i ono što autor tu zapisuje o jeziku: “Jezik je izdaja apsoluta, jer je uvek ‘prema’ njemu, uvek u ‘odsustvu’ apsoluta.” Tu je razmatranje možda najgušće, filozofski najdublje i postavlja u odnos jezik i apsolut, ali i svaku formu, svako savršenstvo forme. Tu se sholastički duh koji čuči u svakom proučavaocu književnosti i društvenih fenomena uopšte, najžilavije drži, tu je najteže izdržati probu, odreći se savršenstva, odnosno, ne prihvatiti da je forma sveodređujuća. Tu umesto direktne analize, neminovno dolazi razgovor u simbolima, o simbolima, od kojih je za ovu raspravu svakako najvažniji simbol pentagrama.

Ali u ovom času je za nas još važnije to što u poslednjem ovde prevedenom odlomku, *Nesreća je nesreća smisla*, Konstantinović piše u odbranu avangardne poezije, a te se reči mogu čitati i kao podrška, svojevrsno pojačanje onih stavova koje je izrekao Dušan Pirjevec, pišući “Vprašanje o poeziji”, odbranu slovenačke avangardne umetnosti od tadašnje zvanične kritike. Redosled je zapravo obrnut: Konstantinovićev tekst je stariji, objavljen je u *Pentagramu* godine 1966., ali je u trenutku kada je pisao svoju odbranu avangardne poezije od partijskih napada on Pirjevcu mogao zazvučati kao podrška i teorijski utemeljeno zagovaranje istih stavova koje je slovenački teoretičar iznosio služeći se jednostavnijim jezikom, s obzirom na neposredni povod svog teksta. Pirjevec je u raspravi dokazivao da bi kriterijumi koje Partija primenjuje u odnosu na avangardu doveli do zabrane čak i stihova nacionalnog barda, Franca Prešerna, kada bi Partija kojim slučajem imala ingerenciju i nad klasičnom tradicijom. Komuniste, posebno slovenačke, optuživao je da su “klerikalni moralisti” i “malograđani”, a kako im je Josip Vidmar bio glavni estetičar i etičar, smatrao je da su oni zapravo samo produžetak predratnih slovenačkih liberala, koji se boje kreativnosti, slobode i pravih talenata. Uvek i sve poveravaju mediokritetima.

U poglavlju *Nesreća je nesreća smisla* Konstantinović pokazuje da je očajanje nužna posledica “duha transcencencije koji preobražava svet u sebe da bi mu bio adekvatan. Ja očajavam pred svetom, da bi taj svet kroz očajanje stigao do mene, da bi opet bio svet. Ovo se najčešće ne razume jer se veruje da je očajanje bekstvo od sveta, zato što je pobuna protiv njega, ali zaboravlja se da je pobuna protiv nekog motiva, neke stvari, moja najdublja veza sa tom stvari (...)” (220). Ove rečenice kao da su objasnile zašto se onom delu slovenačke književne kritike koja nije razumela vrednost pobune prisutnu u avangardnim pokušajima mlade generacije dogodilo da ih Pirjevec obeležava kao zastarele mediokritete koji se boje slobode i kreativnosti. Dogodilo im se to zato što u svom tradicionalno shvaćenom, metafizičkom pogledu na svet, svet izjednačavaju sa slikom stvorenom u sopstvenom duhu, pa sada traže da se čitav svet podredi, potčini toj njihovoj svesti i njihovoj slici. “Moram da hoću da očajavam ako hoću da čujem, vidim, osećam” (223), zapisuje Konstantinović i time čini bespredmetnim, neosvešćenim, krajnje tradicionalističkim napade

na avangardiste kao propagatore očajanja, zbog toga što prenose čitaocu/gledaocu sumornu, mračnu sliku sveta.

Da bismo otkrili saglasja, a svakako i razlike koje su se plele između dva teoretičara koja su se, svako na svoj način, zalagali za otvorenost, za preispitivanje rigidnih modela i nametnute ideologije, predstavimo i najznačajnije ideje Dušana Pirjevca iznete u uvodnom, zapravo programskom tekstu za već toliko puta spominjani broj *Problema*. Odmah na početku Pirjevec ističe da autori koje donosi časopis nisu priznati kao vrhunski; tu su objedinjeni spisi kojima nedostaje javno priznanje. Oni su toliko drukčiji od ostalih napisa o književnosti i umetnosti da ih uobičajena glasila ne žele na svojim stranicama. Prva odlika tekstova objavljenih u ovom broju jeste, dakle, njihova inovativnost unutar slovenačke književne misli⁶. Istina, oni tek treba da dokažu da čine taj radikalni zaokret i apsolutnu novinu. Svi u ovom broju objavljeni prilozi, ističe uvodni tekst, “tragaju za temeljnom istinom, odnosno za suštinom umetnosti i umetničkih dela. Nauka želi da shvati šta je umetničko delo i o čemu nam ono govori; traga dakle za transcendentnim objektom umetnosti, to jest objektom, o kom umetnost govori i koji je konstituiše.” To za čim teži nauka u biti je i u korenu same umetnosti: obe objavljuju neku istinu o svetu, s tim što umetnost to čini na čulni način (uz pomoć slika i metafora), a nauka o književnosti otkriva, razgoličuje i čini efektivnim i efikasnim one ideje koje su u umetnosti zapretene. Ali, slikovitost, magičnost umetnosti jeste upravo njena srž, ono po čemu ona postoji, njen *aesthesis*. Kada znanost o umetnosti “prevodi” umetnički jezik na racionalni, hladan jezik ideja, ona u biti ubija umetnost. Umetnost koja se već od Hegela nadalje rado podaje, podvrgava naučnoj analizi, u biti je izgubila onu auru, ono svetljenje, onaj oreol koji ju je okruživao pre razdoblja dominacije znanstvenih pristupa umetničkom delu, a naše doba, od fenomenologije, preko strukturalizma, do semantičkog pristupa, samo pokazuje da je – na određeni način – za nas danas književno delo mrtvo. Da se njegove ideje otvaraju i pretvaraju u delatne tek uz pomoć književne kritike i nauke o književnosti.

Umetničko delo Hegel je opredelio kao “das sinnliche Scheinen der Idee”; nauka teži da prodre kroz taj sjaj, kroz *aesthesis* i probije se do suštine. Da li to onda znači da ono umetničko, onaj *aesthesis*, nije ništa suštinski važno, da se može redukovati i bez njega čak lakše prodreti do suštine? To i čini naše doba, kojem je više stalo do *ratia* nego do *aesthesis*a. Ali, upozorava Pirjevec, postojali su i pre ovog našeg, racionalnog doba pokušaji prodora u bit umetnosti, no svi su oni ili poklekli pred aromom umetnosti, pa je imitirali, kao impresionizam, ili su pre naglašavali formu i racio, te završili u klasicizmu. Da se tako nešto ne bi ponovo dogodilo – razliku između umetnosti i znanosti/nauke o književnosti ne treba redukovati i svesti na dualizam kakav predstavljaju telo i duša, duh i materija, osećanja i razum. “Ovu nedualističku razliku je danas moguće misliti samo kao ontološku razliku, kao razliku između suštine i postojanja, između ontičkog i ontološkog. U doba kraja umetnosti,

⁶ Tokom celog teksta Pirjevec govori o stanju u slovenačkoj književnoj misli, te prema tome i strane autore (Ingardena, Robbe-Grilleta, Donata i Konstantinovića) svrstava o mislioe koji stupaju u dijalog i otvaraju nove horizonte slovenačkoj nauci o književnosti.

koje predstavlja pobjedu znanosti, otvara nam se ontološka diferencija” (186). I tu se Pirjevec poziva na Heideggerovu studiju *Sein und Zeit* (1927).

Kada Konstantinović kaže: “Ja hoću razumevanje sveta, a ne svet koji razumem; ja hoću istoriju sveta a ne sam svet, ja pokušavam da emigriram iz sveta u njegovu istoriju, iz onoga što jeste u ono što biva” (206) onda on skupa s Heideggerom kaže kako hoće proces, proces u vremenu, ono što i kako nastaje, a ne samo sam svet kakav jeste. Ali dok se fenomenološka i filozofsko-ontološka literarna teorija koja se u to vreme počela javljati u slovenačkom časopisu za “mišljenje i poeziju” *Problemi* zadovoljavala promišljanjem književnog dela kao objekta viđenog iz perspektive stalnog nastajanja u vremenu, Konstantinović je odmah dodao i obrnutu perspektivu: njega je umetničko delo (konkretno Rembrantov autoportret) zanimalo ne samo kao predmet analize, nego ga je zanimalo i sam subjekt tog razumevanja. On je prihvatao i istovremeno problematizirao krajnje objektivnu analizu: “Ovaj autoportret je u stvari portret jednog Rembranta koji više nije Rembrant, jednog Rembranta iz koga se, razumevanjem, ovom krajnje objektivnom analizom, iselio Rembrant” (207). Konstantinović je, čitajući egzistencijaliste, fenomenologe i svakako Heideggera bio sasvim načisto sa tim da je metafizičko osnova svih manipulacija i svih ideologija. Ali, njegova misao ide neminovno dalje, iza, ispod razumevanja kao racionalnog procesa: “Intuicionizam je sudbina svakog apsolutnog racionalizma, svakog ‘racionalisanja’ iracionalnog sveta, svakog poistovećivanja sveta sa duhom: duh pronalazi, u krajnjoj tački, u klimaksu svake akcije, svet kao duh, svoj identitet sa tim svetom kao duhom, dakle taj identitet sa sobom samim, u otkriću jedne sveopšte podudarnosti” (212). Kao što je prigrlio avangardne umetnike, da bi ih potom i te kako kritikova (videti odlomak *Produžiti bez sebe*), tako je usvojio i onu teorijску misao koja se šezdesetih godina pobunila protiv metafizike i zauzela stav o neophodnoj de-humanizaciji istraživanja i pogleda na svet, tako je i na planu teorijske misli otišao dalje, okrenuo se u krug, pa osim kritičke misli koja se diči svojom objektivnošću, sa dna kao svoju sopstvenu izvukao i misao o “orfičkoj, mističnoj igri svakog apsolutnog racionalizma (uprkos njegovom verbalnom odricanju od svakog misticizma, pa čak i uprkos samoj želji da se taj misticizam zaista odbije, onemogućiti)” (213). I eto gde baš tu na površinu izbija – Spinoza! Kazaće Konstantinović da je te orfičke elemente igre naslutio čak i u “apsolutno racionalističkoj Etici Spinoze, koja mi se čini, sve češće (...) kao jedno mračno, soteriološko delo, koje, raspravljajući o moralu, *modo geometrico*, u nekakvom čudesnom kubizmu strasti, ‘afekata’, u stvari sanja ovu mračnu sreću oslobađanja od sebe metodom adekvacije” (213-214).

Pišući o Pirjevčevom poimanju umetnosti Mario Kopic je istakao kako je ovom misliocu “bilo jasno da metafizičko određenje suštine i pozicije umetnosti danas nikoga više ne privlači ne zadovoljava” (Kopic 2011: 136). To bi se isto moglo zapisati i za Konstantinovića. Obojici je bilo svojstveno i opiranje “ideologiji usrećivanja”, traženju idealnog sveta i njegovome predstavljanju kao da je stvarno, a sve samo iz straha od pristajanja na ono što jeste, na svet takav kakav jeste. Dušan Pirjevec je u poslednjoj svojoj studiji o *Braći Karamazovima* (1976) ovo pristajanje na svet kakav jeste snažno podvukao; to njegovo “pustiti biti”, “pustiti da se bude to što

(se) jeste”, italijanski filozof Gianni Vattimo označio je kao “pensiero debole”, opo-
nirajući već i tim imenom nizu pravaca dvadesetog veka, podvevši ih pod oznaku
“pensiero forte”. U ovu, njemu, inače zakletom levičaru daleku filozofiju ubrojio je
marksizam, fenomenologiju, ali i psihoanalizu i strukturalizam. Suprotnost svetu
zasnovanom na ideologiji usrećivanja, koja je neminovno ideologija vere u apsolute,
jeste svet u kojem svako ima pravo na opstanak; ono što je rođeno, rođeno je za
život. Fragmenti Konstantinovičevog *Pentagrama*, a posebno onaj o Hamletu može
se čitati kao mogući most, koji spaja zahtev ovih mislilaca za raskrinkavanjem sveta
metafizike, kao sveta nasilja. Srpski i slovenački autor su sigurno u glavi imali i želju
da ismeju, razobličie kritiku koja veruje u ideologiju, koja literaturu vidi kao način i
put usrećivanja naroda i njegovog vođenja u pravcu apsoluta.

Geometrijska, savršena, zatvorena, skućena forma pentagrama, njena statič-
nost i omeđenost, pokrenuta je iznutra, razumevanjem. Sam proces razumevanja
ima moć stupanja u dodir sa najudaljenijim stvarima i događajima. Moglo bi se reći
da Konstantinović peva himnu radosti “golog” razumevanja i tumaćenja preko ko-
jeg se svaka činjenica vraća svetu kao nekakvom bezgraničnom bratstvu. Cilj je sam
taj proces razumevanja, ne ništa iza ili posle njega.

Kroz afektivnost čina razumevanja Konstantinović spaja Heideggerovo poi-
manje bića kao *tubitka*, njegovu radost zbog tog što ljudsko biće čini ljudskim samo
njegovo neprestano projektovanje, otvaranje, dodirivanje, ispitivanje stvari koje
ga okružuju, njegovo *esserci*, ali i Spinozinu ozarenost zbog spajanja najudaljenijih
stvari u ime povezivanja delova i celine. Skućena, precizna geometrijska, ograniče-
na forma pentagrama podstakla je razumevanja sveta, kao ponovo otkrivenog *po-
kreta*. Sam proces razumevanja Konstantinović naziva “ognjem” koji “pretvara u
vatra svaki led”. Tu nije potreban nikakav viši cilj, nego sam akt kazivanja, jer tim
aktom se nepokret počinje da kreće.

Bibliografija:

Svi citati iz traktata *Pentagram* navode se prema prvom izdanju *Pentagrama*, Forum, Novi Sad, 1984.

- Heidegger, Martin, 1969, *Essere e tempo* (trad. di Pietro Chiodi), Torino.
- Kopic Mario, 2011, “Pirjevčev vprašanje o moderni umetnosti”. In: *Slovenska kultura in literarna veda*. Zbornik prispevkov s simpozija ob 90. Obletnici rojstva Dušana Pirjevca. Ljubljana
- *Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo*. September-oktober 1968, št. 69-70.
- Pirjevce, Dušan, 1978, *Vprašanje o poeziji, vprašanje naroda*. Edicija Znamenja, Obzorja, Marbor.
- Vattimo, Gianni, 2000, *Introduzione a Heidegger*. Laterza, Roma.
- Vattimo, Gianni, Rovatti, Pier Aldo (ur.), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, 2010.

Andrea Lešić

Da li je Beckett Konstantinoviće prijatelj?



U bilješci iz Rovinja, septembra 1963. godine, a citiranoj u knjizi *Beket prijatelj*, Radomir Konstantinović zapisuje:

Jutro. Bio na pijaci, kupio hleb i ribu. Nisam zatekao Kaću kod kuće. Ostavio sam u kuhinji hleb i ribu na sto, seo da predahnem, i tada se dogodilo čudo: *video sam* hleb i ribu, *video*, kao da ih nikada ranije nisam video. Pružio sam ruku, da ih dodirnem (nesiguran da li su zaista tu?), i našao sam se, u tom trenutku, usred srede samog postojanja ili, bolje, *zatekao sam* sebe u postojanju tu, pred tim hlebom, i ribom, pred tom *hranom*, i to je bilo otkriće, to da postojim – *čudo postojanja*. Ne sartrovska mučnina, nego radost. Tiha, velika radost. Smirenost. Zahvalnost.¹

I u tom trenutku gotovo mističnog predavanja svijetu, Konstantinović se (“odjednom”, kako sam kaže) sjeti Becketta: da li je i Beckett ikada doživio to da vidi “hleb i ribu”, ili su njegovo beznađe i akutno osjećanje za besmisao predstavljali neku vrstu vakcine protiv takve vrste direktne spoznaje i radosti njome prouzrokovane? I Konstantinović nastavlja:

¹ Radomir Konstantinović, *Beket prijatelj*, Beograd: Otkrovenje, 2000, (u daljem tekstu *BP*), str. 112.

Juče u Svetom Lovreču [...], pred zalazak sunca, dok smo gledali sa praga crkve trg i okolne kuće, osetio sam tihu radost, kao u nekakvom izmirenju sa postojanjem. [...] Ne mogu to da ponovim. *Ne da mi Beket?* - Priznaću: kad je to prošlo, - dolazio je mrak, tuga se vraćala, - osetio sam se kao izdajnik: kao da je ova moja radost, ovo "izmirenje" sa postojanjem, u predvečernjoj svetlosti (*pod magijom* te svetlosti?), nekakvo "napuštanje" Beketa, čak neka mala *izdaja* njega? (BP, 112-113)

Po povratku kući, Konstantinović traga za citatima o svetlosti kod Becketta, i pronalazi u Krapp's Last Tape citat kojim samom sebi potvrđuje da je za Becketta mrak mjesto koje ima "prednost" nad svjetlom, kao mjesto koje zadržava, u zatamnjenosti, smisao. (BP, 114) Beckett više voli mrak, Konstantinović zaključuje. A onda, novi trenutak izoštrene svijesti:

A hteo sam samo da upitam: otkud moje osećanje male "izdaje" Beketa u onim trenucima mog izmirenja sa postojanjem, u predvečernjoj svetlosti na trgu Svetog Lovreča? Gde je izdaja, tu je i neka dogma, neka apsolutizovana doktrina. Beket, koji nije hteo ništa da ima, ništa, nikakvo "učenje", "stav", nikakve "principe", - da li se to sad on u meni pretvara u "princip", u stvar egzistencijalne doktrine, u dogmu? (BP, 115)

Sva ta pravdanja, oklijevanja, izoštrene percepcija i sebe, i drugog, i svijeta; to umanjivanje sebe, i umanjivanje sopstvenog doživljaja otvorenosti i nejezične svijesti za stvari: zaista, šta je to Konstantinoviću Beckett da mu kviri trenutak čiste sreće i mirenja sa postojanjem? Da li je Beckett princip? Kakav je to Beckett prijatelj pred kojim je radost izdaja?

U jednu ruku: naravno da Beckett za Konstantinovića jeste princip: u tekstu "Gde je Tolstoj?" (1959), sam Konstantinović kaže, Beckett je za njega "središnja figura epohe". (BP, 80) Ali i više od toga: Beckett je za njega u toku njegovog života i njihove korespondencije porastao u književnu i intelektualnu figuru gotovo mitskog značaja, u čovjeka-simbola. Za Konstantinovića, on je svetac izdržljivosti i povučenosti, utjelovljena tišina, personifikacija znakovitog odbijanja svakog značenja (BP, 52-55), giacomettijevski lik sa demonskim očima i nevidljivim dlanovima besprijekorno čistih ruku (BP, 121-122). Beckett je anti-Sartre, čovjek koji "bi da opstane u postojanju ograničenom postojanjem, s onu stranu tumačenja, - s onu stranu inteligencije"; "on hoće da ne kazuje stvari"; njegov tekst je "tekst nizašta", za njega je "istina govora jedino u njegovoj promašenosti" (BP, 83). Beckett je, po Konstantinoviću, pisac koga se ne može citirati kako biste ilustrovali svoje tumačenje nekog njegovog stava (BP, 83-84) (pa ipak to Konstantinović neprekidno radi). Beckettov govor je (po Konstantinoviću iz 1957.) "visoko etički terorizam" koji nas vraća 'stravi sveta uhvaćenog na delu'. (BP, 84-85) I, ključno, Beckettov govor je "govor protiv moći sistema":

Moć sistema jeste moć celine koja se svuda potvrđuje, potpuno i neposredno, pa je zbog toga svako biće, svako slovo, samo neka vrsta njegove

manifestacije, ili “izraza”, njegov *citata*. (Valjda je zato moć citata srazmerna moći sistema: tiranija je uvek citatološka?) Sistem je jedino “human”: mi, van-sistemi, *marginalci*, jesmo nehumani: *otpad* Sistema, *đubre* humanosti. Humano je u savršenstvu koje je savršeno jedinstvo Celine i delova. Nehumano je promašeno jedinstvo. A to je Beket: sjaj velike mračne oslobađajuće promašenosti. (*BP*, 84)

Dakle, Beckett jeste princip, i to princip otpora smislu, cjelini, sistemu, totalitarizmu, tiraniji. On je svetac neradosti, besmisla i samoće koja đavolski uporno, beznadno, uvijek iznova formuliše sopstvenu nesposobnost da se izrazi, jer nema se ni šta, ni čime, ni zašto, ni kome izraziti. Terminologijom njegove najpoznatije knjige kazano, Beckett je za Konstantinovića u neku ruku princip otpora palanačkoj zatvorenosti, korumpiranosti javnim moralom i čistoćom stila. Konstantinović ono što vidi kao palanačku opsjednutost stilom određuje kao silu koja niveliše i ujednačava, i preko koje je moguće negirati i pojedinačnu ličnost i širinu velikog svijeta:

Ova služba stilu ide do njegovog obogotvorenja. Stil je sve, čovek je mnogo manje. U svetu palanke, važnije je dobro se držati ustaljenih običaja nego biti ličnost. Sve što je pretežno lično, individualno (ma u kom pravcu) nepoželjno je pre svega zato što je obećanje “sveta”, kao čiste negacije palanke, dakle obećanje stilske polivalencije, a ova polivalencija je, za palanački duh, čisto otelotvorenje kakofonije, muzika samog pakla.²

Po ovome, Beckett je apsolutni, idealni antipalančanin, otjelovljenje duha otvorenog, velikog svijeta koliko i savršene povučeniosti i privatnosti. Već u samim njegovim naslovima nalazi se suština principa neimenovanja (Konstantinović se kroz čitavu knjigu o Beckettu opsesivno vraća *L'Innomable* kao ključnom Beckettovom tekstu), koji se direktno suprotstavlja onoj drugoj planačkoj opsesiji, sveoštem “kumovanju”:

Palanka je, u tome smislu, bezmerno vredna: ona imenuje neprestano, a duh palanke javlja se, tako, kao jedan duh *kumovanja* koji se nikada ne umara, i koji one koje je krstio ne prestaje neprestano da doziva, kao da ne želi da se oni makar jednog jedinog trenutka *vrate* u predašnje svoje stanje iz te uloge, iz tog pozorišta u koje ga je on ugradio. Na ovaj način, održava se neprestano ne samo vlasnost duha planke, već se održava i njen konkretni sistem vrednosti: pojedinci su slova u azbuci tog sistema, simboli u simboličkoj tablici vrednosti. (*FP*, 17)

Čovjek koji odbija da imenuje, čovjek koji odbija da znači, koji odbija da išta posjeduje, Beckett (onaj Beckett kakvog Konstantinović vidi) prazni je odjek koji se čuje kroz čitavu Filozofiju palanke, neka vrsta njene neimenovane protivteže; evo, recimo, ovdje:

² Radomir Konstantinović, *Filozofija palanke*, Beograd: Otkrovenje, 2008. (u daljem tekstu *FP*), str. 7.

Racionalizam je ovde u funkciji kolektivizma isto kao i determinizam. On je pre svega ne-noć, podražavanje načela Dana kao načela Javnosti. On je protivan Noći kao Tajni (noćnoj tajni), jer je protivan svakoj izrazitoj subjektivnosti koja je, međutim, nezamisliva bez Tajne. [...] Naivni realizam, ili "smisao za stvarnost", za ono što se ne može pozitivno proveriti, što je na liniji jednoga sasvim primitivnog pozitivizma, jeste posvećivanje u Dan, odbrana Dana od Noći, koja izmiče ovome pogledu, kao što izmiče dubina bića. (FP, 37)

Dok je Beckett, u svom iracionalizmu i odbijanju da se pita o značenju stvari (Konstantinović, u čudnoj impersonalnoj konstrukciji koja ne odaje da li je to bilo nešto upućeno njemu ili nešto što je čitao da li je bilo izrečeno u razgovoru s nekim drugim, navodi kako je Beckett, "na pitanje šta znači Joneskova Lekcija odgovorio nervozno: 'A zašto mora nešto da znači?'" [BP, 109] Ostaje nejasno: kome je ta Beckettova nervoza bila upućena?), Beckett koji se igra neimenovanjem kao stvaralačkim činom u kome se "nemogućnost jezika otkriva kao nemogućnost tela" (Konstantinović navodi kako je sačuvala bilješke Kaće Samardžić koje dokumentuju njeno "kopanje po Roberu" za značenja riječi l'innomable, povezujući je sa neimenljivim koliko i sa prljavim, gadnim, besramnim, odvratnim [BP, 104-105]; vrlo je indikativna ova puritanska veza tjelesnog i gadnog, kod Becketta i, možda još više, u Konstantinovićevoj spremnosti da je kod njega prepozna; vratiću se nešto kasnije na ovo), Beckett koji privileguje Noć nad Danom i tragički kaos nad sistemom smisla i značenja, koji je "sjaj velike mračne oslobađajuće promašenosti", u suštini je u Konstantinovićevoj viziji pretvoren u čovjeka-oksimorona, u utjelovljenju paradoxu. Veza sa paradoxom je ovdje vrlo znakovita: to je jedan od termina koji je Roland Barthes početkom sedamdesetih godina uveo kao ime za strategiju (za kojom je, reklo bi se, i inače tragao čitav svoj život) otpora građanskim i malograđanskim mitologijama (tom procesu okamenjivanja i ograničavanja značenja riječi samo na ono što potvrđuje buržujsku sliku svijeta kao realnog, racionalnog, univerzalno ljudskog i historijski i politički nepromjenjivog),³ odnosno otpora doxi, shvaćenog kao opšte prihvaćene "istine" o svijetu, a čija "vjerodostojnost" zapravo počiva ne na vezi sa stvarnošću na kojoj ona sama insistira, već na sistemima moći unutar kapitalističko-građanskog društva.⁴ U tom smislu, Barthesove mitologije/doxa funkcionišu na sličan način kao Konstantinovićeve koncepcija "duha palanke" (iako bez Barthesovog, barem povremenog, materijalizma), tog psihološkog i kulturnog stanja svijesti koje teži zatvorenosti u sebe, redu, čistoći, razumu, nepromjenjivosti, nesubjektivnosti, neistoričnosti i ujednačenosti. Kao što duh velikog svijeta, koga se, po Konstantinoviću, palanka užasava i od koga panično pokušava da se sakrije, podrazumijeva pokret, otvorenost, i polivalentnost, tako se i Barthesova paradoxa (ponekad kroz ono što Barthes naziva *texte de jouissance*, odnosno

³ Roland Barthes, *Mythologies* (1957), *Oeuvres complètes I*, Paris: Seuil, 1993.

⁴ Roland Barthes, "La division es langues" (1973) i "La guerre des langues", *Oeuvres complètes II*, Paris: Seuil, 1994.

tekst naslade) odupire sveprisutnom ideološkom teroru doxe kroz odbijanje da uspostavi monolitna značenja i zdravorazumski opšteprihvaćeni smisao; dakle, kroz otvorenost, neprekidni semantički pokret, i polivalentnost.⁵ Veza između Konstantinovićeovog koncepta palanačke svijesti i Barthesovih konceptata doxe i buržoaskog mita jedna je od stvari koje bi bilo zanimljivo istražiti, pogotovo jer je, kako to navodi Ivan Milenković,⁶ Filozofija palanke izlazila u istom periodu kada i pregršt ključnih francuskih postmodernističkih tekstova (i u istom periodu kada i Barthes formuliše svoja poststrukturalistička razmišljanja o doxi, dok su Mitologije izašle nekih desetak godina prije toga).⁷ Međutim, ono što mene ovdje primarno zanima je idejna veza koja se, nezavisno od direktnih linija uticaja, može uspostaviti između palanke, velikog svijeta, doxe, paradoxe, Beckettove bilingvalnosti, odnosa Irska/Pariz u njegovom djelu, i problema bliskosti i prijateljstva, kao i problema čitanja grotesknog kao ozbiljnog.

Znam, ovo je popriličan čvor koji predlažem da ovdje pokušam raspetljati. I zato je najbolje u ovom trenutku vratiti se na svjetlo na kome se sve bolje vidi.

Jer, među Beckettovim djelima ima jedno od onih koje Konstantinović pominje par puta samo usput, a to je *Happy Days*, dvočinka u kojoj Winnie, “dobro očuvana” sredovječna žena sa bisernom ogrlicom oko vrata, “po mogućstvu plavuša”,⁸ provodi dva dana, sa nejasnim intervalom između njih, ali tokom kojih se vidi da ju je neka nepoznata kataklizma zakopala u zemlju prvo do struka (u prvom činu), a zatim i do vrata (u drugom), i tokom kojih ona pokušava da osmisli svoju statičnu egzistenciju igrajući se ženskom torbicom i njenim sadržajem (češalj, ruž, sredstva za umirenje), šeširom i suncobranom, odlažući samoubistvo i pjevanje svoje pjesme, sjećajući se prošlosti, i pokušavajući da vodi razgovor sa svojim mužem Willijem, koji živi negdje u rupi u zemlji iza nje, i koga ona tek povremeno čuje i vidi. Naravno, iz ovog je kratkog sižea (ili barem iz načina na koji sam ga ja ovdje predstavila) jasno da se kataklizma koja sve više zatrpava Winnieno tijelo i razlaže njen govor i svijest, zapravo, može shvatiti i alegorijski, i da se ova drama, uprkos nadrealnom okruženju i bizarnim materijalnim okolnostima u kojima se nalaze Winnie i Willie, može čitati ne samo kao filozofska studija o dezintegraciji jezika i subjekta u jeziku, već i kao izuzetno precizna, gotovo hiperrealistična, vivisekcija ustajalog građanskog braka i nadolazeće starosti u samoći udvoje. Pri tome je ovu dramu svakako moguće čitati i kao satirički prikaz samozavaravanja koje je moguće uložiti da bi se apsolutno nepodnošljiva situacija učinila smislenom i podnošljivom (otuda naslov “*Happy Days*”: Winnie kroz cijeli komad ubjeđuje sebe da je to kroz

⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (1973), *Oeuvres complètes II*, Paris: Seuil, 1994, str. 1521.

⁶ Ivan Milenković, “Paradoks stvarnosti i zlo banalnosti”, *Sarajevske sveske*, 2011: 35-36, str. 488.

⁷ Jedna, međutim, napomena: u *Filozofiji palanke*, Konstantinović mit (mit u punom značenju te riječi) shvata kao stvaralački izraz plemenske, a ne palanačke svijesti. Palanka bi voljela da može da stvara mitove, ali je, s obzirom da nije više pleme (sa njegovom potpunom vanvremenskom zatvorenošću), već je uronjena u storiju koju ne može da prihvati, ona to više ne može, i zbog toga pati. (*FP*, str. 141-143.)

⁸ Samuel Beckett, *Happy Days*, u *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986, 135-168, str. 138.

šta prolazi “još jedan sretan dan” ispunjen “malim blagoslovima”); ali isto je tako moguće interpretirati je i kao iznenađujuće feminocentričnu priču o tome kako žene uspijevaju kroz samoironiju naći smisao u konvencionalnim brakovima bez ljubavi i sa muškarcima koje je, što bi rekle Freudom inspirisane feministkinje,⁹ patrijarhat naučio jedino emotivnoj hladnoći. U tom smislu je, na primjer, moguće čitati sljedeći odlomak kao izuzetno gusto klupko autoironije, svijesti o nevoljenosti, proglašenja bračne samostalnosti, samozavaravanja, i spremnosti da se ruka, uprkos prethodnim emotivnim razočarenjima, i dalje drži ispruženom, kao ponuda nježnosti, i još uvijek prisutna volja za komunikacijom:

WINNIE: Was I loveable once, Willie? [*Pause.*] Was I ever loveable? [*Pause.*] Do not misunderstand my question, I am not asking you if you loved me, we know all about that, I am asking you if you found me loveable - at one stage. [*Pause.*] No? [*Pause.*] You can't? [*Pause.*] Well I admit it is a teaser. And you have done more than your bit already, for the time being, just lie back now and relax, I shall not trouble you again unless I am compelled to, just to know you are there within hearing and conceivably on the semi-alert is... er... paradise enow.¹⁰

Ovdje se komička (potencijalno ironijska) hiperbola o tome kako je muževljeva blizina i njegova polovična svijest o njenom prisustvu neka vrsta raja miješa sa tragikom Winnienih poziva da je Willie pogleda, da joj nešto kaže, da dođe da živi tamo gdje ga ona može vidjeti, koji sve vrijeme idu uz samozatajno prihvatanje mogućnosti da on možda ne želi ništa od toga; a opet, sa druge strane, njena sposobnost da osmisli svoj život potpunim besmislicama, njeno otvoreno priznavanje želje za ljubavlju i veselo suočavanje sa činjenicom da je ono što je dobila daleko od onoga što je željela (“Oh I know you were never one to talk, I worship you Winnie be mine and then nothing from that day forth only titbits from Reynold's News.”¹¹) čine Winnieniu bitku da uživa u životu uprkos svemu i duboko apsurdnom, i tragi-komičkom, i gotovo herojskom.

Ta i takva Winnie izgovara rečenicu koja je, u kontekstu onoga što Konstantinović definira kao Beckettovo stavljanje na stranu noći, i svoju “izdaju” Becketta u trenutku kada on sam doživi trenutak čiste radosti i uživanja u svjetlu, izuzetno zanimljiva. Na početku drugog čina, kada nam se Winnie ukaže zakopana do vrata (i sada ne samo nesposobna da se zabavlja svojom torbicom, već i da posegne za pištoljem koji je u prvom činu postojao na ivici svijesti, linije vida i unutar dohvata ruke kao mogućnost konačnog bijega od besmisla kroz samoubistvo), njene prve riječi su: “Hail, holy light.”¹² Aliteracijska punoća ovog pozdrava “svetom svjetlu” (nema načina da se te tri riječi izgovore a da ne zvuče kao molitva, bez obzira na okolnosti),

⁹ Ovo je teza za neki drugi članak, ali osnovna ideja je vjerovatno najjasnije predstavljena u sljedećoj knjizi: Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York: Pantheon Books, 1988.

¹⁰ Samuel Beckett, *Happy Days*, str.150.

¹¹ Ibid., str. 167.

¹² Ibid. str. 160.

u kombinaciji sa činjenicom da komad završava Willijevim uzaludnim naporima da se popne do Winnie (i koji se, kao i sve drugo što likovi u komadu rade, mogu čitati i kao tragični promašaj, i kao komički promašaj, i kao tračak nade zbog toga što je barem pokušao da uradi nešto takvo, premda prekasno i bezuspješno), čine se kao protivteža Konstantinovićevoj tvrdnji da Beckett daje prednost mraku. Pa čak i da daje prednost beznađu.

Pored toga što otvara mogućnost da je Konstantinovićevo čitanje Becketta nekako jednosmjerno, ovo je važno upravo zbog toga što je ta prednost data beznađu, besmislu i mraku koju Konstantinović pripisuje Beckettu, i čovjeku i piscu, razlog za taj osjećaj izdaje zbog osjećanja radosti, i izvor malih nesporazuma i stalnog osjećaja strepnje da će Becketta nečim uvrijediti ili povući pogrešan potez. Čitava priroda njihovog prijateljstva bila bi stavljena pod znak pitanja ako bi se pokazalo da je Konstantinović pogrešno pročitao Becketta kao strogog u svom beznadnom asketizmu. Doduše, Konstantinović time ne bi bio jedini s kojim je Beckett imao odnos koji bi se mogao nazvati problematičnim; Tim Parks, u svojoj recenziji nedavno objavljenom drugom tomu Beckettovih pisama, ukazuje na to koliko je Beckettovih pisama služilo tome da, kako on kaže, uspostave pravila za međuljudske odnose koja su “rigidno definisana i često ekstravagantno asimetrična”.¹³ Nasuprot Konstantinovićeve ponavljanim pozivima da dođe u Rovinj, koji svi bivaju odbijeni, stoji Konstantinovićevo priznanje o mjestima u Beckettovom životu u koja on nikad nije ušao:

Nisam bio u Isiju. (Ali ga ponekad vidim, sa listom u ruci, i zagledanog u taj list, kao da nije mrtav. U Isiju.) Nikad nas tamo nije pozvao. Ne žalim. Nikad nisam bio u njegovoj pariskoj kući. (Ako je to bila *njegova* kuća?) Ne žalim: ništa njegovo nije bilo njegovo. (Rekao sam to već? Valjda jesam. Ali zašto mi se čini da to nikad ne mogu *dovoljno* da kažem?) (BP, str. 45.)

Na šta se to “Rekao sam to već?” zaista odnosi? Na to da ništa Beckettovo nije Beckettovo, ili na nedostatak žaljenja? Jer žaljenje koje je ponovljeno dvaput, u gotovo ritualnom prizivanju, prestaje biti nepostojeće. Ono je tu, izgovoreno; istina, Konstantinović insistira na tome da taj asimetrični odnos objasni (opravda?) time što je Beckett živa inkarnacija svoje sopstvene poetike: odbijanje da se znači, znakovita nesposobnost da se komunicira, odbijanje da se preda drugom, voljno odricanje reciprociteta među ljudskim subjektima, jer, doista, šta je subjekt, ako smo odustali od toga da išta značimo i da ikome pripadamo...

Ali, čini se, puno teže je Konstantinoviću padala Beckettova nespremnost da odgovori na njegove pokušaje da pokrene, za Konstantinovića, važne teme o intelektualnim dešavanjima (i u tom smislu, mislim, nedostatak žaljenja zbog nedostatka nečega tako građanski običnog kao što su recipročni pozivi za kućne posjete ipak treba uzeti zdravo za gotovo). Konstantinović priznaje da Beckett nije reagovao na njegove pokušaje da s njim porazgovara o kritičkoj recepciji njegovog djela (BP, 45), o Batailleu (“Teško sam to prihvatio”; BP, 46); da nikada nisu razgovarali o Jovu

¹³ Tim Parks, “On Needing to be Looked After: *The Letters of Samuel Beckett: 1941-56*”, *London Review of Books*, 33:23, 2011, str. 3.

(BP, 55), ni o Joyceu (BP, 88); da nikada nisu govorili o Sartreovoj kritici Godota kao o “plaču buržoazije” (opet ono: “Ne žalim.”) (BP, 91), niti o Lukačevoj tezi da je ta ista drama “izraz krajnje patologije” (i opet ono: “Ne žalim.”) (BP, 92). Još teže od ćutanja o Batailleu, Konstantinoviću je pala Beckettova primjedba o Sartreu koja je glasila: “To je inteligentan tip”:

Eto tako. Eto: malo mi je da kažem da sam bio zbunjen: *to*, “inteligentan tip”, za pisca *Mučnine*? Za pisca *Bića i ništavila*? To, što bi bila pohvala za mnoge, ovde je poruga, i *to poruga u formi pohvale*, nešto neprilično razgovoru prijatelja. Ućutali smo. Bila je to pauza, velika, mučna, beketovska pauza. (BP, 82)

Konstantinović prizaje koliko ga je to Beckettovo nepoštovanje prema Sartreu mučilo, i jednostavno zaključuje: “Nisam ga razumeo, eto to je to.” (BP, 82) I iako u daljem tekstu pokušava da nađe intelektualno objašnjenje za tu vrstu poruge, sljedeća stvar je jasna: svi ti promašaji da se iz Becketta izvuče intelektualan razgovor desili su se već na početku njihovog prijateljstva. Asimetričnost odnosa i ćutanje su se nastavili i dalje; iz Konstantinovićevih bilješki koje idu uz ova Beckettova pisma jasno je da je Konstantinović često morao da iz sekundarnih izvora dešifruje šta bi bila prava priroda događaja koje Beckett usput u tim pismima spominje. Nerazumijevanje je bilo ugrađeno u odnos, i Konstantinović to izuzetno jasno formuliše:

Ne, nije mi tad bio blizak. Ali to je zato što je između njega, zatvorenog u ćutanje, i mene bila moja (?) težnja ka govoru, koja me je držala u vlasti, uprkos svemu, i to čak u toj meri (znam to noćas) da je za mene moral bio neodvojiv od govora, kao da nisam mogao da razumem moralnost koja ćuti: kao da je Beket morao da progovori o Bataju da bi, za mene, sačuvao moralnost. Nisam mogao da razumem moralnost koja ćuti: nisam mogao da razumem Beketa. [...] Hoću da kažem da je taj moral kao govor, taj *brbljivi moral*, bio tada između mene (brbljivca, još uvek?) i ovoga čoveka koji je pre i posle svega dovodio u pitanje taj brbljivi moral. (BP, 46)

Iz tog istog kontrasta između morala koji ćuti i morala koji govori Konstantinović naposljetku tumači i Beckettov komentar o Sartreu kao o “inteligentnom tipu”: i Sartre je “brbljivac”, koji mora da “kazuje stvari” da bi bio moralan, i zato “Beket neće da bude Sartr”. (BP, 83) Ali pri tome Konstantinović zaboravlja dvije stvari: da je i Beckett, u svojim djelima barem, “brbljivac”, i da se na samom početku njihove prepiske Beckett “izbrbljao” na način koji je otvarao mogućnost jednog sasvim drugačijeg, i mnogo manje ozbiljnog odnosa od ovog koji Konstantinović pokušava od njega izmamiti.

Jedno od prvih Beckettovih pisama Konstantinoviću i Kaći Samardžić, naime, sadržava izvinjenje zbog neprijatnosti koje je njegov boravak u Beogradu njima izazvao, i za sve okrivljuje svoj sopstveni “*sale caractère*”. (BP, 17) Konstantinović u svojim bilješkama kaže da ne zna “šta se krije iza ovih reči”, jer nikakvih neprijatnosti nije imao; a zatim napominje da je to jedan od onih “divnih” i “dragocenih” nesporedaka koji nam daju uvid jednih u druge. U ovom slučaju, taj trenutak Bec-

kettovog “uzgrednog” kuđenja samog sebe (BP, 25), i to, kako napominje Konstantinović, “ljudima koje jedva što je upoznao” (BP, 27), omogućava Konstantinoviću da se “posveti” u Becketta koji je čovjek “sa onu stranu taštine”, koji “uspeva da ostane na odstojanju od sebe (?), od ma čega svog” (BP, 26), koji zastupa “nihilizam ‘gluposti’ okrenute protiv ‘mudrosti’ obogovljenog posedovanja”. (BP, 27) Iz jednog usputnog komentara, izniklog iz nesporednoga, Konstantinović rekonstruiše čitavu Beckettovu poetiku; ali, čini mi se, odmah nakon toga odbija da uzme u obzir implikacije te poetike (i tog načina života), i samog tog komentara. Konstantinoviću, ipak, treba Beckett koji će biti izvor fascinacije; njemu ovaj Beckett koji ne zna o čemu govori (iza tog učtivo formulisanog. “Ne znam šta se krije iza ovih reči” krije se puno prirodnija reakcija: “O čemu on to?”) i koji se izbrblja na račun svog “sale caractère”, njemu treba eventualno kao povod za meditaciju o prirodi identiteta koji odbija da bude identitet. Ali, Beckett mu je, zapravo, lijepo rekao, i to na način koji je nedvosmislen i kristalno jasan: ja sam čovjek “poganog karaktera” (kako je ta fraza prevedena ovdje), “of filthy character” (kako bi to bilo na engleskom sa koga kao da je Beckett ovdje prevodio). Ne postoji jasniji način da se neko samoodredi od ovoga: ja sam osoba prljavog karaktera. Koja je u stanju da se o tome izbrblja pred ljudima koje je tek upoznao. Budite spremni na sve.

Ti brbljivci, često poganog karaktera, bez autocenzure, dio su Beckettovog opusa koliko i pauze u njegovim dijalozima, koliko i tišina i besmisao koji Konstantinović čuje iza svake Beckettove izgovorene riječi. Čak je i ovo izbrbljavanje na račun svog “sale caractère” povod za Konstantinovića da kaže da je Beckett “pauza, najveća za koju znam, u ovom svetu posedovanja, svetu koji se užasava pauze, svetu u kome saradnja sa pauzom je najveći zločin”. (BP, 26) Ali ovo nije bila pauza, već izbrbljavanje, ali namjerno, pažljivo formulisano i autoironijski precizno i tačno (otuda te čuvene pauze između poganih verbalnih ispada u Beckettovim djelima, čini mi se: one su trenutak pažljivog traženja prave riječi, najubitačnijeg mogućeg samodefinisanja), od one vrste koja navodi Winnie da nastavlja da se obraća Williju koji jedva da progovara, od one vrste koja navodi gospođu Rooney iz radio drame *All That Fall* da se samoodredi rečenicom: “Oh I am just a hysterical old hag I know, destroyed with sorrow and pining and gentility and church-going and fat and rheumatism and childlessness.”,¹⁴ od one vrste zbog kojeg Krapp samog sebe, mladeg, procjenjuje kao “young whelp” sa njegovim aspiracijama, čežnjom za redovnijom stolicom i planovima da manje pije i da vodi manje obuzimajući seksualni život,¹⁵ od one vrste koja navodi Krappa da sladostrasno uživa u zvučanju riječi “spool”, sa

¹⁴ Samuel Beckett, *All That Fall*, u *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986, 169-199, str. 174.

¹⁵ Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, u *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986, 213-223, str. 218.

Uzged, čini se da je ta slika mladog Krappa (i, za razliku od Konstantinovića, nemam namjeru ne naglasiti da je samo njegovo ime ortografska varijacija na riječ “crap” - “govno” ili “sranje”; Beckett je bio daleko od toga da bude suptilan) poprilično autobiografska. I piće i konstipacija su stvari koje su, sudeći po njegovoj korespondenciji, mučile mladog Becketta. O seksu je, međutim, izgleda ipak bio manje voljan da govori. (Vidjeti: Denis Donoghue, “Beckett before ‘Godot’”, *The New Criterion*, maj 2009, 12-17.

tom kombinacijom “stool” (stolica) i “poo” (kaka) koju ona u sebi sadrži.¹⁶ A Konstantinović je prirodu tog izbrbljavanja pročitao, u vrlo beketovskom paradoksu, na istovremeno apsolutno tačan i potpuno pogrešan, jer potpuno intelektualizirani način. I, izgleda, što je više shvatao šta predstavlja Beckett marginalac, otpadnik, neizrecivo prljavi i pogani, to je više Konstantinović tu njegovu prirodu tumačio kao apstraktnu pobunu protiv tiranije sistema i sistemske humanosti; i to je više imao potrebu za intelektualnim razgovorima o Sartreu i Batailleu, i bio sve više slijeper za jasne signale koje mu je Beckett slao da to njega, naprosto, barem u tom prijateljstvu, ne zanima. Ali, još važnije (barem za nas koji nismo dio tog prijateljstva), otuda Konstantinovićeve potreba da, znajući sve, u potpunosti shvatajući veze margina/otpad/tijelo u raspadanju/jezik u raspadanju/iracionalno/besmisao u Beckettovom djelu, tumači te veze tragički. Ovdje nam je Filozofija palanke ponovo od pomoći, jer iz nje je jasno da Konstantinović otvorenost velikog svijeta i princip noći, tajne i otpadništva, povezuje sa tragičkim; odnosno, kako on kaže, a ovdje je nemoguće ne pomisliti na Becketta, onakvog kakvim ga on doživljava:

[...] duh palanke, protivan duhu tragedije samim tim jer je protivan stvarnom otpadništvu, stvarno-delatnom *odrodu*, bez koga nema tragedije (svaka tragedija leži u jednom ovakvom otpadniku od zakona, na jednoj ovakvoj pukotini u zakonu), spaja sarkazam mržnje sa sentimentalizmom upravo *odsustvom* subjekta koji do sebe dolazi *tragedijom*, koji svoju egzistenciju uistinu može da zasnuje samo njome, kao tragičnu egzistenciju. (FP, str. 21.)

Iako nešto ranije pominje da je palančanin “lišen čistog humora” koliko i “stvarne egzistencije koja mu je uskraćena tiranstvom postavljenih vrednosti” (FP, str. 20.), Konstantinović zapravo, koliko se meni čini, nikada ne određuje ni “čisti humor” ni “stvarnu egzistenciju” ništa jasnije od svog koncepta “svetskog duha, kao idealno-otvorenog” (FP, str. 5.); već se i nepalanačka egzistencija i veliki svijet neminovno vezuju uz konceptom “tragedije i njenog osnovnog nemira kao metafizičkog” (FP, str. 23.) Palanka je sveprisutna (na način na koji je Barthesov buržoaski mit sveprisutan), ona je u duhu, a ne neki specifični prostor; štaviše, i “ovaj svet apsolutne otvorenosti postoji samo u duhu palanke, u njegovom strahu od sveta, da je taj svet jedan nedvosmisleno palanački svet.” (FP, str. 5.) Upravo sveprisutnost palanke, i postojanje velikog svijeta isključivo kao njene antiteze, vezuje stvarnu egzistenciju u njenoj otvorenosti u otpadništvo i noć i tajnu; jedino te stvari omogućavaju da se subjekat sakrije od palanačkog pogleda. I dalje: po Konstantinoviću, čini mi se, što je pobuna stvarnija, to je apstraktnija; i otuda on kaže da je “Beket onaj koji pokušava da se probudi iz ‘košmara istorije’, a koji se budi (?) za košmar vanvremenosti, tzv. večnosti ili ništavila”; ili, još jasnije: “Antimetafizički, on je ‘osuđen’ na metafiziku.” (BP, str. 90.) I otuda, neminovna tragedija; ali tragedija ne bi bila neminovna da je veliki svijet stvaran i stvarno otvoren; tada bi bio moguć i “čisti humor” koliko i stvarna egzistencija.

¹⁶ Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, str. 216..

Zbog te čvrste veze koju uspostavlja između nepalanačkog, tragičkog, noćnog, tajnog i otpadničkog, Konstantinović kao da ne vidi komiku Beckettovih otpadnika; on ni jedan put, koliko sam ja uspjela da vidim, ne pominje koliko su Beckettova djela, naprosto, karnevalski, bezobrazno, prostački, psovački, naprosto, smiješna i duhovita.¹⁷ Sva ta tijela u raspadanju, oni likovi u kontejnerima za smeće (kao što su Nagg i Nell iz Kraja partije), likovi koji komentarišu sopstveno fizičko raspadanje i neposlušnost sopstvenih fizioloških funkcija, nisu nipošto samo tragički, već i duboko, suštinski, komički likovi, i povod za onu vrstu smijeha koji Bahtin naziva glavnim sredstvom detronizacije autoriteta i izvrtanja ustaljenih vrijednosti i pravila. U svojoj knjizi o Rabelaisu, Bakhtin definiše smijeh kao specifičan oblik istine sam po sebi; on se ne može transformisati u ozbiljnost a da pri tome ne naruši istinu koja se njime iskazuje. Po njemu, smijeh oslobađa ne samo od vanjskih zabrana, nego prvenstveno od straha kao unutrašnjeg cenzora, i od specifičnih strahova od nedodirljivih svetinja, svete prošlosti, i moći.¹⁸ Kod Becketta, upravo je komika, a ne ozbiljna sartreovska mučnina, ta koja omogućava da se spozna apsurd; Beckettov apsurd je vulgaran i komičan, a ne metafizici okrenut; recimo, ovdje, u *All That Fall*, kada gospodin Slocum, vozeći gospođu Rooney na željezničku stanicu, preгази kokošku svojim autom:

MRS ROONEY: [...] What a death! One minute picking happy at the dung, on the road, in the sun, with now and then a dust bath, and then - bang! - all her troubles over. [*Pause.*] All the laying and the hatching. [*Pause.*] Just one great squawk and then... peace.¹⁹

Banalnost te slike kokoške pregažene na cesti, banalnost filozofiranja koju njena banalna smrt proizvede, komički stav prema smrti uopšte koji je tu uspostavljen, u direktnoj su opreci prema ozbiljnosti i metafizici koju Konstantinović vidi u Beckettu. Svijet koji je tu prikazan nije veliki tragički svijet otvorenosti i vječnosti, već mali palanački svijet koji se ukazuje u svoj svojoj banalnosti, komici, ali i samosvijesti i polivalentnosti.

Nije ni čudo; Beckett možda jeste pobjegao iz Palanke Dublin, ali dočekala ga je Palanka Pariz, u kojoj veliki umovi kao što su njegov i Sartreov ne komuniciraju u apstraktnoj, vječnosti okrenutoj, tragičkoj uzvišenosti, već gundaju jedan protiv drugog kao dva provincijalca. Te dvije palanke, doduše, različitog su tipa, i bijeg iz jedne u drugu nije isti; niti one doživljavaju Beckettovo klovnovsko otpadništvo na isti način. Kako to primjećuje Adrienne Janus, tumačenja Becketta se u francuskom i irskom kontekstu radikalno razlikuju, i gotovo da ne komuniciraju između sebe; dok francuska kritička tradicija vidi Beckettovo osciliranje između tišine i blebetanja kao proizvod raspada subjekta, irska kritika čita tu istu tišinu i blebetanje kao proizvod ras-

¹⁷ Ova opservacija, i o Beckettu, i o tome kako ga ozbiljno shvata Konstantinović, puno toga duguje sličnoj misli koju je izrekao Zoran Milutinović u jednom našem veselom razgovoru. Hvala mu na tome.

¹⁸ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, prev. Hélène Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1984, str. 94.

¹⁹ Samuel Beckett, *All That Fall*, u *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986, 169-199, str. 179.

pada svijeta; odnosno, dok se za jedne Beckett bavi metafizikom odsustva, za druge su njegova djela o politici prisustva.²⁰ I dok su Konstantinović (i Kaća Samardžić) gradili svoje prijateljstvo s Beckettom na francuskom jeziku i očito prilazili njegovom djelu sa sviješću o isključivo francuskoj kritičkoj tradiciji, u isto vrijeme se Beckett vraćao engleskom jeziku, pišući komade kao što su *All That Fall*, komad koji se, za Becketta iznenađujuće konkretno, bavi političkim, kulturnim i jezičkim identitetom protestanata unutar Republike Irske i u odnosu prema njenoj katoličkoj većini.²¹ Beckett poznaje palanku, i piše o palanci; i možda je šteta što je Konstantinović odustao od toga da u igru svog prijateljstva sa Beckettom uvede i treću palanku, onu jugoslovensku i sovjetsku, iz čije perspektive je Beckett buržoaski pisac, a Konstantinovićeva interpretacija njegovog djela simptom dekadencije jugoslovenskog komunizma (BP, 91-93). Beckett bi se možda prijatnije osjetio u svojoj ulozi sveca metafizičkog očaja i demonske askeze koju mu je pripisao Konstantinović da je bio upućen u grotesknost napada koje je Konstantinović pretrpio zbog svog veličanja Beckettovog djela. Konstantinović opet ispisuje to “ne žalim” kada govori o, Beckettu nikad ponuđenom, objašnjenju da su Sartre i Beckett, iz beogradske perspektive, bili jedan drugom puno bliži nego što su to bili u Parizu, jer su napajali istu potrebu da se pruži otpor agresivnom optimizmu komunističke politike i zvanične kulture (BP, 37 i 91). Beckett možda jeste ćutao kada mu je Kaća Samardžić postavila pitanje da li se u istoriji Čekajući Godoa desilo da još neka predstava bude izvedena samo jednom, iza zatvorenih vrata, kao što se to desilo sa beogradskom predstavom 1956. godine; ali možda je upravo apstraktnost tog pitanja bila ono na šta se nije moglo odgovoriti. Palanačka apsurdnost zabrane te predstave, njeno izvođenje iza zatvorenih vrata, samo za “uski krug prijatelja, u ateljeu slikara Miće Popovića, na Starom sajmištu” (BP, 34-37), naravno da su za Konstantinovića i njegove beogradske prijatelje bili veliki kulturni skandal. Ali su i zabrana i njeno kršenje kroz privatnu predstavu (i neka mi ovdje oprošteno bude za ovu heretičnu misao), u Beckettovim očima, i iz njegovog praktičnog iskustva umjetničkog siromaštva,²² mogli izgledati kao ilustracija jedne izuzetno privilegovane, dobrostojeće i elitističke marginalnosti. I je li smrtna ozbiljnost s kojom su oni njega tretirali zaista bila nešto što je Beckett, pogani otpadnik, majstor komičkog apsurdna, zaista mogao u potpunosti razumjeti? Slučaj “Godo u Beogradu” bio je neponovljiv, jer su okolnosti u kojima je intelektualna elita tadašnje Jugoslavije i Beograda funkcionisala bile vrlo specifične. A Beckett je, i ovo Konstantinović ne komentariše, na sve Konstantinovićeve vijesti o izvođenjima svojih komada u Jugoslaviji odgovorio naizgled smušenim, ali zapravo vrlo praktičnim: “Nisam potpisao nikakav ugovor, ali

²⁰ Adrienne Janus, “In One Ear and Out the Others: Beckett.... Mahon, Muldoon”, *Journal of Modern Literature*, 2007, 180-196., str. 182.

²¹ Vidjeti, na primjer: Brynhildur Boyce, “Pismires and Protestants: the ‘Lingering Dissolution’ of Samuel Beckett’s *All That Fall*”, *Irish Studies Review*, 2009, 499–511; i Emily C. Bloom, “‘The Protestant thing to Do’: Anglo-Irish Performance in James Joyce’s *The Dubliners* and Samuel Beckett’s *All That Fall*”, *Texas Studies in Literature and Language*, 2009, 1-17.

²² U pismu od 5. 2. 1959, Beckett, koji je dotad ipak vjerovatno stekao neku finansijsku stabilnost, piše o prijateljima koji prolaze kroz teške faze u životu jer nemaju posla ili im finansijske mogućnosti ne dozvoljavaju da žive tamo gdje bi željeli. (BP, 38-40)

ja takve stvari zaboravljam. Time su se sigurno pozabavili Les Editions de Minuit i Autorska agencija.” (BP, 41) Odnosno: “Sve je to jako lijepo, ali šta je sa mojim autorskim pravima?” Subjekt je možda u raspadanju, ali ipak mora od nečega da živi; nemamo svi prijatelje koji su u prilici da prikazuju predstave u svojim ateljeima; nećemo o Batailleu, ali gdje je moj honorar (Beckett u jednom pismu zapravo i traži da se Konstantinović raspita koliki je iznos njegovih autorskih prava u Jugoslaviji, i da se omogući da se taj iznos stavi na raspolaganje njegovom sinovcu; BP, 94-95). Beckett kao da je poručivao: “neka vama visokim intelektualcima koji funkcionišete unutar jedne socijalističke države, i imate kuću u Rovinju, ta borba protiv zvaničnog optimizma i pravo na tragičku individualnost, ali ja ovdje vodim stvarne egzistencijalne bitke”. Taj nesrazmjer između visokog intelektualnog tona njihove komunikacije koji pokušavaju da nametnu Konstantinović i Samardžić, i Beckettove pragmatičnosti i vrlo konkretnih i egzistencijalno preciznih stvari o kojima on njima piše, zapravo, često djeluje komično na jedan sasvim beckettovski način.

I da se ponovno vratimo svjetlu: jedna od praktičnih stvari o kojima je Beckett pisao Konstantinoviću je istovremeno, u duhu Konstantinovićevog čitanja njegovog djela, i gotovo metafizičke i poetičke prirode. Radi se, naime, o drugoj operaciji katarakte koja je, kako kaže Konstantinović, za Becketta značila jedno “veliko otkriće svetlosti, radosno, zaprepašujuće, ali i bolno.” (BP, 148-150) Ta vijest je bila “posle depresije iz dana Nobelove nagrade prva a valjda i poslednja njegova radost koja je stigla do nas.” (BP, 150) A u istom tom periodu, Beckett se sve više posvećivao teatru, poslu o kome je Konstantinoviću malo pisao:

Za mene teško ćutanje: taj njegov rad u pozorištu kao da nije bio *za nas*: pripadali smo njegovoj “literarnoj” egzistenciji (pre svega onoj *Comment c'est*) iz koje je on pokušavao da izađe u pozorište, da ulogu pisca zameni ulogom reditelja: da đavolji rad zameni igrom? Da obavezu (i obavezanaost) zameni lakoćom? Da iznad svega izađe iz samoće? (BP, 135)

A ja bih dodala: da iz mraka izađe na svjetlo, pa makar ono bilo i scensko. Na fotografijama sa proba njegovih komada, primjećuje Konstantinović, Beckett “izgleda čak srećan”, “[p]ristaje da ga fotografišu. I čak (grešim li?) kao da to i voli” (BP, 107). Taj Beckett “nije više Moloa u mračnoj šumi. I to nije više mračna šuma: nismo to više mi. Nije to ova noć. (Grešim li?)” (BP, 107).

Iako jasno vidi to što vidi, Konstantinović kao da ne vjeruje sopstvenim očima: njegov mračni asketski svetac demonskih očiju odjednom kao da uživa u igri i uživa u svjetlu. I u tom predavanju svetlosti, on ga polako napušta, polako nestaje s vidika, polako počinje da piše sve kraće i sve rjeđe. Polako ga izdaje, kroz svjetlost i radost, predavanje igri, kao što je Konstantinović jednom pomislio da je on izdao njega.

Ili se možda ipak ne radi o izdaji, već o jednom od onih divnih nesporazuma koji nas posvećuju jedni u druge, kao na početku njihovog prijateljstva. Možda je Konstantinović pogrešno pročitao to privilegovanje noći u Krapp's Last Tape; možda je oklijevajuće priznanje radosti i posvećenje svjetlu pogrešno protumačio kao posvećenje mraku. Odlomak tog komada na koji upućuje Konstantinović odnosi se na jedan isječak Krappove trake, koju on, nervozno tražeći jedan specifičan dio (u

kome se, beskrajno dirljivo i beznadno, opisuje kraj jedne ljubavne veze), premotava unaprijed, tako da se čuju samo fragmenti rečenica. U tim fragmentima, međutim, mlađi Krapp sa trake govori o iskustvu jedne vjetrovite martovske noći, kada je, stojeći na kraju keja i posmatrajući valove kako se odbijaju o granitne stijene u svjetlu svjetionika doživio, “napokon, viziju”:

What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely - [KRAPP *switches off impatiently, winds tape forward, switches on again*] great granite rocks the foam flying up in the light of the lighthouse and the wind-gauge spinning like a propeller, clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most [KRAPP *curses, switches off, winds tape forward, switches on again*] - unshatterable association until my dissolution of storm and night with the light of the understanding and the fire - ²³

Tu se taj dio prekida, i počinje priča o kraju ljubavi (koja se dešava pod jarkim suncem, na čamcu, u trenutku beskrajno tužne nježnosti). A šta je poanta te olujne noći i velike vizije? Da su razumijevanje i svjetlo razložili oluju i noć? Da je došlo do nekog prevrata u razumijevanju života i svijeta? Da se vidjelo - šta? Da li se desilo neko mirenje s postojanjem? Ili je Krapp tražio trenutak kada je ljubav prestala, i kada je dvoje ljudi odlučilo da se razdvoji. Jer ti trenuci u kojima ipak, uprkos svemu, pokušavamo komunicirati čak i kad je to beznadno, čine ona čvorišta u kojima se ukazuje mogućnost sreće. Kraj tog komada, u kom Krapp stariji sluša Krappa nešto mlađeg kako se sjeća Krappa još mlađeg kako odbija da žali za izgubljenom ljubavlju jer mu je ta noć kod svjetionika podarila vatru koju ranije nije imao: da li to najstariji Krapp ipak žali za ljubavlju koja je bila dovoljno lijepa da je i u trenutku svoje smrti sadržavala nježnost i mir? Da li se i ovdje, kao i u Happy Days, radi o slojevima samozavaravanja i samosvijesti koji ne dopuštaju ni potpuno tragičko i potpuno komičko čitanje. Čini mi se da ovdje, kao i u drugim Beckettovim djelima, odbijanje teksta da znači samo jedno ne znači odbijanje mogućnosti višestrukosti paralelnih značenja; i Konstantinović to zna jednako dobro, ali ipak Becketta, po sopstvenom priznanju, pretvara u dogmu, a svoj trenutak radosti u izdaju prijateljstva.

Da li je Beket otišao (“Otišao je. [...] na kraju [je], evo, ipak uspeo da se pokrene, - uspeo je da ode. To je divno. To je strašno.” BP, 156.) od Konstantinovića zato što ga je ovaj zakopao u samoću i siromaštvo? I u francuski jezik, na kom je, navodno, najlakše pisati bez stila, (BP, 87-88) izricati riječi bez značenja koje upućuju na prazninu i asketizam beznada? I u svetačku ulogu u kojoj se nije moglo biti prljavim i poganim, u kojoj se nije moglo biti jednim o svojih klovnova?

Ili su obojica otišli jedan od drugog, jer je jedino ta izdaja otvarala mogućnost radosti i uživanja u svjetlu? Je li ta međusobna izdaja bio savršeni kraj jednog divnog nesorazuma? Jednog prijateljstva.

²³ Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, str. 220.

MANUFAKTURA

Tomaž Šalamun
Božidar Šujica
Miraš Martinović
Stevan Tontić
Seida Beganović
Milan Đorđević
Katja Perat
Draško Luković
Meta Kušar
Admiral Mahić
Milazim Krasniqi
Ilire Zajmi
Nadija Rebronja
Enver Kazaz
Jovanka Stojčinović Nikolić
Risto Lazarov
Hadžem Hajdarević
Miklavž Komelj
Džuna Barns
Luan Starova
Rade Kuzmanović
Tonko Maroević
Boris Vrga
Faruk Šehić
Merima Jašarević
Aleksandar Mijatović
Iva Rosanda Žigo
Matko Marušić
Jovan Nikolaidis
Zija Čela
Ivana Seletković
Goran Ferčec
Merima Omeragić
Fahrudin Kujundžić

Tomaz Šalamun
Vetrovito, a lepo

prevela sa slovenačkog: Ana Ristović



Četiri, pet, šest

Zastava Saló. Gospodar sveta.
Sastavi se. Gleda rasu.

Umre, umri, umre. Kani se.
Deo da listu. Umije oči.

Da Dunav i vatu.
Da Dunav i vatu.

Spava. Počiva. Nju je imao u
vratu. Video muvu, kako

peva. Trčao sam sa strane na
četiri noge. Trčao sam

sa strane na šest nogu.
Punio sam joj grlo.

O, leptirovi.
Klimali smo.

Cenim svoje seme

Odivljaj, slap, odivljaj.
Natrljati vene i bioskop.

Odivljaj slap, odivljaj.
Trči meso. Staccato meso.

Hitra svetlost. Gete svetlost.
Nju i bele čarape.

Gine ti. Divlje.
Tačkice na glavi dužda.

Mačkice centralne.
Tačkice na glavi dužda.

Mačkice centralne.
Ubaciti rudu u brezov sjaj.

Tu kuća diše i spava.
Sluša tême.

Dlan

Kreda lije, vezir pljuska.
Mirišeš ko devojka, ludo brašno.

Parnato krilno drvo, taman glas.
Cveće je biserno, Bog daje senku.

Dižem te ko pokretni most. Kradem
ruke. Pernate životinje stenju.

Nacrtaj ponija. Vrta cvet. Umij
trepavice. Da se vezir

začudi. Da ponovo pretrnu
kanali. Brodići zaplove i nas dvoje

šapućemo. Kaše ljuljao, kaše ljuljao.
Oprostio beline i stapao se.

— —

Ha! Your *sprezzatura* eats my eyes.
Bombole (od jutros, zadržane)
imaju blizance. Povijaju blizance.
Džon popravlja kamin, Dejvid

putuje, ja idem u Aziju. A ti,
zrikavče, tucaj svoje

granitne kocke. Ogromna je Azija.
Više nego što sam mogao da zamislim

Zamišljao sam kofer sa ružom,
a ovde su tri reda. Azija je

ogromna. Više nego što sam mogao da
zamislim. Đoka je surfovao, tu i

tamo. Ja sam jeo biljke i verao
se po drveću i još uvek me boli.

Šta je, šta je

Plašljive lisice sa zelenim očima,
radost daruje ljude.

Sezati.
Umreti.

Načuliti uho.
Moj čin.

Moj čin.
Njegov čin.

Skuvati zajedno rode.
Mrznuti stenu.

Opovrgnuti njivu.
Rubom dlana mušicu

Pomeriti blago i oprezno.
Neka živi.

Menuet za opkladu

Žabica je izumela brzu poštu.

Neko drveće zna za steznike.
A drugo drveće ne zna za steznike.

Zar nije bolje, neko drveće zna za
steznike, a drugo ne. Nije.

Plen lovi lisicu.
Lisica bljuje.

Mallarmé je nekoliko godina u kolenu nosio parčiće cigle.
Onda ih je rasuzio.

Niko nije vreo.
Stene su bestežinske.

Dolazi neko od važnosti.
Naslioniću ga na krušku.

Žabica je izumela brzu poštu.

Para

Ako si hteo svilu, crtao si je.
Taj hidrat bubnji.

Na bradi je.
Na bradi je.

Tadzio je.
Tadzio je.

Idem da plivam, Te Deum.
Sok zaleđenih.

Šuti Marija, moli se za nas, strugalico pred
kamerama. Gospodara slavimo.

Imamo naseckane slane komadiće.
Prekorači alge.

Prekorači alge.
Prekorači kapilare.

Pater Suger

Krokodili su drhtave zgrade, koje
nude prazninu.

Očna mast, očna mast.
Tihi su jarboli.

Svetloba je kapljica bitke.
Svetlost na brdima.

Važiti za: od glave do pete.
Dur i oči, šestar, mast i oči.

Kamen: pliva.
Preživao je loptu boga.

Leđa su presretala sunce.
Oni što crnče pili su u senci.

Brisali smo čela.
Porušili katedrale.

Ti i Yves Netzhammer

Sfacciato. JAT i roló.

Sfacciato. Duni unutra, duni

unutra, drži se.

Izobličí travu.

To su staklene pergole.

Divljač mutira. Samo

pili nebo. Koračaj.

Hoće li nastupiti slavlje

plakata? Hoće li ruka

máziti? Hoće li čuti i

zatvoriti mesec? Hoće li povraćati?

Hoće li povraćati? Hoće li

rasti pinije? Juta?

Kvadrige preko očiju?

— — —
Umri su obrasci. Umro je pomični
most. Umrla je senka. Ruke su

umrle. Ponekad sunce obasja leđa
preko stolnjaka. Pomeramo srebrne

šoljice. Umrlo je zlatno more. Umrle
su biljke. Savile se u rolnu i

odjurile. Ljubiš se privremeno.
Zemlja. Guanajuato. Osloni se

na platformu. Kada te je pregazio čun i
kada si se odbio, na drugoj strani mora

faun je ućutao četvoricu. Seljacima su
niz godina trulili prsti.

Moguli su spuštali ruže. Jedan
od izgubljenih je prepariran.

— — — —
U čelo me udaraju otkucaji tvog srca.
Smiruješ se. Spavaš i
trzaš se.

Večera

Kovrdžav si. Zvonjenje je utihnulo.
Kovrdžav si. Dlanovi istupaju.

Pomračina preti cvetu.
Kipí lišće. Slonovi su gutali

pluća, udarali smo se balvanima.
Trebaju li ti baklje?

Oko mi je napaslo ranu. Cipelice su
sigurne. Izboči Adamovu

jabučicu i kuštra grivu.
To su italijanske boje. Species je

fabrika. Žaluzine žaluju.
Treperi, smeh, treperi. Samo

slaví, slaví. Ko da plivaš posred
linije i mokri stojimo na ivici.

Vetrovito, a lepo

Petrificiran obraščić je plesao
sa mravicama, mravice su

se pljeskale o bokove. Slušali smo.
Gledali smo – vista.

Penjali smo se, al' ruke su nam
kloparale. Cipele nam

se izvrtale. Mreže –
miropomazali smo vatrogasce – i pod

površinom su bili štrajkovi – sunce je
zastrlo oblake. Žarilo je

gumenasto i žuto. Ptice
su bile zadovoljne. Palme su bile

zadovoljne. Psi su lajali u
delovima. U kreštavim delovima.

Božidar Šujica

Ptica pepela

Uvod u nenapisanu poemu



1.
Kad narod sluša stihove
Koje vrednosti pred njega pesnici iznose?
Je l' pesme misle istoriju
Il' se čuju kao bolji deo
Nečeg što nije postojalo?

2.
Homer oplakuje suviše brze da bi živeli
Slepi pevač vidi starce s licem
Nekog kog su ubili
Vidi i mladiće s licem
Nekog kog će ubiti

3.
Najbolji plove isteklom krvi vidovitih
O brodovi tim morem broдите!
Sve što ste naumili naći naći ćete
Na preokrenutom zvezdanom nebu u vodi
Naći ćete i ono o čemu nema saznanja
Kad do kopna stignete kopno ćete postati

4.
Postoji poezija kad u polju
Loviš cvetove
I to je vreme za radost
U polju cvetova

Nadmenost boja može biti
Velika svađa insekata
Ti upiši mirisom
Sećanje na jednu ružu čuda

5.

Iz straha da može
Značiti i čudovište
Pa da nam tek onda
Postane bliska
POEZIJU ĆE PISATI SVI
I ostaće nepoznata
Ona samoj sebi

6.

Poletevši odleteli su ždralovi
Nad okeanom jedva da su mahnuli krilom
Pratile su ih nesklopljene oči talasa
I borovi uskovitlani u dubini
Klinasto pismo ptica vodilo je njihov let
Kao što mesečarima mesec ispunjava želje

7.

Ko smo mi s viškom nepoverenja
Na tvom brodu Gospode
Ulazimo u strah i suprotstavljamo ti se
Menjamo se i ostajemo nepromenjeni

Ako se posle smrti ponovo rodimo
Svet neće biti drugačiji
Ako se i ne rodimo
svet će biti isti

8.

U volji reči
Naš je život
Rečima zaokružen

Sve reči ubijaju
Jedna spasava

9.

Kad treba reći NE
Ti govori ti kaži pesmo
I posmatraj nas
S blagonaklonim prezirom!

10.

Omladino jade mlad
U dugim kolonama dolazeći
Iz mora sunce izlazi igrajući
Za goru zalazi prevareno

11.

Dokle će većina isticati
Svoju nezamenljivost
I pokazivati šta je sve
Za nas učinila

Pred otvorenom futrolom revolvera
U plamenim jezicima nošenim
Vetrom sa lomača
Manjina svih je stajala

12.

Ovo je gubitnička pesma
Nije umotana u kože mita
U njoj se ne oslobađa
Razmetljiva jasnoća
Niti se iz proročanstva
Izdvaja nepravednost
Ona prihvata gubitak
I nijednim rešenjem zadovoljna nije

13.

Da možeš
Ono što možeš
To je sve
Poezijo!

14.

Putnici su mladi putevi su prašnjavi
Ljudi nade koji dolazite odasvud
I na sve strane odlazite
Ka čemu ste usmerili svoj duh?

Poterajmo puteve da ne zaostaju
Za usamljenicima koji izdvojeni

Ni sa kim se ne nadmeću
I ne traže da im se pridružimo

15.
Hej vi koji pišete!
Jeste li popisali
Elemente poetike?
Ne čini li vam se
Da je poezija
Lek protiv progresala!

16.
Kada politički zatvorenici
Postanu predsednici država
Hoće li dani u tamnici postati
Nostalgija ako ne postoje zatvori?

Ako himna postane sopstvena parodija
Hoće li sloboda biti slobodnija?
Hoće li samoća biti tek usamljenost
Il' početak života ni sa čim?

17.
Gde je previše stvarnog
Tu umetnost ne poriče
Šta se dešava
Tu se i anđeli boje da stupe

O nado našeg marša
Taj dobar pokret
Poezija nudi svima
I ne daje ga nikome

18.
Jesmo li se nadvili snežnom
Homeru na mrazu
Svučen poliva se vodom
I zaleđen
U oklopu
Peva
Uz verske i zverske obrede

Kako je gladan i prozebao
Bog jutros

Obučen u staklo
Promiče među putnicima na aerodromu
Eskimi ga fotografišu
Vetar ga probada
Hladnim očima

19.

Ne hajmo
 što se drugima ne dopadamo!
Mi smo to što je
 ruka cenzora
Precrtala
Mi smo i to što je
 samocenzura
Uništila!

20.

Poete liričari profesionalci
Sa nenasnosnom lakoćom
U nizu srećnih dana
Vidim vas dok snimate
Prizore sirotinjske
I prognanike što strpljivo
Podnose bedu
O svi mi na pretek imamo snage
Da podnesemo nevolje drugih
Vidim i vas nedodirljive
U belokosnoj kuli
Rastrgnute prvom strašću
Da neuzvracene ljubavi
Prenesete
U Delo koje će vas učiniti
Besmrtnim
Vidim i vas stihotvorci
Slavuji Reda
Mirotočivi pauci pojci
Pesme koje su izmogle pokolenja
Nikome nisu potrebne
Savršeno moralni stihovi su poput
Glupih ljudi
Vidim i vas prećutani i ismejani
Gvozdeno mrkovi pobožni
Trostrukonacionalni penzioneri
U autonomnosti stvaralaštva

Zgroženi nad samim sobom
Vidim vas pred kasom države
I čitam molbe sa potpisom ćatinskim

I opraštam vam
Jer ni sam ne znam
Šta je
Nedostatak vrline

21.
Dahći na nesigurnim putevima
Poštari večnosti
Svedoče
Protiv sebe
I sve što kažu
Jeste da čuju sebe kako ćute
Sve je u tome
Da se kaže sve A reći
Reći su na smrt bolesne

22.
Veće se sprema za simetriju Sveće za paradu po plafonu
Na jednom mirisu suton i plamen ukrstiće noge
Drveće će trčati za žalostima Vetar da obnovi gnev
Taknite mrlju iz njenog stomaka smejaće se nevinost

Lončići smeđeg svetla tihi su kao ulje
Senke na vodama su grafiti narcisa koji umire
Bista pala u more slična je samo tebi
U tvom oku prolisao je venac od bronz

Gde su se izgubili pesnici? U kojim odsjajima
Noći trampe tišinu za telepatiju?
Revnosni i zapanjeni jesu li izgubili svoje telo
Jesu li prestali da vole sami sebe?

23.
Pesnici!
Ljudi za svagda!
Dovoljna je jedna iluzija
Da se stvori
Novi svet
još stariji!

24.

(Branislavu Petroviću u spomen)

Mi ma kuda pošli Kraja nema za nas
Mi se vratiti nećemo Mi idemo do Vrha
Evo dolazimo, ništavilo, da te vidimo očima
Snovi naših matera Njihove oči boga
Nemaju granice a ne smrt

U haosu i blesku u silnoj njihovoj smirenosti
Seni hodaju i u hodu senke usta govore
U cvetovima i grmljavini sunce peva susret
Ja i sebe, kapi i okeana
I proleće izranja iz nas svakim novim listom

25.

Ptica pepela peva nêma
Ona nema reč za domovinu
I traje samo u dijamantu

Nju ne pogađaju poređenja
Kroz koja ona hoda
Na visokim svojim štulama

Njen dom je smrt
I
Ona ga je napustila!

26.

Sve što će ostati
Od poezije
To su

Lanci
što ih je čovek
Skovao za bogove!

27.

Naći ćeš na mutnim visovima još sijajući
Prastari sunčev zrak i mnogo tužnog
Drveća što poprimilo je ljudski lik
A na smetlištu još uvek je mlad urnebes domovine
Naići ćeš i na one koji te sanjaju
Koji se vide u tebi Ti si im ogledalo

I na neveste što sa muzikom donose nevolje
I na nju daleku dokle god seže početak sveta

Naći ćeš zatvor iz kog niko nije pobegao
Pusto je unutra kao unutar ponoći
Kad u gluvi čas samo srce stene drhti
A pesma je u potrazi za nečim što joj izmiče

Naići ćeš na proleće sedo
I na nebo nad grobljem kao kaput puno
Energije tela I ovde i svuda zvezde su
Susedi savremenicima iz drugog života

Naći ćeš i zidove viđene iza
Zidova drugde Jedan ogroman zid blistaće
U slavi kao jutro Naći ćeš najzad šta
Može duša zore da učini za jednu dušu

28.

Ogromne i suve poljane smrti ne mogu se
Preći sem letilicama bržim od nule
Neistražena polja umetnosti mogu se preći
Samo pešice idući od uzdaha do uzdaha

29.

Ako tražim nepoznato rezbareći srdžbu samca
Na zajedničku kuću uvek mislim čežnjivo
Zidova opipljivih i vidljivih bez katanca
Da peva skupa sa mnom sve što je živo

Nenaviknut pristanku spuštanju jaslina
Nikad sapet na poravnanim tasovima
Neizvagan sitošću (nikad među sitima)
Ustima i uvom pomešan među satovima

Što gone trnovite zvezde u oči astrologa
Biti spreman na muke odvažnika to da je
Važnije od života naučih i više od toga
Da puzavac baš rado pas postaje

Govorim sebi: Moje mora da bude žestoko
To mora da bude san od zidanja večniji
Moje mora da bude kopano duboko
Da slični nama budu srećniji srećniji

Bacam na tavane ćutnje kao da su
Polomljeni kišobrani možda će tek za rođene
Biti nešto više nego što su za me u ovom času
O njihove ustalasane ruke u luk svođene

Poneti i moje oči i u njima nerđajući čelik
Da postane prostranije gradite za uzlet podloge
Uzdignite um ka veštinama za nacrt velik
Al' ispuniti reči uskličnicima ko bocama izloge

Nije dovoljno Privid to je Dajte brazde a ne ogrebe!
Ne skok trna da postane ničijih misli gluvoća
Dajte sav svemir kao celinu samog sebe
I razdvojite pesnici ubeđenja od povrća i voća

Životu svu brigu! Kroz kišu besramnu i golišavu
Nek iscure sve nebo zelene cevi su jemstvo
Kretanje i trenutak! Uhvati ga! Uhvati javu
Kad seme za setvu osluškuje svoje sinovljevstvo!

30.

Gore iznad meke trave je budućnost
Oblaci na drugoj strani Zemlje
Nestaju sa utopijama i tugom
I visoki oblakoderi prošlosti
Lebde u plavoj ravnodušnosti neba

Pesnici dalekih planeta
Pevaju o olujama
Slaveći ih
Ne pitajući ih zašto duvaju

31.

Glumci zahvataju iz zasićenosti
I nude u izobilju što se ne menja
Liče jedni na druge samo ne na sebe
Bistri potoci su mnogi al plitki

Reči koje izgovaraju kao da su stvar očiju
Skoro da su svetlost dlana ruke
U nerazdvojivim komadima igraju
Naš život brzi gosti tela

Kada se zavesa digne diže se ugled iluziji
Kritičar sa svežim dahom ubice sedi
Na balkonu i upoređuje izmet vremena
Sa svim i svačim čak i sa podlošću bogova

32.

Besni jaje ispod ljuske vodi volju
Buban Meseca mlad koliko i anđeo
Koji izlazi iz kiseonika i podivlja
Sitnu sreću frulica po uvalama

Vrč dionizijski Orion je polarni
Iskapio za stolom svog oblaka
I jedna munja umire ispisujući
U ogromnosti nebesa epitaf

I sve što su pesme ikad rekle
O sebi okrenuo se protiv njih
Senke i šapati što puze kad sunce ode
Najzad su prihvatile neprovidnost Ada

33.

Postoje melodije koje se uzdižu kao piramide
Cvetovi višnje crvene su melodije boga Ra
Grla oblaka pevuje melodije na šetalištu vetrova
Ludi fantomi igraju uz harmoniku golog Vezuva

Žalosan pokolenje uzelo je za potpis jedan talas okeana
U cik zore Istok peva On je ogroman zelenih orah
Na horizontu plamsaju borovi i ridaju stene
To su spomenici Oni ne žele da budu srećni

34.

Pesnici ulične armije u maršu
Pevaju vreme gusto od ljubavi
Pučina siromašna kao Job
Lepi svoj lepak na lepak maštu
A svet koji se vodi kao nevidljiv
Taj svet beskućnika voli da laže
Jer se raduje životu

35.

Snimaj to lice rešetku
Lepotana-krvoproliće
To je očenaš orijaški tim
Rob plamen stih cisterne

Snimaj mreže ribokrilnih
Božanstva i nadahnuće izdaje
Nije fotografija nije nostalgija
Što traje To je, ade, biti živ

36.

Kad politika sudi o umetnosti
Pitaju se ljudi koji upravljaju novcem
Na zatvorena vrata i iza njih
Uperen je pogled osinje odanosti
To je sve što i nije
Umetnost je roba pa i ostalo
Al to nije njen krah To je nešto još
Gore Tad ona cveta

37.

U nekromantijskom vijorenju duhova
Poezija pisana za pesnike je kao
Žena koja zna da drži do sebe
S druge strane njene privlačnosti
Leži sve što joj nedostaje

38.

Pesnici na samom dnu strasti
Imenuju sebe Biraju neprijatelje
I plove s njima
Potpisuju što nestaje
A što ostaje potpisuje njih

39.

Evo me pred vama ljudi ovdašnji
Vi što učite da vladate nad drugima
U ruci držite veliki žar
Vrelinu čini zakopano zlo koje
Samo sebe opravdava unapred
Moj vas poznaje stid Zato sam tu
Gore treba tek da dođe
Sada je u vazduhu koji udišete

40.

Poezija mora da se iskupi
Jer istine su je izdale
Ovi cvetovi ovde i oni tamo
Zaboravak do zaboravka
Oprezno prazno uvis dižu ruže
I kite trenutak – grob Otvaraju ga
I ne mogu više da ga zatvore
O sejači prostora uzdižite se
U blatu istrajavajte

41.

Nakon starih iluzija kada su se
Umovi usmeravali ka senkama velikih
Predmeta gde iz misli rastu stvari
A ne gde misli lete
Pod smrt-lavom potonule su generacije
Mrtvi su mrtvi naraštaji
I nema nikakve stvarnosti iznad prolaznosti
Sam jedan končić treba da se odmota
I oparaće se sva plavet led i prošlo vreme
Prestaće težnja ka zamornoj tačnosti
I prestaćemo da terorishemo jedni druge
Bogovima i himnama za uši neprijatelja
Evo ja izgovaram reči gde je smrt reči
I gde je ljubav staklo
I gde poezija ne čuje zvuk stakla slomljenog
I kao što svemir u svojim mrežama drži planetu
Ja u svojoj slabosti pridržavam sve što nestaje
I osećam se povezan u svim delovima sa zvezdama

Miraš Martinović

Pjesme za Ali Podrimju



ZAŠTO SI OTIŠAO U TU ŠUMU

Danas, 21. jula, nešto poslije petnaest časova javio mi je Qazim Muja da je u jednoj šumi na periferiji francuskog gradića Lodeva, gdje je trebao da učestvuje na Festivalu poezije Glas Mediterana (Voix de la Mediterranaee) nađeno beživotno tijelo pjesnika Ali Podrimje....

Zašto si otišao u tu šumu?
Šta si tamo tražio?
Sada je besmisleno svako
Pitanje koje bih ti postavio. Iako bih te korio
Svejedno je.
Iako bih te blagosiljao
Svjedno je.

Ako si tražio Ljumija nije bilo potrebe
Da ideš tako daleko. Da zalaziš u tu šumu.

On je između zvijezda i ne treba
O njemu da brineš. I ti si sad između zvijezda
I ne treba više o tebi da brinemo.

Jednom si rekao kako si sanjao neobičan san
Da Ljumi studira na Sorboni.
Kao da si smetnuo s uma
Da je Ljumi postao zvijezda.

Možda si tražio bajku za njega.
A najljepše bajke se nalaze daleko
U Crnoj šumi.

Možda si tražio
Novu pjesmu, ili neku staru odavno
Zagubljenu.

Prije neki dan si mi poslao tvoja
Razmišljanja o Balkanu i Evropi,
ETIČKI KODEKS BALKANACA.
Sedmo poglavlje tog neobičnog kodeksa završavaš
Ovom rečenicom:

*Ljumi bi sada imao dvadeset i tri godine. Ipak ja i dalje nastavljam da ubjeđujem
Evropu da on postoji i da se negdje
U nigdje nalazi.*

Pitao si me: kako ti se dopada tekst? I opet si me zvao i opet
Si me pitao isto pitanje.

I sada čujem tvoje riječi
Tvoj glas

Koji će živjeti
Do tvog povratka
Iz te šume.

Do tvog dolaska ponovnog
U svijetao dan.

SADA DOK ŠTAMPAM *IZGUBLJENI KLJUČ*

Sada dok štampam *Igubljeni ključ*
Gledam tvoju sliku
Na prvoj strani Ti
U kariranoj košulji s
Prstima na bradi
Spokojan si
Zagledan u neki predio
U zemlju
U život
Možda u neki cvijet
U pticu
U zalazak sunčani
U Šar-planinu
U ženu koju si sreo u prolazu
Jednom i
Nikad više
Možda u onog dječaka koji
Prebira po kontejneru i traži otpadke
Da preživi
Kome si dao Ljumijeve knjige
Kako bi izučio školu i
Kako ne bi nikada dolazio na taj
Prokleti kontejner

Zagledan si u nešto
Možda u sebe
Ili u nas

U život
Možda u smrt

U ništa

BIO SI DOBAR PLIVAČ

Bio si dobar plivač
Najbolji skakač sa Đakovačkog mosta

Sad si nepomičan

A prije dvije godine si mi rekao:
Ponovo ću da skačem

Nijesam razumio
Da li
U Drim

Ili u vječnost

NALIK ILIRSKOM RATNIKU

Nalik ilirskom ratniku
Nosio si koplje al ne da ubijaš
Već da pišeš pjesme

Svaka tvoja pjesma je duboka rana
Ispisana Kopljem
Po sopstvenom srcu
I dukađinskoj zemlji

Jednom si mi rekao
Udarajući me snažno po grudima
Mi smo stari ratnici

Te riječi si izrekao u jutro 19. jula 2011.
Ispred Narodnog pozorišta u Prištini
Prije nego smo krenuli za Dečane

Da posjetimo grob
Pjesnika Radovana Zogovića

Bio si tog jutra nalik
Onom dječaku iz Ali – Binaka
Koji je pretvarao tugu u radost
Strnjiku u cvijet

Vječni dječaće
Na kraju
Otišao si u Crnu šumu

Da
Iz nje doneseš sunce

KAKO DA ZABORAVIM ONAJ DAN

Kako da zaboravim onaj dan u
Dečanima na rijeci Bistrici
Koji si gledao zamišljen
Kao da je bila voda Lete
Koja nas je odnosila daleko
U mora u okean gdje ćemo
Svi nestati
Gdje ćemo se svi sresti
Konačno

Tada si rekao smouvjereno
Poezija će da preživi

NE DOČEKA IZGUBLJENI KLJUČ

Ne dočeka da tvoj *Izgubljeni ključ* bude objavljen u Crnoj Gori.
Stalno si me zvao, pitao: Kad će, kad će.... Kad će?... Bio si mnogo nestrpljiv
Kao uvijek. Htio si sve odmah. Poezija i samo Poezija. Bile su
Te riječi uvijek na tvojim usnama i u tebi. Imao sam uvijek
Utisak da ti je glava prepuna riječi i vizija i da će da eksplodira.

Trebalo je nositi to breme teško i prokleta.

Neke banalnosti i neke formalnosti odlagale su ispunjenje te
Tvoje velike želje.
Prije nekoliko dana rekao sam ti ono što je obećao Mladen Lomar-
Da će tvoja knjiga biti objavljena čim dobije prve pare.

Tada si rekao da ćeš se uskoro sresti s Mladenom u Francuskoj
Na Festivalu poezije, gdje ćete se dogovoriti konačno.

Evo, pare su dobijene. Ali ti knjigu nećeš vidjeti, ukoliko
Ti je ne donese neko ko može da pređe granice dva svijeta.
Pod uslovom da se ne vrati. Ali da ti doda tu neispunjenu želju.

Sa kojom si otišao u Crnu šumu.

LISTAM TVOJU KNJIGU

Listam tvoju knjigu
Kao da prelistavam vjekove.

Mnoge pjesme su napisane
U Ulpiani.

Kao da su ti ih šaputali
Daleki drevni glasovi
Glasovi Ilira, Tračana i Rimljana
I Dardanaca

Koji življahu u tom
Drevnom i dalekom gradu

Čiji si stanovnik bio i
Jesi sada.

Tvoj dobri duh ostaće
U njoj.
Tvojoj Ulpiani i mojoj Ulpiani.

U njoj da dočekuješ one
Koji budu dolazili

SADA SAM BIO
U JEDNOJ OVDAŠNJOJ KNJIŽARI

Sada sam bio u jednoj ovdašnjoj knjižari
Da uvežem tvoju knjigu, kako bih imao
Osjećaj da je objavljena. Da je držim u ruke.
Da je gledam.

Bio sam u dilemi
Između crnih ili bordo korica

Borda je pretgnula zbog jedne bordo kapije
Za koju nisam siguran da sam je negdje vidio
Prije bih rekao da sam je nekad sanjao.

Zašto bordo korice i zašto bordo kapija?

Možda da kroz nju
Lakše prodeš.

* * *

Ove riječi sam pisao za tebe, onako i onim redom kako mi ih je neko diktirao.
A možda sam ih ja diktirao sebi.

Ili si mi ih ti govorio. Nisam baš siguran. Tvoj glas sam čuo kako odjekuje zemljom.
I tvoj smijeh između zvijezda sam čuo. I ono tvoje često obraćanje:
Pjesniče!

Toliko si davao akcenat toj riječi, tom svetom zvanju. Toliko si živio za poeziju.
Čitav život si dao njoj.

Smrt nije uspjela da te dotakne.
Tako si je vješto prevario, pretvarajući se u riječ, znao si
Da je ona jedno pred riječima ništavna i bespomoćna.

Sinoć sam kupio jednu knjigu na ovdašnjem sajmu,
U mediteranskom gradu CASTEL NUOVO.
Kako da ti je doturim, a znam da bi te interesovala.
EZRA PAUND. Biografija tog velikog pjesnika
Koji je napisao Čarls Norman.

Ali svejedno, s Paundom ćeš se sresti, siguran sam. Ti si tog društva dostojan.

* * *

Pronađeno beživotno telo kosovskog pesnika Ali Podrimje
Tanjug | 21. 07. 2012. - 19:31^h

Francuske vlasti obavestile su ministra spoljnih poslova Kosova Envera Hodžaja da je pronađeno mrtvo telo poznatog kosovskog pesnika i akademika Ali Podrimje.

Podrimja je izgubio sve veze sa svojom porodicom i kolegama i prijateljima 18. jula dok je boravio u Francuskoj i učestvovao na festivalu "Glas Mediterana" u gradu Lodev.

Francuske vlasti rade na otkrivanju svih okolnosti pod kojima je Podrimja izgubio život. Prištinski mediji prenose informacije da je Podrimja bolovao od zaboravnosti.

P.S.

Svakog, konačno, čeka štura agencijska vijest. A nekog ni vijest. Šta je vijest, uostalom? Toliko je sve to beznačajno, dječaće. Koji si se zanio u igri sa zvijezdama. I nekud odlepršao, bez pozdrava! Možda za leptirima kroz šumu.

Napisali su da si bolovao od zaboravnosti. Onaj koji nosi civilizaciju u svom pamćenju, zaboravlja na neke svakodnevne banalnosti.

Ti si pamtio sve!
Tebe će pamtit i sve!

Castel Nuovo,
21-22. jul 2011.

Stevan Tontić

Deset pjesama



DOVOLJNO JE ŠTO GLEDAM

Ne, nisam tu da saradujem,
Dovoljno je što gledam.

Zar nije previše već to
Da smak svijeta čekam s vama
U milosti golog opstanka?
A tražite da se predam.

Moj poziv, ako i zaludan,
Pravedno je gledanje stvari
Koje će progutati tama.

Nisam tu ni da vam sudim.
Ne vas, sebe se plašim –
Jesam li sam pravedan?

Poslovi su samo vaši,
A ja pozivu oka predam.

Zalud plaćate da me prate.
Ja sam Odozgo, netremice,
Licem u lice gledan.

Tek, ne stoji sve do mene.
Bolje da mi oči iskopate –
One su s najvišeg mjesta
Za taj pogled opunomoćene.

OD URLIKA DO MUKA

Na brisanom prostoru,
Od urlika do muka,
U krilu velikog sloma.

Lišen posjeta braće,
Zauzet rvanjem s Tobom
U utrobi kamenoloma.

Čeka me kamena postelja.
Otkad se vjenčah s grobom,
Lišen sam ličnih stvari.

Život: nesnosna stanka
Između udaha i izdaha,
Vakuum: neiskusna tu gine,
Al raspet se duh žari.

Na eksplozivnom tlu,
Od urlika do muka -
Glas moj prolom tišine.

KRITIK I SAMOUBISTVO

Taj kritik tvrdi: to samoubistvo
Nit bješe rješenje niti je čisto.

Jer poruka je smrti u suštini:
Otpjevaj svoje pa svijetom mini.

A onaj mu pjesnik sada oživio
Više no živ je u životu bio.

Samoubilačkim se služuć trikom,
Stiže do slave izobličćen likom.

Mudar se, kaže, nikad ubit neće –
Za tim se suncem ljudi pjesnik kreće.

Doduše, svaka je kritika siva
Sve dok je sveta vatra duha živa.

PONIŽENJE MUDRACA

Ovako su ponizili našeg mudraca
Što jedva već mogaše da koraca

Lokalni vođa i vrli mu pobočnik
Oboriše ga pred kućom na pločnik

Prvo mu osmudiše ono malo brade
Naočigled mirnih susjeda iz zgrade

I pošto povikaše “Ovo je ta luda!”
Odsjekoše sasušenu kesicu muda

Zatim raščepiše providne čeljusti
U koje pobočnik hrakotinu spusti

Najzad objaviše: “Jezik mu ostaje –
Od volje mu da vječno laje i laje.”

DIOGEN IZ NAŠEG KVARTA

Bješe to jedina gradskog mudraca, ubijenog
U ratu (zvanog i “naš Sokrat” i “opasan pas”).
Ostavši sam, dječak zaključio da očevo je bog
Zakazao pred streljačkim strojem – jedini spas.

Nakon doma za ratnu siročad, neženja, gladan
I žedan, u odijelu koje mu sudba skroji,
Useli u bure – vlasnik kuće za njega je jadan! -
Dosta mu što slobodno diše, dosta što postoji.

Dušebrižnim odbrusi: “Postojim, zar je to malo!?”
S nadmoćnim smiješkom psa kog bockanja ne peku,
Znan kao Diogen – ime mu sa pojave spalo -
Ponosan golač, u pobješnjelu bućnut rijeku.

Najgore: lupeži bure zakotrljaju sred kvarta
Da svjetini ga pokažu s “filozofskim repom”.
A kad im reče: “Laž je vaša Atina, laž Sparta!”
Neki ga krovopokrivač umlati crijepom.

SKRENUO

Ti si s razumne skrenuo staze.
Otkad veleumna štiješ štiva
U mozak ti se baš svašta sliva.
Čak ti i učenici jezik plaze!

Već si pogubnim mislima smućen
Ne izlaziš više među ljude;
Stoga se krajnji zahvati nude –
Da rod ne zaraziš, najzad skućen.

Da ne bismo s tobom sišli s uma,
Nađen je lijek porodičnoj rani:
Sve će to, s glavom, da ti odstrani
Naš kućni majstor, bez opijuma.

ČOVJEK ILI LEPTIR

I sam već pitaš: jesi li čovjek
Koji je sanjao da je leptir,
Il leptir što u tvoj snovni vir
Položi jaja da bude dugovjek.

Najbolje bi bilo da proletiš
Ko vilin konjic kroz ovaj život,
A vaskrsneš li ko ljudski skot,
Svom ćeš se bogu da osvetiš.

ŽEGA

Julsko sunce nesnosno prži
Spečene ljude, zvjerke, biljke.
Kome se sveti taj opozvani bog?
Počinjem da pitam: da li me
Samo svježina mraka drži
Zalaskom okrutne svjetiljke?

Uz to me žeže stara boljka
U tom klimatskom ćorsokaku:
Kako preživjeh mrak najveći
Sred onog ljudstva paklenog?
Zaista, samo je čistom ludaku
Uspjelo da se ovako usreći.

JEDAN OBIČAN DAN

Najzad je svanulo.
Lijep dan se sprema.

Propisno umiven,
Popio si kaficu,
Bacio pogled na ulicu
I nevoljko se vratio
Za svoj "radni sto"
Na kojem ničeg nema.

Brojiš svoje novčice
I dane na zemlji,
Pa ćeš brojiti "ovčice"
Kad mrak siđe
U ovaj kontumac.

Da opet se svunoć
Prevrćeš na postelji,
Ti, nedoklani
Na bunjištu pijevac.

SAM SEBI ZADATAK

Du mußt dein Leben ändern (Rilke)

Zapamti, sam si sebi zadatak.
Roni u srž da bi se nadisao,
Na dnu je tvome tvoj čisti zrak.
Zar si na prljav tako oguglao?

Sam si sebi jedini zadatak.
Zar skončat kakvim te bog dao?
Skini taj sivi, izandali svlak,
U njem si za jelo i piće robijao.

Sam si sebi najsvetiji zadatak.
Znam, kazaćeš odmah, nesvjesno:
Kratak je za to život, prekratak,
U ovoj mi koži nije tijesno.

Promijeni svoj život, jadniče,
Izveslaj na pučinu iz te rupe!
Pusti to svoje zarobljeno ptiče
Prije neg zemne ti prnje skupe.

Seida Beganović

Pjesme



* * *

Opiljci razbijenih riječi zarivaju se po zidovima.

Zaratila sam sa znakovima.
Frontalni napad bez objave rata!
Jerihonskom trubom.

A počela sam da pišem da se ne bi brinuli za mene.
Oni – za koje nisam pretpostavljala da su u brizi.

I bilo je previše lako i previše lično
I svima se,
uglavnom, dopadalo.
Iz nedovoljnih razloga kao što je bio i moj za pisanje.

Lakoća, kao legalna slika stila, dužila se kompromisu.
Usvojila sam, naime, kontrast kao način tumačenja.
I podijelila svijet na dvoje.
Svjetlo i Tamu.
Pravedan i nepravedan.
I rasparčao se u prasku.
I sada ga obilazim slijedeći rune po zidovima.
Po koži.
Po paraćićima omota svijeta.

* * *

Selim se od stana do stana.

S grozdom limenih zvončića u ruci.
Nepovjerljivi stanodavci čude se broju knjiga
s kojim i pristižem, i mašini za pranje suđa.
Strankinja bez muža, s djecom.
I niko joj ne dolazi u posjetu.

U iznajmljenim domovima bojim uglove zidova u boju kajsije
i redam po podu ćupove i lišće.
Danju.

A noću sanjam tuđe snove.
Bivših stanara.
Nečiju jezu, sram, strahove i nemoć.

Poslije beskrajnog niza seoba i moje kćerke
postaju sve više jurodive.
Na jedan sramežljiv način,
kako to dolikuje
dobro vaspitanim djevojčicama.

Nas dvoje nemamo ništa zajedničko.

Osim što smo jednom bili, ne znajući jedno za drugo,
na polutajnoj projekciji Makavejevog filma "Misterije orgazma",
koji počinje teorijom Wilhelma Reicha.
o moći seksualne energije.

Ja mu pričam o onima koji su me voljeli,
a nekad i ja njih. Ili stalno prekidam u govoru.

On voli da me vozi na biciklu i pjevuši staromodne šlagere,
koje i sam smatra za glupave.
I, kao i svima drugima, pokazuje mi neka neobična mjesta,
kao neki imperijalistički kartograf.

Ja mu uvijek kazujem istinu, ali mi ne vjeruje baš mnogo.
Ni ja njemu. Čak i kad znam da me ne laže.

U sutonima, dugo mi govori o ljudima
koje niti poznajem, niti me zanimaju,
i mjestima koja nisu važna ni po meni, ni po njemu.
I slušam ga smirena i s divljenjem.

Inače, oboje smo strašno mudri.
Sve znamo. Sve smo pročitali.
Ali zajedno ne dajemo ni pet para za sve to.

Kao i svi drugi i mi imamo consensus.
Ja sam neozbiljna i nepouzdana
i dozvoljene su mi sve ludosti.
A on nije ni pomenut.

Jednom smo jedno drugo čekali na pogrešnim stanicama dva i po sata.
I rekla sam mu onu svoju slavnu misao
da mi nije važno to da li ja nekome nešto značim
nego ono što on meni znači, ali ne podnosim da visim.
A on je bio ubjeđen da nisam došla namjerno.

Napisala sam mu pjesmu koja počinje:
“Ne ostavljaj me samu. Zavoljeću te.
Ljubav se dešava u odsustvu.”
I ništa.
Nije nasjeo na patetiku kojom sam obično
udaljavala sve oko sebe.

Čak nam se ni čežnja nije desila.

Niti bilo što od onog za što smo mislili
da spada u red stvari.

Ne pripadamo jedno drugom.

A puni smo ljubavi.
I više od ljubavi.
I više od toga što je više od ljubavi.

* * *

Ne umijem da praštam.

Priznajem.

Ne umijem čak ni da smislim neki izgovor
zašto ne uspijevam u tome.

Na primjer, gnostički,
kao da je stvarnost košmar
ili struktura svijeta promjenjiva.

I nedostatak li je to?

Mislim da je uslov za praštanje laž.

Prihvatanje laži.

A to usložnjava realnost.

Uz to imam jedan organ viška.

Od gornjeg korijena desnog uha,
preko vrha klavikule,
pa dalje ivicom desne garniture rebara –
zaboravljena škruga.

Nešto iz faze dvodihalice.

Otvora mi se na svaku povredu.

A ispod, one eterične žlijezde – pluća –
počinju da luče mirisave poruke.
- Volim Vas, ovako ili onako i to znate,
ali sada moram da odem u bezvremenost!-

I ništa se ne mijenja izvana.

Ne korigujem ni sudove ili odnose.

Naprotiv.

Moram da angažiram brata,
(on je fiziolog i programer.)
da napravi neki kalkulus bola.

Ne dešifruju moje upakovane odjeke.

Misle da li sam velika

ili pak slaba.

Zavisno od interesa.

Milostiva – u svakom slučaju.

Enterijer

Vrata – teška od orahovine,
s mesinganim kvakama.
Pod od dasaka, s nanosima sivozelene boje.

Strop – da nije ravan.
Poluzaobljenih greda
kao kod pasaža u uličicama,
koje vode prema trgovima.

Knjige u seharama. I po podu.
Bez polica.
Sto veliki, od čamovine.
S kompjuterom.
Stolice kao kod Van Goga.

Peć na drva.
Nije baš ekološki.

Postelja uska, tvrda, kao u kardinalskoj sobi
franjevačkog samostana pored Sarajeva,
čija sam gošća jednom bila.
Sa isto tako uštirkanim navlakama
preko teških jorgana.

Na tamno crvenom plakaru kestenje
i zimske jabuke – lederice.
A u plakaru- haljina moje majke za ples,
iz šezdesetih. Tamnoplavi saten
posut zlatnim tačkicama koje iščezavaju.

Jedno ogledalo
s velikim izrezbarenim ramom.
Moje.
Da me ne odražava
niti objašnjava,
tek ponavlja.

I prozori.
Mogu biti i naslikani.
I toliko.

Samo toliko da imam
i zovem svojim domom.

Ili ništa od toga.

Ništa.

Tek jedan prag.

Moj prag.

Parče drveta između mene i svijeta.

O perfektnosti

Oh, kako samo divno starim!

Iz godine u godinu
moji podočnjaci su sve više poljski!
Ispod očiju imam neodoljive poljske konuse!
Što više starim – sve sam više Poljakinja.
I sve jezike govorim s poljskim akcentom.

Zato ne mogu da se zaposlim.
Traže mi “English perfect”
Naravno to nisu Englezi koji mi to traže,
To su neki moji sunarodnjaci,
ali srećom to su sve manje,
jer sve manje ličim na njih. I na bilo koga.

U povjerenju:
- Ne uspijevam da dobacim
ni do jedne grupe za identifikaciju.
Zaglavila sam u sad-i-ovde
gore nego Kropotkin u Sibiru,
s Kropotkinovom teorijom solidarnosti.

Toliko od moje druželjubivosti.

Nije fer da se od šest hiljada jezika
jedan jezik smatra perfektnim,
ili savršenijim od drugog.
Na intervjuu za posao sve manje mojim sunarodnjacima
kažem da poljski akcent sve jezike čini perfektnim.
I poljski podočnjaci one koji ih nose.

* * *

Moja vedrina je moja ambiciozna majka.
Nijema je.
Ne mogu je optužiti
da me njen glas iritirao kod buđenja,
ili da je tokom ovih godina
 bila predvidiva intonacija njenih pridika.
Ipak se ne plaši od mene
onako kako se majke, sve više, s vremenom,
plaše svoje djece.
Ja sam rodila svoju majku.
I ona je izbrala da bude moje dijete
i majka i dobra vila pored uzglavlja.
Moja vedrina – dar i kazna.
Nikako da se umori od mene, i ni od sebe same.
Moja vedrina, moja ambiciozna majka.

Opis brodovlja

Opis brodovlja.
Ne brodovi nego brodovlje.
Lelujava bezvremenost.
Uvijek sam zavidjela pjesnicima
na toj slici svježine što se sprema da se otisne.
O, kako sam im zavidjela na tom motivu.

Pa ako se, uz to, doda crveni kafanski sto i
bijeli šešir
 u sjeni.
I usporeni falš napjeva rezolucije pjesničke kamere.

Mislila sam da na pisanje imaju pravo
jedino poete u lukama Portugala
ili Aleksandriji.

Trenutak nabiranja jedara.
Nedešavanje u čistoj potenciji, potpuno postojanje.

Brodovlje.

Arheolozi tvrde da se na stijenama iznad doline u kojoj sam rođena nalaze mer-
merni stubovi za koje su
nekada, mnogo davno, vezivali lađe.

Slika brodovlja.

Iz donjeg rakursa, doduše.

Nikad neću pripadati tom sinestetičkom akvarelu.

Bilo bi iznuđeno.

Kao i sve narkotičke vizije izazvane vremenom.

* * *

Ne bih voljela da poludim.

Ima tu nešto oholo.

Poštovaću naraciju.

Pričaću o slučajevima
koji nemaju značaja za moj život
ali liče na slučajeve
iz tuđeg života koji imaju značaja.
O rastancima.
Na kolodvoru. Svakako.
O ljudima. Na balkonu.
Ljetovanju. Na ostrvu.
Muškarcima koji su me voljeli.
Ili izdali.
Prijateljima koji su uspješni.

Sve tako neke besmislice
oko kojih se smisao priviđa.

Ne bih voljela da mi se tajne raskriju.

- Traženje smisla je nastojanje
da budemo neko drugi da bi pripadali jedinstvu!-
reći ću kada me nešto upitaju.

Oni će klimati glavama.
Oni, ne ja!

Ja ću ih gledati s blagošću u očima.

Loš dan, kiša

Loš dan. Kiša.

Loši dani su stvoreni za donošenje odluka.

- Od predatora iz mora

čovjek neka ni ne pokušava da se brani.

Treba da bude miran i nepomičan -

govorio je moj otac.

Bio je mornar tri godine.

Putovao je svijetom.

Od Istre do francuske luke Tulon,

niz Sredozemlje,

duž afričke obale,

kroz Suez, u Indiju, Kalkutu,

i nazad u Jadran.

- S predatorima s kopna čovjek ima šanse –
ponavljao je.

Djeda je bio lovac.

I jahač, imao je lipicanere.

I on je putovao svijetom. I bio mudar.

Ja, kćerka i unuka, nemam vozačku licencu.

Ni za more ni za kopno.

Imam njihovu krv.

A ne znam da se orijentiram.

Ako ne pada kiša.

Na kiši sjedim nepomična i mirna.

Nije dobro.

Beskorisna mudrost

I loši dani.

Dobre sam potrošila.

I nije važno ako sam plijen.

Loši dani su dobri.

I kiša.

I odluke.

Do kada će trajati svijet

Do kada će trajati svijet?
Do tada dok nas služi čulo sluha.

Napolju - debela kiša.
Nemam svoj omiljeni dan u nedjelji.
Nemam ni svojih četrdeset dana za bilo što.
Kiša ne prestaje.
Imam samo ovaj natopljeni svijet.
I kiša povrh njega. Iz ničeg.
Pada.
Imam opne unutar uha,
između palca i kažiprsta na ruci.
I, kao 6,6 odsto ženki
hominida na planeti, opne imam i
između drugog i trećeg prsta na nozi.
Pamtim pluvijal.
Romorenje kose na površini jezera,
pliskanje golicavih oblutaka
pod stopalima u mulju,
plač lamantina, svađe ptica...
Pamtim sve zvuke vode.
Opnama zakržljajim. Osluškujem.
A mogu da prekoračim ogradu balkona.
Jedino u čemu je, u odnosu na svog mužjaka,
ženka hominida nenadmašna –
je plivanje u daljinu.
U tome je nenadmašna i u odnosu na sve
koprnene sisare.
Mogu da skliznem u vodu
I plivam.
U daljinu.
Do kraja svijeta.

Milan Đorđević

Pesme



JEDNA CEDULJICA SA PESMOM “ŽIVOT”

Iz bloka iscepana ceduljica sa pesmom “Život” na kojoj pominjem pisca Davida Grosmana i iz njegovog romana “Vidi pod: ljubav” citiram: “Ljudska bića nikada ne umeju da cene život koji im je dat, kada dobiju život nisu spremni da razumeju taj dar i tokom vremena ne prestaju da lupaju glavu o tome. Zbog toga ne uspevaju da osete život sve dok lagano ne počne da im lagano napušta telo, a oni lagan, postojano da propadaju.” Prepisavši ove rečenice na izgubljenoj ceduljici sa mojom pesmom, zamislio sam se i shvatio da se ovo odnosi i na mene i ovu obilnu pijacu našeg postojanja a ovo pišem ležeći u svojoj postelji. Pijem lekove, drhtim, imam neizdržljive bolove noge i ponekad baš zaurlam a ne mogu da ustanem. I ne mogu da stojim a juče su mi lekari dali injekciju. Ali, eto, sećam se te svoje izgubljene pesme “Život”. I možda pokušavam da je ovim pisanjem nadmašim. Dok ovo pišem baš osećam jaki bol noge i tela, znam da sam živ i da sve ovo ipak ne sanjam. Da, a mnogo više bih voleo da sam mrtav a ne da ove nepodnošljive bolove osećam.

UŽASAN BOL

“... da mi je da legnem i zaspim... zauvek...”
Ivan Gončarov, “Oblomov”

Užasan bol leve noge i predela lumbaga, bol od koga me ne oslobađaju ni lekovi a jači je kad ležim nego kad sedim i ne da mi da čitam, ni da mislim, tera me da urlam, nepodnošljiv je. No, evo, uspevam da napišem pesmu običnih reči i otrgnem se iz gadnih ralja i iz zuba toga bola, bola koji me ne čini ni boljim ni gorim čovekom, bola što me samo utapa u jadu i patnji kao belutak u blatu, bola koji me ne približava ni večnosti, ni beskraj, ni uzvišenom, nebeskom i božanskom. To je bol bez milosti, slepi bol, neizdržljivi, okrutni, bol krhkog ljudskog tela pa ću možda biti tako slab da ću možda zamoliti gospođu Smrt da me odvede u svoje predele i da me tako oslobodi ovog bola.

VELIKI POZNAVALAC I MOJA POZNAVANJA

Čitajući dela Horhe Luis Borhesa prepoznajem čoveka golemog znanja i čoveka koji je pročitao mnoštvo knjiga Naravno, tu su i tajna znanja, tamni simboli i znamenja. Moje znanje nije takvo, malo je ali znam kojim putem idu mravi, gde sleću pčele, gugutke a gde vrapci i čavke i razne bube i gde skakuću veverice, te kuda sve prolaze mačke a kuda pak psi, da, razume se moje znanje je manje nego kod seljaka koji imaju pravi odnos prema Prirodi o čijim dubokim tajnama Borhes najviše zna iz knjiga. Ali znam da isečem granu i sekirom raskolim cepanice. Znam i kuda ići kada napada sneg i gde je led ili prtina gde nije klizavo pa umem leti da nađem i najbolje kamenice. A znam i da sam od onih koji ne vole da gaze mladu travu, niti da kidaju tek iznikle cvetove sa zemlje ili iz grmlja. Divim ti se, Borhese, ali ostajem u svojoj skučenosti i nastavljam da idem pod tamnim i vedrim nebom.

BELUTAK

On je oblina,
da, lepa oblina.
On je oblo i celo,
protivnik je tmina
i oblikom je belo,
ono savršeno,
ono kameno
i okruglo telo.
Da, on je celina,
majušna celina
i u njoj, o ljudi,
ipak su Sve i Tišina.
Ali kao buktinja vatrina
a ne poputinja i studi.

NEPROMETEJSKO LOŽENJE VATRE

Vatru braon briketima ložim baš cele noći.
Pomalo peći dodajem to gorivo u samoći.
A svoj san prekidam svakih nekoliko sati.
Kad će dublji odmor mom telu da se vrati?
Ipak, sada je baš toplo ovde u mojoj sobi.
I tako mogu da se radujem kao neka ptica
koja gladna stoji ispred gomile sveže zobi.
A umor će tokom dana otići sa moga lica.
Eh, baš pitam se, šta je ovde ono uzvišeno,
šta veoma nisko, šta je zlato suvo i žeženo
a šta je najdivnija slika ili sedefa odsjaj?
I ono što ovoj pesmi možda daje lepi sjaj?
Gotovo prodoše ledeni dani snežnog januara
ali stići će nam uskoro oni hladniji februara.
Pa samo da dočekamo dane marta meseca
da nas greje sunce a ne Mraz da se tu breca.
I čemu vas uče ove moje raznolike reči?
Da se treba boriti i da lenjost ništa ne leči?
Ali ništavilo nas i onako stalno ovde vreba.
Te Sile svud su zamke kojim bi ljude da ukeba.

RAZMIŠLJAM

Možda samo još razmišljam
šta mogu da uradim za ove
što ostaju iza mene kad umrem.
A odlazak može brzo da se desi.
Zaista ću gledati da sam darežljiv
prema životinjama oko mene
ali i prema bližnjima, ljudima,
koji me okružuju ili ih srećem.
Možda bi trebalo da razmišljam
o prolaznosti i o onom baš običnom
što glasi: KAKO JE KRATAK ŽIVOT!
I živim ono što živim, gledam kalendar,
brojim dane, sećam se umrlih ljudi,
žive hranim i sa njima razgovaram.
I ove reči pišem kao da sam u središtu
planete Zemlje ili u nekom važnom,
vrlo važnom istorijskom trenutku.

KAD BIH UMEO

O, kad bih danas umeo da naslikam
smaragd, safir ili rubin i da pogodim
njihove oblike i boje ali sebe ne čekam
da ovo ostvarim i bliži su mi trnje i dim.
Žvrljam tu koješta i ređam razne reči.
I nema jake volje i žestine da to spreči.
Sanjam da se boje safira, smaragda, rubina
i dijamanta stapaju i da oni sijaju dok tmina
polako sve zaogrće i dolazi nam noćna tišina
što liči na ono čime nas zasipa golema mešina
ali ne vina već smrti koja bi se mogla zvati
drugačije a tako daleko od trave i njenih vlati.

NOVIJE PESME

Dragi prijatelji, moje novije pesme ipak ne kažu: “Gledajte, gledajte, ja najviše patim na svetu i sad, evo, jasno ću vam pokazati kako patim!” One samo bacaju malko svetlosti na jednu sudbinu, na život čoveka koji sam, eh, slučajno, upravo ja koga izgleda ponajbolje poznajem. A činjenice koje tako osvetljavam možda mogu biti, recimo, poetične ma koliko okrutne i žalosne bile. I šta još imam ovome da dodam? Možda da kažem da zima pomalja svoju njušku a da drva, koja sam isekao sekirom, plamte i postaju žeravica u mojoj peći i greju me.

ČITAJUĆI PERA LAGERKVISTA

Dok čitam delo Pera Lagerkvista “Večni smešak” razmišljam o onom o čemu piše, o smislu i besmislu života, o mrtvima u večnosti i o smrti, pa tu on veli: “Poslednje mu reči, kažu, behu, da mu je smrt draža.” Znam, u životu treba otklanjati mržnju i zlo a zlo je ubijanje, uništavanje, rušenje dobrog i valjanog za život. Ne govorim o smrti prigodno, kako će neki mudrijan reći. Govorim o tome kao o jednoj od naših glavnih stvari. Ležim u postelji, vatra koju sam zapalio pucketa u peći, svojim vrelim i oštrim jezicima liže i obuhvata cepanice. Toplo je, sećam se mnogo toga nekadašnjeg i mislim o starosti i bliskoj budućnosti i o neminovnom kraju.

PESNIK JAŠA

“I živim kao da se pripremam za smrt.”

August Strindberg, *Okultni dnevnik*

Eh, prijatelju moj i sine velikog slovenačkog pesnika Zlobeca, pesniče, daleko si i možda retko koga od nas ljudi prepoznaješ. Tvoja žena i majka vaše dobre dece piše mi da te sada leče tamo, na psihijatrijskoj klinici, a dementan si i jako bolestan od strašne, strašne Alchajmerove bolesti, dobri čoveče, prijatelju koga volim. A meni često nije dobro, imam vrtoglavicu, zuji mi u glavi, ruke pak samo mi se koče i loše čujem sve reči koje drugi izgovaraju. Tada čak jedva mogu da govorim pa ležem u krevet da spavam. Čini mi se kao da se na mnogo načina približavam svome kraju. No, još uvek sam jak, otimam se, voleo sam i volim ovaj život a mrzim smrt pa pokušavam da je izbegnem i da joj pobegnem. Pišem samo ove suve reči a ni ne znam šta će biti u budućnosti, ona je u tami i meni jedino preostaju nejasna sećanja na prošlo, da, ostaje mi prošlost ali i ona mi ipak polako isparava i nestaje. Mogu još samo da sanjam raznobojne plodove voća ili povrća i to da mi malo ulepšava ovaj moj sivi, pa sve crnji i uži život. Ne bojim se smrti, živeći život bogalja malo je i priželjkujem kao oslobođenje od duševnih i telesnih patnji i mojih muka.

TVOJ DOLAZAK

In memoriam Radomiru Konstantinoviću

Navikao sam se na tebe, gospođo Smrti, svemoćnice, ne bojim te se iako znam da ćeš pre ili kasnije i meni doći. Skoro sve što u životu činimo zapravo je suprotstavljanje tebi i to su raznoliki pokušaji da te poništimo mada znamo, baš dobro znamo da si ti, o svemoćna gospođo, neuništiva. Stari Egipćani su tebe davno zamišljali kao prelazak reke, pa napuštajući grad živih odlazi se tada u grad mrtvih. Neki drugi su te predstavljali opet mnogo drugačije, eh, uvek si deo naše ljudske mašte i svakakvih snova. Ono si kad čovek ispusti poslednji dah, prestane da diše i zauvek se smiri pod ovim nebom, suncem i zvezdama. Nisi strašna za pisce jer za sobom ostavljaju napisane knjige pa dokle god one ovde traju, čitajući ih, sa tim ljudima čitaoci kao da glasno razgovaraju a pisci kao da su živi.

Katja Perat

Pesme

prevela sa slovenačkog: Ana Ristović



HRABROST

Nešto jeste, ali nikad nije dovoljno
obratiti pažnju
Ne na loše definisane stvari
Kao što su istorija uopšte
Ili gradski autobus kao što se javlja u metafori ,
Ne na raskršća gde izmišljeno prelazi iz utehe u breme,
Iako računajući na njega kao na nešto
Što može da ti omogući bolju pregovaračku poziciju u odnosu na smrt;
Na sve ostalo.

Nešto jeste i razumeti
Da nije tačno
Da rimokatolička crkva drži monopol nad milošću
A lepota monopol nad ljubavlju,
Da je predaja
Raspomagati stvarima koje su na dohvata ruke
I da se želja zgusne tek u zadnjoj etapi dugog udaljavanja.

A mnogo je
Neka sasvim određena stvarnost;
Obilje plave svetlosti
Koja se izjutra ravnomerno spušta na predmete i ljude
Rasute po stanovima,
Stvari, koje žele da budu pobrojane, opisane i imenovane,
Ali ne dozvoljavaju da ih razmaže površnost.

Sve ostalo je rukovati strahom.
U partizanskim novelama,
Noću, dok se kruni celina,
U izjavama za javnost,
Pred ogledalom,
Pred smrću, u ljubavi i epistemologiji.

Na krajnjoj ivici snage,
Tamo gde otpadaju definicije i predstave

I plaća se porez na dodatu vrednost,
U pauzama između retkih stvari –
Dobro promišljenih spoljnopolitičkih poteza,
Velikih ljubavi i jasnih predstava o budućnosti,
Gde činjenice klecaju pod pritiskom očekivanja,
Gde se u zgusnutim slučajnostima nekontrolisano gomila stvarnost,
U neuspelim pokušajima da se izdrži noć,
Rukuje strahom,
Svaki put iznova uradi nešto kako treba.

GDE GOD DA ZASPIM

U večernjim vestima,
U susednoj sobi,
U pričama jehovinih svedoka,
U reklamama za humanitarne organizacije,
Među gimnazijskim parovima,
Pod težinom moje odluke
Raspada se svet.
Ne zato što je nepodnošljivo,
Zato što je neizbežno
I zato što su čvrste i sigurne samo stvari,
Koje su na putu,
Smrt, uništenje i poreznici.

Svoju ličnu nemoć i nemoć istorije
Prepoznajem po ponavljanju,
Zato znam da svaki dom
Koji napustiš,
Zahteva izgradnju novog.

Dom,
Koji gura dlanove u dlanove,
Koji pesmu o užasu tera da postane pesma o ljubavi
I od zbudjenih tinejdžera stvara roditelje.

Dom,
Krhak
Kao
Što su napuštanje i vraćanje,
Ali uvek tako dostupan,
Gde god da zaspim.

ZBOGOM ORUŽJE

Polako, nežno i bez žaljenja
gubim dodir sa jezikom.

Na mestima, gde me uravnotežavaju stvari
o kojima je nemoguće raspravljati,
a da ih ne ogrebeš -
rub ostrva na obojenom nebu,
velikodušne iluzije o naklonosti,
ruka, koja zna gde će se telo najbolje odazvati,
arhiviranje sećanja
unutar kojeg se dešava sledeće:

Svaki put kada spavam sa tobom
a zapravo ne čineći to, znam -
ima stvari na kojima se zaglavi istorija
i izvestioci grozničavo grabe otiske
od kojih oni najkrkiji delovi ostanu ispušteni -
gaće Ludviga XVI-og na trgu pod giljotinom,
mlitavi povež
koji jedva drži zajedno cigarete partizana,
pojedinačno, koje pokazuje srednji prst opštem.

Polako, nežno i bez žaljenja
odričem se nesporazuma koji nastaju
kada stvarnost preslikam u ono
što ljudi za koje nežnost predstavlja nečuven napor
razumeju kao podsmeš
i što ljudi, za koje nežnost predstavlja socijalni kapital
čitaju kao metaforu
i pri tom izbacaju stvari iz krhke ravnoteže
za koju se danima bori na milijarde insekata,
tropskih biljaka, carinika i veoma zaljubljenih ljudi.

Polako, nežno i bez žaljenja
razumem, da treba nepokolebljivo izdržati u »sada«
jer još Milan Kučan zna,
da su danas dozvoljeni snovi,
a sutra je novi dan
za koji se treba izboriti s istom preciznošću.

I STVARAM UMETNOST

Priča se da ljudi krišom
teže smrti jer sve organsko
teži tome da opet postane neorgansko
i svako kretanje teži tome,
da više ne bude kretanje.
Stvari se raspadaju jer žele
da budu ostavljene na miru.

Tužni ljudi se predaju
poput srednjovekovnih gradova.
Nakon dugih opsada. Teško.
Samo pod sopstvenim uslovima.
Ne izdrže teret. Krivica i tuga
se pravično raspodele
između svih prisutnih.

Da odbiješ, ne pomaže,
ako si bez srca, to korisno je,
iako psihoanalitičari kažu da prvi umire onaj
ko se odrekne želje. Teško sebe srećem
u ogledalima koja me teraju na suočavanje
i na nemilosrdnu mržnju prema svom licu.
Po tome se razlikujem od lepih, koji mogu da priušte sebi
obesnost i bes, a da pritom ništa ne
izgube; zaštićeni i voljeni i dalje.

Ima istinoljubivih ljudi, sposobnih za jasnoću,
a da neprestano ne podsećaju sebe na to
da još nijedna neistinita stvar nije bila lepa.
Ne beže od svoje tuge i suočavajući se
sa svojim porazima, s izvesnim mirom kažu:
Svestan sam da sam bio napušten. Izvan
mog domašaja si. Nikakvog smisla nema u
ubeđivanju. Niko ne voli da se od njega zahteva.

Ali ti ljudi su naučili stvari,
koje ja ne mogu. Od njih me deli
nemoć maskirana u osećaj za čast,
koja sve čega se dotakne preradi u teoriju.
I kada stvarno postane nepodnošljivo, sve što mogu je
da u preterano osetljivom maniru čekam na
kišu koja bi uskladila vreme sa mojim raspoloženjem.

Ima neke milosti u tome da se spasiš
u umetnosti. Milosti, u kojoj govoriš
oslobođen prisile jednog pogleda,
koji onemogućava govor i upozorava na nesposobnost,
kou nikada zaista ne izbegneš,
na to kako nedpreman preživeti isticanje,
koje zahteva već to, da si čovek.

Milost i naklonost iziskuju napor
i tačno je da za mene ništa nikad nije lako.
Nevažno je,
rekao je neko, koga znam.
Tvoje pesme su nevažne.
Umetnosti su potrebne druge stvari.
Umetnosti nije potrebno ništa.
Po tome bih volela da ličim na nju.

NATIONAL GEOGRAPHIC

Pogled na savanu prema kojoj vreme nije imalo milosti
odaje utisak da za opstanak ne treba mnogo. Spleen,
teskoba, koja se je odrekla odgovornosti za svoju
teskobu, ne odaje takav utisak.

Slučajno naletim na sebe u odrazu na tv-ekranu.
Pomislim: život sam koji je morao da obavi
čitav dugi put evolucije, da bi sebi mogao da pogleda
u lice. Da porazgovara sam sa sobom.

Sama tišina me jede. Zadatke za koje me je
spremio život ne ispunjavam. Savana,
iako je vidim iskrivljeno, odaje utisak
prostranog odsustva oklevanja.

Sama podrazumljivost jede je. A mene
sama tišina. Glomazna neprijatnost
ljudske privilegovanosti. Jedna sama tišina,
koja nije strah od smrti, već strah od drugoga.

Nesrećna sam, kada se naslanjam na tvoje rame
mada znam da ću još nesrećnija biti u danima
Koji dolaze, kada se više neću naslanjati na tvoje rame.
Ne znam zašto otuđenost neprestano ugrožava,

možda zbog kapitalizma. A istovremeno, sasvim je moguće,
da kapitalizam nema ničega sa svim zajedno.
Ono što se računa su muzika, seks i razumljiva
očiglednost zebri koje prolaze kroz savanu.

Sve ostalo je jedna velika zbrka ljudskih nastojanja
i plemenitih namera kojima je put do pakla popločan.

ENGELS

Sasvim sigurno mogu da kažem
Da je jedini muškarac koji bi mogao da me ljubi, a da ne tera sebe na to,
Fridrih Engels.

Među drugouvrštenima postoji prećutan dogovor
Da jedan drugome mogu da u svakom trenutku dana
Bez ikakvih obaveza
I bez fotografa, koji bi taj trenutak pogurao u večnost,
Spuste glavu u krilo
I traže toplinu.

Odlazim u toalet
Da popravim frizuru i razmazanu maskaru.
Zaletim se u gomilu pobeglih iz udžbenika istorije.
U dugom redu jure kroz uski hodnik.
Probijaju se jedni kroz druge,
Kao da ih na kraju čeka otkrovenje ili barem pita od borovnica.
Neprijatno mi je,
Kada me Robespjer uhvati za kragnu i digne me uza zid,
Da nogama mlatarem deset centimetara od tla.
Besni momak.
Toliko krvi za slobodu govora i sada svi ćutimo.
Niko se ne oseća pozvanim.
Gužvamo se po čoškovima sa ostalim luzerima.
Niko da predloži svoj plan za bolje sutra.
Nigde nikakvog natčoveka
Koji bi se iznenada pojavio i rešio stvar.

Žao mi je Robespjera.
Onaj njegov tekst protiv smrtne kazne beše baš dobar.
Ivicom dlana klizim niz njegovo lice.
Nije lep i puno puta je pogrešio.
A ipak sam puna sažaljenja, kada tako sav izbezumljen stoji preda mnom.

Pred zakonom smo jednaki,
Ali treba mu to objasniti,
Da i jednakost, kao i sve na ovom svetu
Ima svoju granicu, koja je tanka i jedva vidljiva.
Ne može da me povede sa sobom.
Vraćam se Fridrihu -
Ničega velikog nema na njemu.
Sklanjam se u njegovu velikodušnu drugorazrednost,
Kao što se ortodoksni Jevreji sklanjaju u senku Njegovih krila.

DEKONSTRUIŠI ME

Ja
(sa svojim slobodoumnim odnosom prema stvarnosti)
jesam neko savršenstvo.

Zlatni snovi avangardista
Izložen identitet,
Trijumf beskorisne komplikacije,
Devojka, koja se pretvorila u veš-mašinu,
Raskomadano telo
Razneto po pustinji -

Za to smo se borili,
To je kraljevstvo
Koje se obračunalo sa fašizmom,
Ja sam vaša pobjeda.
Hvala.

Nije mi potrebna pažnja,
Ne zahtevam ljubav,
Svemir i ja smo poravnali račune,
Nikakve usluge mi ne duguje.

Izmišljeno sam savršenstvo,
bezbroy izmišljenih savršenstava
koja zahtevaju beskrajno održavanje,
Ono sam što jesam,
Jesam ono što znam,
Jesam ono za šta sam se izborila,
Jesam ono, od čega okrećem glavu,
Jesam ono, ka čemu sam okrenuta,
Jesam ono što mi pripisujete,
Jesam ono što neprimetno sklizne mimo.

Dekonstruiši me,
To je jedan intimni zahtev koji mogu da postavim,
Dekonstruiši me,
Uzmi me iz književnosti
I pripremi me za ljubav.

INTELEKTUALCI NA RUBU NERVNOG SLOMA

Palitelji automobila,
Sitni lopovi,
Preprodavci,
Fabrički radnici snažnih ruku i s tetovažama,
Mogli biste više da se plašite.

Ko ne drhti od straha,
Taj ne zna za jezivu pohlepu
Intelektualaca na ivici -
Jer stvarnost nikad dovoljna nije.

Znam, da je pohlepa
I znam, čime se ona kažnjava,
Ali treba mi garancija,
Kuju imaju nobelovci i zaista lepe žene
Da svoje dobrote ne moraju da podmazuju
Grozničavim zahtevanjem pažnje.

Ko hoće ljubav
Intelektualaca na ivici,
Ko hoće njihovu milost i pažnju,
Mora im omogućiti dimenzije
Kakve sebi mogu da priušte američki ekonomisti i romanopisci -
Sve,
Što čini suvereno mešanje u
Sve
što se podrazumeva.

Znam da je pohlepa
I spremna sam da podnesem simpatično nasilje,
Kojim se kažnjava,
Jer nikad nije nije dosta -

Domovina, koja ne želi da se bori za nju,
Tužna, falična sloboda,

Izuzetno malo a ipak
Tek uvod u nesreću
Nekog Evropljanina,
Intelektualca u rukavicama i na ivici,
Mili Bodler,
Budućnost, kojoj je istekao rok upotrebe,
Natrpaj nešto u sebe
Hleb
Falus
Spid
Sabrana dela Miška Kranjca
Jer nikad nije dosta,
Dok iščekuješ
Ljubazni suspens,
Dobro znan voajerima i mazohistima
U tišini pred
Ljubaznim nasiljem,
Jer nikad nije dosta
Ljudima koji nemaju ništa
Jer bi voleli da imaju pravo na sve,
Nikad dosta
Usamljenim ljudima
Kojima očajnički treba zajednica
Da bi brinula o njima,
Dio
Patria
Famiglia
Palitelji automobila,
Sitni lopovi,
Preprodavci,
Fabrički radnici snažnih ruku i s tetovažama,
Rado bi vam ukrali zajednicu,
I levičari zaslužuju ljubav,
Jer nikad nije dosta -

Svu ljubav,
Zavrnete rukave i viorenje zastava,
Milu muziku na kraju filma,
Sve,
Sve,
Gangsteri,
Ako vas nije strah
Razmislite još jednom.

S KIM SPAVAJU PESNICI

Priča se,
Da se volimo,
Zato prazna mesta
Između tela
Ispunjava lepa kultura.
Pesnici uvek spavaju sa književim likovima.
Pesnici, koji
Svučene ljude oblače
U glagole u infinitivu,
Pesnici,
Koji ujutru ćutke ispijaju kafu,
Pre nego što odu
I znaš, da vratiti se neće.

Dirljivo –
Ko što su dirljivi američki autoputevi,
Lepo,
Koje nastaje
Kada se ne opterećujemo prisustvom.
Inače, sve zajedno,
Ništa posebno.
Kao kod kasirki i taksista,
Ta nesalomiva stvarnost
I strah od praznog prostora.
Stvari,
Koje činimo
Sa telima drugih ljudi.
Ljubav.

MALA NOĆNA PARANOJA

Nikad ne veruj lepo obučenim slobodnjacima,
Koji su stalno na ivici očajanja -
Pre svega noću,
U tišini.

Opremljenima klasičnim vokabularom
I okom, oštrim za mrtve prirode i pejzaže
Od kojih godinama niko koristi imao nije.
Na ivici,
Na kojoj neprestano stoje sve stvari,
Blagoslovljene vlastitim neznanjem.

Lepim slobodnjacima, ugroženim beskorisnošću,
U samotnim susretima
Sa stvarnošću koja nastaje u tišini,
Kada se razidu s ljudima koji bi voleli da ih sačuvaju
I od kojih bi voleli da sačuvaju sebe,
Ljudima, koji se ne raspravljaju s bogovima,
Jer bogovi ne znaju ništa o životu,
Pojedincima, koji znaju da je ono što ih čini
Jedva nešto više od zbira postupaka i uverenja,
Ne veruj im, u noćima kada su tvoje jedino društvo,
U tišini,
Kada pijani površno izriču onaj užas,
Da im ništa što je ljudsko nije strano.

BOJLER

Kao što italijanski teško podnosi sinhronizaciju istorijskih spektakala,
Teško podnosim svakodnevnih pet minuta,
Tokom kojih, kao što čoveku padne šećer,
Padnu nivo lepog i mogućnost osmišljavanja.

Toliko zajedničkog imamo,
Naš pokvarjen bojler i ja.
Mrtva duša, tako se tome kaže.
Prebrzo se gasimo.

Posmatrajmo –
Uobičajene stvari (kao što je zubobolja),
Koje si prevideo,
Vraćaju se pretvorene u monstrume,
Rat je svakodnevna okolnost.
Sav taj trud,
Stalna napetost između tebe i predmeta,
Pre nego što opet možeš da stojiš na balkonu
Između prostrtog veša
I posmatraš džinovska jata ptica,
Za koja je s ove razdaljine nemoguće proceniti koje su vrste,
Možeš li biti mirno siguran u to da su lepe i same sebi cilj.

FENOMEN BASTILJA

(bedna pesma, tako zavisna od okolnosti)

Zanosi te

Kao što se zanose Evropljanke u salonkama.

Oduševljenje nad jutarnjim nebom,

Rasipanje ležernih osmejaka

Među pozlaćene kipove,

Mir jutra,

U kojem si sposoban da doživljavaš sebe ozbiljno

Kao što što se doživljavaju društveno kritični reperti i romantični pesnici,

Društvanke nedodirljivih.

Mirnoća, s kojom se predaješ građankama koje, udaljene dobrih dvesto godina

Praznično obučene

Do u beskraj pružaju jedna drugoj cigle i pretvaraju zidove u beziđe.

Baš tu, na tom trgu.

Unaokolo je sve više svetla

I na hiljade malih revolucija,

Smeštenih jedna u drugu poput babuški,

Jedna za tebe, druga za roditelje, treća za komuniste,

Svakome po njegovim mogućnostima, svakome po njegovim potrebama,

Svako može da nešto ponese kući,

Raduješ se što si dobio toliko svetlosti i tuberkuloznu pesmu

Oteklih stopala, obučenu u uflekan korset,

Koja beše nešto sasvim drugo

Pre nego što ju je doletela istorijska svest.

METODA

Momci, koji znaju kako je to

Kada se zaista razbiješ,

Noću slabo spavaju.

Iza zidova šušte borovi

Slično nedostižno kao i u dvadesetim,

Zato i posteljina mora imati prepoznatljiv miris vlage

I pesnik, koji pokušava da broji od sto do nule

Da bi otišao na spavanje mora da se

Uhvati za jezu koja ga obuzima

Neodzivanje mirnog disanja devojke

Koja leži s njegove desne,

Kao za poslednju sigurnost na kojoj može da se utemeljuje.

Das unheimliche;

Mesec prolazi bez šuma pored prozora
I pod čaršafima razgovetno se oseća
Pulsiranje srca,
Koje je izreklo odlučno nepoverenje pragmatizmu
I čistom umu zalupilo vrata pred nosom,
Na hiljade raznovrsnih istinica smuca se po čoškovima,
Poput nekih malih dlakavih životinja su
I potrebna im je pažnja,
Kuća je stara a sobe su velike
I prostor treperi od nesređenog života,
Koji ti odmah, kada okreneš glavu
poraste preko ušiju
I bezobzirno ti odgrize glavu.

Dragi,
Čime smo zaslužili svu tu neurozu?

Iako sebe od drugih obično razlikujem po načinu
Na koji se nasmejem
Kada mi neko predano priča o metodi,
Ovog puta me je strah i samo se pretvaram da spavam.
Neočekivano
Me razboritost ljudi,
Koji jedva da podsećaju na tebe,
Pokrene kao božja blizina ateiste
I alkohol ljude, koji ne piju često.
Raspoznavati svet s preciznošću sličnoj kabalističkoj
I jedva misliti na sebe -
Plan je očekivano jednostavan i jedva izvodiv,
A ipak rado slušam;
Odseci najpre obe ruke
I ubrzo i obe noge
I bez svog imena otiđi peške u istoriju.
Iako mi ne veruješ, ovog puta je istina -
Nije strogoća ona koja kvari pesmu,
Krivi su slabo iskorištena širina duha
I nemoć, koju donosi njena zbunjenost.
Sklopim oči i mislim na druge.

LUK

Luk,
Jednostavan
Kakav jeste.
Sa apstraktnom naukom
Na svom najistaknutijoj ljusti
I sećanjima na Poreč
Negde blizu sredine.
Mogu da predvidim koliko će mi ostati,
Kada završim s postupkom
A ipak, oboje znamo, kada je nužno,
Kao što to znaju JNA oficiri,
Da što te ne ubije, to te ojača.

JEBI SE, GINZBERG

Jesen je nemilosrdna
Kada računaš sa lepotom,
Za koju si pretpostavio da ti pripada
U minutima
Kada nisi bio spreman da shvatiš
Da stvari ne pripadaju.

Svako može da kaže
Da je video najbolje ljude svoje generacije
Kako propadaju,
Ali retkima se istorija pokloni za propast,
Svako može da kaže
Da je
Težina sveta
Ljubav,
Ali retkima
Ljubav prizna
Da nisu pogrešili.
Jesen je nemilosrdna za usamljene Evropljane
Naklonjene beznađu,
Koji se u dugim kaputima naslanjaju na zidove,
Napušteni od bog zna čega.
Zavidni smo, znaš.
Ne prema noći u nezagrejanim stanovima
I alkoholnom delirijumu,
Prema apstraktnim stvarima,

Prema načinu kako nosiš svoju odeću
I svoja si vlastita istorija.
Pretpostavljali smo
Da znaš,
Šta je sloboda
I kada mislimo na tebe,
Čini nam se,
Da tamo gde si, proleće traje do u beskraj.
Svako tako može da kaže,
Da je nečemu
(iako češće ljudima nego državama)
Dao sve
I sada je ništa
Ali države ne slušaju,
A kamoli ljudi.
Samo za osećaj,
Da je
Sve dostižno
U pogledu
Na prostranost,
Da te ograničava stvarnost,
A još uvek veruješ u to
Da ta ti je sloboda,
Koja si ti sam,
Bezuslovno na raspolaganju,
Da možeš da kažeš
Želim
I dodirneš
Ne da bi se na pola puta
Zaustavio u grču,
Samo za taj osećaj,
Mogu da zamenim svoj auto
I sigurno prenoćiš svake noći
I obrazovanje,
Za koje se trudim,
Stvari, koje zovem sigurnost
I pri tom ne znam
Da li su dorasle svom imenu.
U tome je zavist.
Pojma nemaš,
Koliko sam ljuta
Na slučajnosti,
Koje me dele od stvari koje nisu ja
I nužnosti,

Koje me ničeanskim gestom svaki put iznova vrata na ono
Što mi je namenjeno.
Ljudima nedostaju mirisi
I nedostaju nam dodiri
I često nam nedostaju stvari,
S kojima se nikada nismo sreli,
Sloboda, na primer,
Mi, ljudi se teško odvajamo od stvari,
Jer ne znamo kako da budemo nežni sa njima,
A da ne poželimo da ih posedujemo.
Kretanje,
Neuhvatljivost,
Promena.
O tome ne znamo mnogo.

Tačno je
Da je težina sveta
Ljubav
Ali, budimo iskreni,
Koga briga za to?

Draško Luković

Pjesme



lalina pjesma

Dok april prljavim ulicama,
bujanja željnim
balkonima i parkovima,
svjetlost svog najljepšeg jutra nudi,
stojim kraj kućnog praga
s crvenom uzicom u ruci,
nalik sjeni
naherenoga čiviluka
s kog vise odbačene krpe.

Vlastitom kožom ćuteć
već opjevanu okrutnost travnja
prosto ne znam kud i kako
da se djenem.
I nijemo puštam
da jedna dogodi se pjesma
tek nešto kraća
od života
tvoga.

Znam
poslužiće ona
kao dokaz dobar
da se, konačno,
postalo budalom,
koju treba stid biti
što u vremena zla
oplakuje krepalog kera.

Al' slabo mari za ujede takve
onaj ko u oku toplom
srodnost nađe
sa zvijezdom
davno zgaslom

što vodiču vodilja posta.
Otud suze neshvaćene lude
koja tuguje i slavi
što u mekom krznu maznom
otkri milosti božanske više
no ispod kupole hrama.

I tako,
dogodi se jadna pjesma ova,
tek nešto kraća
od života
tvoga.

A ja
povocem crvenim vezan,
čekam
da na svome zlatnom vratu,
preko praga,
najviše planine,
iz očajja
unutarnjeg izgnanstva
ljubavi vratiš
čovjeka gorkog,
grešno gadljivog na ljude
i nekad voljeni
Grad.

Kandel

Starica,
Što za mene bijaše
Mnogo više od
Očeve majke,
Kandelom je zvala
Svjetiljku bijednu
Koju suprotstavismo
Mraku
Što žderaše svijet.

Kandel, ka' anđel,
Prisutan diskretno,
K'o mjesec u sunčanom danu,
Stražu držaše

Nad glavama muškim,
Što o politici, pravdi, pobjedi
Drviše,
U zaludnom pokušaju
Da smisao daju
Svekolikom klanju.

Kandělu anđelu
Hvala,
Što sretoh
Pogled majčin
Nježno oslonjen
Na oca, pošternu budalu.

Bože,
Hoće li mene
Ikad iko
Voljeti ovako?

Nerešeno

Kao jedno behu,
danas
kontinenti udaljeni.
Košulje kragna,
rakom sušen vrat.

Bleda kao uspomena
koža čoveka
kap života
bedna prima.

U talogu, na dnu boce,
jutro tražiš, odgovor,
razlog neki,
al' na kraju, uvek,
upitnik.

Nakon svega
da li sviće?

Dvije marke, gospod(in)e...

Bunjaše se ljubav moja
Što oko izvježbano
Pod starog hrama svodom
Kilometra dva mi uze.
Ne srđi se ljubo moja,
Budna straža dobro vidje
Nekrst da sam.

Zato nek ti krivo
Na čuvara nije.
Pravo je da
Turist kartu plati,
Jer rođenje,
Život cijeli,
Ime oca,
Porodice,
Lična karta,
Državljanstvo,
Nit boravka prijava,
Razlog nisu
Paru
Da ne da
Svome gradu
Stranac.

Znaš ti dobro
Nevjera sam,
Raspetog što štuje
Sasma drukče
Od pastira Pravovjerna,
Što za bližnjeg, brata
Bogobojazna
Silna svata ima,
U prsa što se busa,
Dok zlatnu vjeru
Oko vrata nosi
I u Boga,
odveć lako, kune.

Radije sam,
No djelićem
Svekolika suglasja

Sebi samoj
Svete mase,
Sasma nalik bratiji
Što bogove
Na stadionu traži.

Urbana legenda

Psujem mater
Žučno podmetaču
Kukavičjeg jajeta,
Zbog koga se
Jalijaško prozivanje
Od sebe boljih
Smatra vrhunskim

Gafom

Grad bi glas opravdao
Kad bi znao građane svoje,
Nepoznate, i druge,
Pustiti na miru znao.

Ovako, neka nama crvenih tepiha...

Voda

Žali pjesnik
Za vremenom
Proteklim,
Kraj starice
Neprovedenim.

Kaže, Jezik
S njom,
Smežuranom,
Bijelom,
Nezabilježen,
U nepovrat ode.

Znam, pjesniče.

Ni danas
Vodi ne dam
Na vatri
Odveć
Da vrije.

Da ne pati,
Ona rekla bi.

Radnja u pripremi

Nesit tust
Zakon predstavlja.
Rokovnika kožom vještačkom,
K'o svetom knjigom, maše
Od pijace goneć
Struk zeleni i vunene čarape.

Koleginica
Štiklama k nebu
Proteže nadležnosti,
Dok prijavom edukuje
Piona
Utekla pred kopitima
Bijesna konja iz Japana.

Ministar
Unutrašnjih djela,
Dok čeka popunu budžeta,
Izražava zadovoljstvo
Padom stope
Kriminala

Pravna država
Ponedjeljkom...

Ti i ja

Razgovaramo...
Moje riječi stižu prekasno,
Kao titl odavno prohujale scene.
Umjesto da objasne,

Stvaraju nervozu.
A potom,
I bijes.

Kasnije, mnogo kasnije...
Razgovaramo,
O vremenu,
Ti i ja.

Ti govoriš
O rađanju, razvoju.
O novom životu.

A ja
o smrti.

Je li to sve što si naučio
Nakon svog ovog
vremena?

Ne znam.
Siguran sam samo
da je to jedino
što ne mogu da zaboravim.

Idiot

Sve mislim,
Pripadnost
Najbitnija nije.
Ali, šta kad
Njome svijet mjeran
Na čelo cijev
Ti prisloni?

Tuđim iskustvom tučen,
Želim najteže.
Ostati sam.

Tatoo

Mišićava muška ruka.
Istetovirano ime.
Njezino, il' njegovo,
Sasvim svejedno.

Na japanskom.
Ili kineskom,
Nebitno.

No
Tetovaža ta
Puna je značenja.
Naglašene osobnosti.

Veoma dekorativna,
Uostalom.
Moderna,
Te stoga prijeko potrebna.
Tako reći neophodna.
K'o hrvatski titl za srpski film.

Spomenik

Odlučilo pravit spomenik
Konju.
Bosanskom.

I podiglo ga,
Mrtva konja k'o kalup
Koristeć.

Često pred Smrt
U spomeniku zatočenom
Stanem,
Pitajuć se:
Dobro li je
Što jahača s mačem
Na kljuse popelo nije?

Istina

Stoput ponovljena laž
Ostaje laž.
Repetirana,
U cijevi čeka treći čin

(nacija)
Milan Milišić

Opijeni
Dubokim nerazumijevanjem
Svojih mrtvih pjesnika
Gordi na mrak u svom podrumu.

Između zagrada

Čas Njgošem nježiš
Nacionalno biće,
Čas istim tučeš
Izdajnika.

Odgovaram,
Meni milim,
Zagradama.
Ne čuješ, drobiš:
Ognjište,
Dante, devet rundi,
Izdaja i led...

Rodoljube, van svih granica Domoljube,
Ćutim prezir tvoj
Što u sebe, zvijezde,
Gledam,
Dok trešti himna
Ne ćuteć odveć
Ponosa zbog imena,
Zastave i mase.

Tačno,
Ne volim narod,
Ni tvoj,
Ni tebi tuđ.

Ne tvrdim ni
Da volim ljude sve.
Za takvu laž
Sposoban nisam.

Pa ipak,
Priznajem
Izdajnikom bih se
Osjetio i sam
Kad žudio bih
Državljanstvo drugo.

Ali ne,
Meni je višak
I ovo koje imam.

Meta Kušar

Pjesme

prevela sa slovenačkog: Senada Smajić



Zašto ne pišem ljubavne pjesme

Pupak usred doma je uistinu vječno kandilo.
S jednim jedinim dodirom probudi se svaka ćelija tijela.
Prosvijetli sve od Ahilove tetive do medulle oblongate,
od lijevog mezimca do desnog kažiprsta; nutrina spada pokraj.
Zagrljaji i poljupci bude vječnu želju
da bi svaki djelić tijela bio prožet svjetlošću.
Prosvijetljeno tijelo! Ne zapuštaj ga. Ja ga ne zapuštam.
Što bih s dozvoljenom ili zabranjenom ljubavlju!
Sve je zamjena za vatru i vatra je zamjena za sve.
Rasvijetli jetra i oči i nos. Lica, koja ugledaš, ogledaš.
Slovo napravi riječ i riječ napravi vrt
i vrt napravi toplotu i toplota posuši dušu.
Suha duša je Kneipp. Sve izliječi vodom.
Kos neprestano žvrgolji smisao.
Ružičasta nije ništa manje stvarna od Vraga, koji razbije pustinju.
Ali ne i čovjeka. Ljubav svijetli kao Hanuka,
kao diwali, kao sveta Lucija. Zastane u šatoru.
Gori, za mrtve i žive. Zadrži zvijeri. Strijela je oganj kovač.
Čujem ga u glasu, dok još nisi skovan, u glasu ga čuješ samo
potkovan. Sasvim isti, a drugi. Iskra odmah preobrazi. Oganj gori,
da smrt ne može pristupiti. Najtanja folija, netvarna,
procjeđuje zlo. Ništa ovdje i tamo. Ništa tamo i ovamo pa opet nazad.
Odrneš oči. Istinska nebeska mana je zora s pernatim ateistima.

Serenissima

Otkrila sam pregrijanu masu poganskih bogova. Jedan me je stisnuo uz zid, drugi su u nju bacali likove, da su se talili sa srebrom. Kad sam pojurila za zlatom, smrt je promrmljala. Hoće zar, da vidim dalje?

Sablje su bile na meni. Smrt ih je odgurnula. Vidjela sam ljubav. Vreli pelin je ispario i ugledala sam ljubičasto sjeme što u rovu na paprati čami. Vidjela sam potomke ubojica, koji se preporode u gondoli. Jezik je

jedan. Iz bijelog muka oživi bijelu zemlju. I slavuj ga govori u kraljevskoj krošnji da se bijela bukva u bijeloj noći okrijepi. Jezici lete. Ne usuđujem se sebi reći o čemu razmišljam pod tristogodišnjim kalabreškim borom.

Pod njim je Johann sanjao Fausta. U Padovi cijeli rodovi su o njemu brinuli. U Santa Maria della Salute se je vrtio oko zlatne osi, a Mefisto oko njegove. Kupola je prekrila obojicu. Ko čupa bukve? Ko čupa nas?

Kad pukne prva nebeska torzija, arhitekt gurne inspiraciju u Herodovu palaču. Samo vladaru koji gleda zločine dovezu crnu gondolu! Kad stane u nju, od straha će umrijeti. Niti njegova majka vladarica ga neće moći spasiti.

Niti smrt ga neće moći spasiti. Teklič hoće. S mirisnim drvetom lijeći. Pod krošnjom drveta postane nesmrtni magarčić. Jednog dana zavladaš svemu. Nosiš li još nakrivljen šešir?

Tinta

Znam, moraju te upoznati nakon dvanaest stihova.
Ne upoznaju li te, nisi pjesnik. Moje srce upoznaš nakon četvrtog.
Kad se ništa ne događa, tišina je. U tobolcu zuji pčela.
Kupio si mi nove strune. Nokte. Novo držalo. Tintu.
Kad se ništa ne događa, tišina je. I u tobolcu je mir.
Kožom otkrijem oblake, sveto mlijeko, peruniku,
po kožunu prepoznam životinju. Koža je život. Kudikamo je više
od samo gledati. Kad ga dodirnem, koza napravi riječ koža.
Kozja klobučina je sveta voda. Kožu dodirnem kao riječ.
Koze kao minute. Kao novorođenčeta. Leži i uživa sunce.
Mozak i koža rastu zajedno. Sunce hoću, sunce.
Sunce brzo zaslijepi. Ne razlikujem te, jer se strast
munjevito presvlači. Kad dođe, pretvori se iz gospodara
u roba i opet, neprimjetno, u gospodara.
Boji se vjetra. Bojim li se uistinu strasti? Kočije za Duha?
Kad bukne ne znaš što je. Goreća voda ili tekuća vatra?
Princu osjećaja, ti, kralju izazova, vrati mi kraljevstvo. Reci
mi, što je istina! Jesu li patnje britke ili su nesmrtno? Jesu li slavlje?
Muk nije mir, već tvrda muka strašne buke. U tobolcu je tišina.
Stih je sasvim sigurno odrvenjela strast – otvrdnula od straha.
Sve ti dajem. Više nego što hoćeš! Sve što stih dobije, iscrpi.
Stih je moja koža i tišina. Upijač razdraženosti,
blizu je, dopadljiva blizina. Stih je moja koza.
Moja bijela, bijela koza. Ako je odgurnem, postane milost
svih darova u bezdanu, u rupčazi izgubljena.

Hrast

Pod stolom krijesnice.
Mjesec leži na predzadnjoj grani bora.
Po toj grani znam dokle je stigla noć.
Ponovo sam uzela nebeski doping.
Poslije sprinta, iscrpljen, padneš na pijesak.
Što li skriva hrast?
U divovskom stablu su vrata, okolo hrpice.
Pred vratima leži znanje, a i najveće i najsnažnije
oružje. Na kamen poglela lica papira
i moj dijamant. Nimalo svile nisam donijela.
Nimalo vune. Jesu li mi noćni leptiri zbog toga zaplijenili
veo vela? Voljela bih, voljela bih da je taj hrast moj
i da niko za njega ne zna. Čudne riječi po jeziku
šeću. Razumljive, a istodobno posve nerazumljive.
Livada govori da imam hrastova vrata. Već odavno
ih imam. Telence je prisluškivalo stogovima. Rastvorilo stogove.
A i dalje je, lupetajući, posve zbunjeno tražilo hrastova vrata.

Lapis

Moja tajna živi kraj voda. Tvoja tajna
živi kraj gora. Voda se slijeva sa gora. U svetim
danim uske sjene se priklone Gradaščici.
Ja se priklonim Riglu. Dozvoli nam da se
iz daljine gledamo u oči. Sa svim nitima šijem
dušek među nama. Naslanjam li se na 66 000 sunca?
Četrdeset godina slap lije u kuhinju. Ko smije kroz njega?
Ako se ne prepadnem, ako ne plijenim pčele, mudrost
kapne u krv. Po Ljubljani zaplivam s patkom.
Manjom od pileta. Vjetar joj diže paperje,
dok siječe rijeku. Valovi putuju u oba smjera. Ne pripija se
uz vodu. Voda se pripija uz nju, kao Jahve uz pravednoga.
Drugim popuštaš u okrutnosti. Kad mi umiješ oči,
iz vode iskoči stih. U stihu pravim vino. Na stolu lapis.
Dokle sanjam? Odakle, dokle? U lapisu, silne stvari.

Momak

Kad raj hrupi u srce, zažubori svježa voda.
Tražim žuta zrnca. Dižem kamenje,
sijem pijesak, jer su rudnici rijetki. Situ svake
godine zamijenim okašca. U raju sijeva kroz noć.
Sasvim iskreno kažem, puno pišem. Znaš i sam.

Kad se probudim istog trena u mene skoči um.
Razgrne krcatu lijehu ljiljana. Mirišu ti od glave
do pete. Pupiljci skrivaju najviše.
Umijese ševu, kao iz gline, njenu pjesmu,
što iz zove švigne u knjige, u šljivov džem.

Stihovi se predaju, kao što se um predaje srcu.
Život se ne odvija tako, kako bi vrt s narcisima htio,
zato skačem po norveškim mustrama, spletam
prašne kite crvenog luka, kružim među sjemenkama.
Starim dvjesto godina. Hiljadu. Starijim od pamtivijeka.

Vuku me ka zdravoj zemlji. Tebi ću je dati u saksiji.
Momku pokazujem, kako strašne snove propješačim.
Hoćeš u saksiji klijati? Kraljev momak, nosi krinku
zato ne može plivati. Kada te obezvrijede, skoči
najviše. Jedno je imati knjigu, drugo je skočiti.

Cijeli život hodim po tajanstvenim stepenicama.
Nikad ništa unaprijed nisam znala. Ne znam ni sada.
Kad monstrum radoznalosti pred mene postavi orakul,
umotam se u šal i legnem u krevet. Moj um i Alojzov
ljiljan, ti i Petar Klepac, žena krokodila i ovaj tigar,

i kao crkveni miš siromašna američka pjesnikinja, jež
i kraljica Margaretha II imamo istog prednika.
Iz jednog krene sve? Zar pjev pokreće vlastita snaga
ili ga nosi morski tok? Stretto di Messina
odlučuje jedino o maslu i o marcipanu. Darwin je

opisao pošasti. O jami niti riječi?
Duševna tama ga trefila u srce. Suze su ga
zamaglile. Vidi me. Gledaj me još. O čemu
razmišljaš? Ko će mi napraviti križić preko čela?
Srce i vino vladaju tim planetom?

A kruh?

Zelen

Tvoje kutije me uče kako nemati
sudbinu. Navikle su me na srčanu zelen,
neven, bosiljak, brđanku, angeliku!
Na duboku žalost. Ugrijati dijete.
Imena, olovkom ispisana na kutijama,
polagala sam na talente srca. Melankolija je
predsoblje za pjesme. U velikim ormarima su
stolnjaci, bijele mape, u koje uvijamo slavlje i strah.
Tanke, zvonke šalice predobro znaju
da vedro lice živi melankoliju. Vedrina
pogodi pravoga, kad se žrtvuje za pogrešnoga.
Miris zeleni mi ne dozvoljava isisati jezik.
Zahtijeva čisti pribor, mirne vjeđe,
koje neće šišati pogled. Jezik ne raste iz
vremena sna, što ga strast crpi za svoju slast.
Prava priroda mekom olovkom stavlja točke
ispod stihova. Krepke riječi sjedaju na prste.
Skrivena čula su duboko uronjena, da ih ne izvuče
špicasti kljun. Zelen me uči da se da prodrijeti
u srce, a pritom ništa ne slomiti. Kad jaspis zablista,
znam da su čula dozorila. Jaspis, porodničar!
Tad znam u sebe primiti smrt i ne umrijeti.
Preciznim prstima, koji su ranije hvatali stihove,
zgrabim krhku preciznost. Na kratko
odrezanu tvar i ljubav, što lijepi svemir.
Prsti znaju da je tvar drhtaj.
Tvoje kutije me uče gdje po žilama
teku stoljeća. Jedan atom srca ih uzdržava.
Onaj, što me vodi tamo.
I ponovo vraća nazad.

Nebesa

Mekim, ozbiljnim glasom zaklinješ se
da poznaješ boje u kojima žare riječi
sve do tamo preko. Tamo, gdje se sakupljaju
preobrati koje zalijeva amrita, jantar i potoci iskri
dok ti lebdiš i zaplivaš gdje god želiš?
Kad tamo odšofiraš do druge krivine
učini ti se kao da si u nebesima.
Pravo skladište utvara! Drvarnica!
U kojoj neka bliska bića, stvorena
iz misli, cijepaju riječi
i žagaju ideje. Teško dišeš,
jer ljubav ne uđe s tobom unutra.
Nema nikakvog žuborenja, koje stvara
negativne ione i širi pluća.
Puno dignutog praha,
što draži oči. Nije svaka suza suza.
Čezneš li bar za božanskim mesom?
O, nebesa! Kad bi bili u svjetlosti,
ne bi bilo nikakvog straha.
Ne tvoga, ne moga. Ljudi bi knjigu sa jednim
jedinim stihom od tamo, sebi polagali na ranu.
Iz dana u dan igraš se s poludovršenim
demonima, koji pokazuju što znaju. Izvještavaš.
Začaran. Omamljen pjevaš falsetnim glasom.
U međuvremenu, dok ih opisuješ, poneki ti kroz oči
pobjegne ovamo.
Postane mrtvačkoglavi ljiljak, koji napravi dvije,
tri đavolije i klone kraj svijeće
na mom stolu.

Trideset godina

I

Paukovom mrežom zaustavim si krv i
perjanica mi zacijeli veliku ranu.
S kosom povezano perje papagaja
živo je srce noćnog rada.
Crveni, žuti i zeleni stihovi probude pretke
što leže pod pragom. U jamama. U smeću.
Ako ti se perjanica zavuče u riječi
jezik opet postane živopisan. Samo povijest tvrdi
da su u njoj zajedno s blagom polegnuli i Indijanci.
Leže tu pod parlamentom, pod Bijelom kućom,
na dnu Rena, pod azurnim šeširom
otočke kraljice. Leže, poput lavice. Ma,
ko će je dražiti?

VI

Danas imaš imendan. Nataniel ti je govorio o grijehu
i zgrozio si se, jer prastare zablude nisu bile
poravnane. Prevaren još ričeš od bola.
Tako stvarnost traje. Traje i dalje.
I kad vjetar prijeti, i kad se ruža čisto do kraja
rascvjeta, kad se niko ne potuče zbog rukopisa.
Stvarnost traje. Traje i dalje.
Čestitam ti. Duga je svetopisamska gozba.
Vodu ti točim u tihi kristal. Tekuću vodu,
jer sve drugo je smrznulo, posušilo se, nestalo.
Sve pokvareno. To su odlomci uništenih pjesama.
Vrijeme ne teče. Leži kao panj, trune,
ako ga veliki čovjek ne vuče. Modernizam je gnoj.

Poljupci nestanu, ako ne postanu istina.
Nestanu i pjesme.
I svetopisamska gozba.
I ja.

Ljeto ljeto

Varam se, ne varam se. Bitno je petkom, subotom
i nedjeljom gledati kroz srce. Ponedjeljkom, utorkom
i srijedom još bitnije. A četvrtkom je najbitnije.
Boli, ali pomaže. Još više boli kad gledaš svoje srce.
Snabdijevam ga bobicama. Dodajem mu pitku vodu.
Ludvigov šparhet ložim bez prestanka.
Kad se slomiš, ložim. Kad te slome, ložim. Kad ti išćupaju
tajnu, ložim. Kad se bogovi namršte i na vrtu počnu
izvoditi manevre, ložim. Ideš na more, manevri. U šumi
rat. Gdje staneš, pokažeš najbolji položaj za izvršavanje
vojnog zadatka. Gola baca mreže, korača po rijeci
i rukom lovi ribe. Okretnost, ljepota, trik,
spletka, moć, ništa ne pomaže protiv Afrodite.
Istinskom dobrotom nagnano od unutrašnje nužde se kreće.
Što pokreće ljeto? Našla sam mrtvog ribara.
Boginja ga nije znala oživjeti. Mirno gledam mrtvac.
Profesor Jung misli da ne moram bježati. Prekorim mrtvac,
pošteno ga prekorim, i pomjeri glavu. Kimajući potvrđuje?
Privučem ga bliže orlovom noktu, opet ga prekorim i otvori oči.
Ujutro ga sa srebrnom žličicom pitam stihovima, popodne ga mažem
cvjetnim uljem, uvečer pijemo vino. Cijeli dan ga gledam u oči.
Tako liječim ribara. Noću oživljavam lovca. Mrtvog
lovca treba hladiti. Umro je od unakrsne bitke.
Duboko ga je ranila bočna vatra. Ne usuđuje se
dotaknuti vina. Pjesniku ispirem žeravicu nepravde.
Kad zaspe, modrom vatom brišem mu čelo. Najčešće oko ponoći.
Mrtvi sudac je najteži mrtvac. Kad mu boginja sakrije volju, umre.
Oživim ga lepezom, jer neće da otvori ni usta, ni oči.
Pripada Hamurabijevom rodu, zato mu sirena pokazuje katastrofe.
Samo sa suhom, pustom voljom ne možeš disati.
Čak ni kada si nag, ne možeš disati. Ribar, pjesnik, lovac i sudac
tačno znaju da se nijedno obilježje ne da potisnuti u mrak.
Učenik i ja sjedimo kraj šparheta. On nikada ne umre.
Svaki dan me poljubi. Zna zbog čega mrtvi obožavaju
moju težinu i moja krila. Oživljavaj ih! Pazi na njih!
govori mi, kad malaksam. Ne boj se! Ne razmišljaj!
Nikad ne saznaš za koji poziv ih oživljavaš.

Ljubljana

01.

Nesreća i sramota
kako drvo propada.
Mila moja rajska ptica!
Devet pari ruku me odguruje i drži.
Prošlost me ruši i gradi.
Moja nevidljivost je sigurna.
I praznik
što sklizne u prvi zračak.
U cijelu kuću i zastane u očima.
S perom rajске ptice.
U pjesmi nije ništa drugačije.
Obnavlja listove.
Trnovo* i palače.
Rijeku i večer u vrbiku.
O, šumeće zvijezde. Okrznite skalpele
da s oštrice šikne modra vata,
koja liječi mrtve.
Da djeca imaju pretke.
Ljubavi, prikaži se!

*Trnovo – staro gradsko naselje u Ljubljani

07.

Izmučen misli na kašmir i grčko more.
Cjepidlači, ovijen u grube, tople šalove
koji bockaju.
U lijevoj ruci mu se pali zlatno runo.
Hoće li ga baciti u rijeku? S antike skoči malodušje.
Na redovničkom vrtu padne
pod trešnjje.
Hoće li ga izliječiti?
U tom gradu vidim dvije svjetlosti.
Jedna se tu, na rubu, pali.

15.

Teško je u sebe smjestiti zvonike i grbove,
ognjišta, orakle, zlato, oblikovanu esenciju rodnih gora.
Ali nije onu
što nevidljiva u visokim pećinama sja!
Dosadni tješitelji me grabe
i obujmim stablo.
Je li hrast?
Molim te, ne prevrni mi pravo!
Hram ga neće obnoviti.
Samo onaj koji može zadržati riječi
i smjer,
hoće.

17.

Židovi hoće znamenje, Grci mudrost,
moja atma izabere Mestni Log*.
Dok je na rubu Barja* već rastao vrt za brata,
s nizozemskih stolova su nestala poglavlja
da bih ih potom opet zagledala u orahovom ormaru,
među tijesno složenim teglama
marelica, kruški, malina.
Kraj bijelog krevetića
gdje su ležale vestice,
veseli žoržet, mekani muslin i svježi pike.
U krošnji hrastova, nad modrim visoravnima
šafrana.
Gledam sliku
što se iz moje duše već tisućljećima nije premakla.

*Mestni Log – zeleni zapadni dio Ljubljane

*Barje – pomalo močvarni južni dio na rubu Ljubljane

18.

Godišnja doba i crni oblaci ulaze u tijelo,
kao u hijacintu.
Srdžba ode u cvijet i
ospe vrijeme. Veselje. Stih. Sve!
Kako u astralu miriše mimoza?
Dokle strpljenje svijetli?
Kako da pospremim kozmičko skladište
naroda, a da ne rastresem njegove zvijezde?
Gdje su ljudi koji se nisu dotaknuli prokletstva?
Njihova nesmrtnost
je doista originalna.

27.

Pod odrezane grane ostavljam dane
i večeri.
Sjaj ih digne,
kad poželim.
Više se ne zalijećem svom snagom.
Nek' kraljica promjenljivih želja sama
uzdržava svoj dvor. Nek' zrači palaču.
Sudi događajima.
Teško
razumijem,
ali
znam
da
postoji
sudbina.

18.11.1948.

34.

Kad svane, utihnu pjesme.
Grad postane malen.
Na smaragde skoče ambicije,
koje se ne mogu dotaknuti majske rose,
niti Jakoba Schella*,
njegove darežljivosti i bogatstva,
pa ni kozmogonije ubijenih palača.
Nikakvog zelenila.
Rudnik pod plemićkim vrtom
izvali zlato, što se ne kuje.
Rastresena pamet ruši
bijeće putiće i vedre riječi.
Ogorčenost otruje grobove
i beskonačnu količinu zraka.
Plamićak na oltarčiću gotovo zgasne.

* Jakob Schella - veliki trgovac i mecena iz 17. vijeka, koji je postavio veliku baroknu crkvu u centru Ljubljane

40.

Dođe dan, koji je određen
za crnog kralja i bijelu kraljicu.
Širom se otvore velika vrata.
Plivaju po jezeru i na popodnevnom suncu
stražare unum mundum,
što se između kamenja pretače u knjige i zjenice,
u početak misli,
koje zdrobe neovdašnju večer.
Venecijanska kompozicija ne sruši idilični život
koji izraste u čulima.
Za tebe se bojim, oteta Evropo.

Francescu Robbi u crkvi Sv. Jakoba (1723-1733)

43.

Rod za rodom stoji u vrsti
za metalni sjaj,
kojeg kovači ne cijene.
Jer razlikuju zlato od zlata.
Jer njihov bijeli sin drhtavom rukom
podigne hranu za tuđince, da postanu braća.
Otac u narančastom kaputu baca im cvjetove jasmina.
Psi, što debeli od vrućine leže u malabarskom pijesku,
ostave šugu i glad i dojure u igru. Između zuba nam se
svima skupi slatki, mirisni pepeo.

60.

Kuće stoje na pijesku, isušene su i spaljene.
Beduina ne privlače kovine, mramor i staklo.
Bistrina ga privuče. Žuboreća i svježa.
Na tihom vrtu odmotava glavu i priča
o cvijeću iz davnih pokrajina.
O ženama, koje nisu zaboravile pokoljenja.
Bez predrasuda pokazuje njihovu rast
i svoj obraz. Duša bliznakinja
pride k njemu, jer ih bunar razmrsi.
Gledaju se s jednake udaljenosti,
zato rjeđe padaju i brže ustaju.

28. maj 1949.

68.

Užitci su okultni i bistri. A i ulazni portali.
Postoje li mjesta gdje ih nema?
U gradu je još jedan grad i još jedan.
U rijeci još jedan tok. Pa i dva.
Zvuk se digne odjednom,
a spušta se polako
poput bijelog puteljka u vrtu.

74.

U svitanju ugledam slijepog klokana, što se zalijeće u ogradu.
Ako ga pustim, umrijet će do večeri.
Koliko posla, da bi život iz safira
izrastao u smokvu.
Iz drveta u mačku. Iz slona u brata.
Između Atene i Amsterdama leži
trpkost. Ljepotica se boji
starog zlobnika,
što odricanjem želi razgolititi njen rod.
A esencija cijelo vrijeme kapa s bijelih gora.

77.

Plemić opisuje svoje imanje,
iako mu nomadi rušenjem dokazuju novi poredak.
Ne poznaju njegov burni život.
Ne čuju snagu s kojom ulazi u samostan.
Zar ništa ne znaju o prolazu između zida i zraka?
Prije nego što barbar shvati kako treba misliti
u pjesmi, platnu, glini, kamenu,
uništi sve dame i darove.
Kakva misao!
Povezati ga s ostacima nebeskog svijeta.

Admiral Mahić

Otkud ljubav za stolom smrti?

Izbor iz poezije



KUĆA U ZAGRLJAJU SA ČEMPRESOM

1.

Na stolu miriše hlorofil, pisaći stroj
pun vijavice. Iz ovog kuta, iz vatrenog
snopa ne mogu dalje – čekam da
kanarinac cvrkutom počne rušiti zidove.

Čekam te, ljubljena, u ovoj kući gdje lučim
poeziju. O moje vatre! Riječ se
napila, u stalnom strahu od smrti.
Kuća je jeka, kuća je tijelo.

Nitko ne zna šta radim u kući od mineralnih
prozora. Soba je pričama zakrčena. Šutim, od
soli kip ti pravim. Kuća nema straha,
spokojno kao mačka u zumbulima
plavim prede.

2.

O ženski cvijete, o živa prirodo, i čempres pred
našom kućom s nama je na putu. Otvori prozor
pozdravi ga, dodaj mu čašu vode,
kaži mu da pjeva.

3.

Zidovi bez cigle, vječnost, do sitnica tačna,
kreči nas nevidljivim vapnom, poji nas vinom.
Iz riječi izlaze cvjetni prašnici, rasipaju polen po
podu. Ispod je sada svod.
Kuća, preplašeno ispušta bodlje – obiteljski kaktus!

JUTRO

Premorio sam se od jahanja perja
nikad nisam bio bliže oblacima kao jutros
Mnogo lijepih djevojaka nema mene
Mnogo praznih kuća pored mora nema mene
Ni državni ni privatni biznis nema mene
Uspravna samoća
Jutro.

PLANINSKI VODOSKOK

(za Franza Hohlera)

Kapi vode blješte, kao citati iz svetih
knjiga.

Ovdje se srce moje smiješi
srcu Geteovom, kao sunce suncu kad se sretnu
u svemirskim provalijama.
Rodio sam se da iskusim kretanje, da se kao more uzbibam
u snu, da dušom obuhvatim sve. Šta ja znam šta je smrt
tijela. Šta su švicarski vodoscoci. Šta je ovo selo
Lauterbrunnen. Šta su gole djevice. Šta je rat. Ali svoj
osjećaj znam. On drži sve stabljike na rubu litice.
Stao sam u hlad planinskog vodoscoka
koji mi je rekao da se poslije smrti kidaju sve rodbinske veze.
Ovdje je ljubav jednostavna, jer nema jednog svemira. Mnogi
svemiri su pokrenuti. Sobe. Svemiri su sobe! Oholost je
zatvorena u sobama. A ja pod vodopadom svjetova.
Mrtve ruke nisu ovdje više
mrtve ruke. Ruke rastu iz vode, iz plavetnila
u nebesima. Spavaj. Lebdi. Ne broj kapljice.
Voda je predobra.

O GRADE PODIGNUT PRIJE MOJIH PJESAMA!

O grade podignut prije mojih pjesama!
Ako sam još u ovom životu
mora da sam se otrovao
glazbom nadzbilje.
Ja samo sanjam da sam zaključao gradsku kapiju.
Ja samo sanjam da ljubim djevicu na pokretnom mostu.
Ja samo sanjam da šumske ose izbijaju satove.

Treba da prihvatim stvarnost
kao bijelu mačku u krilo.
Vjerujem u diktafon, na brzini 24,
a na brzini 12 mumlam kao tigar
pored Vječne vatre.
Moj će život sresti moj život.
Neko je popio času više.
Neko je pročitao knjigu više.
Neko napisao knjigu više.
O grade podignut prije mojih pjesama!
Vjerujem da ovdje nisam radi šale. Ja očito nisam ja.
Sarajlije pjevaju neprestano -
jedan umire a drugi pjeva.
Vjerujem da je Branko Mikulić sa četrnaest godina
otišao u partizane, a ja u depresiju.

PAS

U Sarajevu, sreo me pas i reče:
"Sjećaš li se mene?"
Njegovo lice, njegove modre oči, njegov dugi rep
stresli su se od susreta s povratnikom u Sarajevo.
Bilo mu je drago, bilo me je stid.
Suton je pričvrstio skije za natekle noge i spustio se
niz sokak Ašikovac u korito rijeke Miljacke.

Zagrlio sam se s psom.
Ali ništa nije opasno kao sjećanje na
prvu ljubav!
Koliko sam puta čuo glas jakog vjetra koji je
magičnu Merion oteo iz mog zagrljaja!
Onda sam se sjetio psa s kojim sam se
družio u Torontu, jer znao mi je lizat ruku
kad osjetim da sam sam.
Jeste, to je pas Doson,
princ iz raskoši antartičke.
Samo pas Doson zna šta je bilo sa mnom
kada me je Merion izbacila iz
srca. Krv mi je pošla na nos, jer je draga djevojka
upalila svijeću u meni i vratila se u krevet vjetru.
I najednom, krenuo sam ka viktorskoj kući,
u kojoj je Merion živjela sa Mojrom i Ketrin –
spreman da ubijem!

Ali, pas Doson digao je glavu s otvorene Londonove
knjige OČNJAK, onjušio u zraku ludilo
zajurišao se kao metak kroz zatvoren prozor
da me vrati tamo odakle sam pošao.
Doson je bio Ketrinin pas,
iako sam se premišljao da ga usvojim
jer bilo gdje da krenem razjurio bi vjeverice u drugom
stanju po trotoaru i ponovo za mnom, ko za sobom.
Uvečer na krevet skoči i ušuška se između mene
i Merion i, kao Hegel pored kog niko nije prošao nepovrijeđen,
djetinjim režanjem vjeru u ljubav oživljavao.
Ljubav prema salami i – što god da se desi –
ljubav prema Merion. Sutra ćemo opet izići vani
i kupiti italijansku salamu,
polu psu, a pola pjesniku.

Još obrok dijelimo tamo
preko okeana
u vrevi parka
Putnika dva.

A u Sarajevu žmirka u psećoj glavi
vjernost dobrote kao mali semafor na
napuštenoj cesti, i kao da reče:
Uvukao sam se na prekookeanski brod,
okrznut kišama doplovio do sunčane luke Ploče,
potom uskočio u teretni voz za Sarajevo
da ti kažem što mi je Merion rekla na uho:
prenesi svome prijatelju da stalno
gledam njegovo lice u vjetru.

LJUBAVNI DIJALOZI SA BARBAROM

Barbara, gdje si!?

Debeli bumbaru – prevodim tvoje pjesme...

Barbara, čuješ li svaki moj osjet?

Vriješ od osjeta. A jasno mi je i da tražiš ženu koja je sva tvoja i samo tvoja.

Barbara, LJUBAV izgleda POSTOJI!
Ljubav je bila fraza dok se nije pretvorila u tebe.
Želim da te vjenčam u zoru!
Koliko li je to razdoblje materinstva?!
Koliko li je složenost ljudskog jedinstva?!

Radujem se tebi, bumbarčino...

Barbara, meni treba ljubavni dijalog a ne prezervativ.

Radujem se tebi, bumbaru, i polenu ljubavi
kojeg posvuda kupiš...

Barbara, ja sam bumbar iz Sarajeva koji sadi
ljubavne stihove – bumbar zanijet blagošću.

Dragi, trostruko miriše tvoja ruža, to je danas rijetkost.

Barbara, gdje si!?

U zori.

Barbara, ti si najhrabrija bijela zvijezda!

Radujem se tebi, bumbarone.

Barbara, ovaj moj natečeni stomak ima
svoj prostor i sebe usmjerava
prema klasju sred oblaka!

Radujem se tebi, ali trebaš trčati.

Barbara, nečujno se okrećem...

Dragi, tvoja će poezija biti
vrpca među nama.

Barbara, gdje si!? Svoju samoću ti kao pun pehar pružam.

Debeli bumbaru, u vinogradu
svukla sam haljinu kao studen.

Barbara, u ovom životu mora da sam se
otrovao šumovima strasti... Poljubi me!

Dragi, vjeruj u arhitekturu razuma.

Barbara, gdje si!?

Dragi, sni će se vratiti tamo
odakle je započelo tijelo.

Barbara, zašto sve žene vole
OPTIČKE varke?

Stari Admiralu, jučer sam se na biciklu upitala – zašto neki muškarci
Vole OPTIČKE varke u Brazilu.

Barbara, prije dvije godine u Sarajevu, dao sam
dobrovoljno krv bolnici Koševo, ali je
iz krvi isplivala Titova slika u ulju.

Dragi, hajde ti u partizane – a ja
moram se isključiti iz ovog ljubavnog dijaloga – jer radim.

Barbara, gdje si!?

Dragi, nešto puno plače priroda, hej – plačem i ja!

Barbara, ja tražim samo tvoj poljubac koji ne laže.

Debeli bumbaru, radujem se tebi.

Uživaj bumbaru u gradu
ali čuvaj se ženske ruke i alkohola
a cigare prepusti kolegama, ljubim te.

Barbara, gdje si?

Pod tušem.

Barbara, imam dvije gromovite vijesti: Sinoć u Večernjoj školi, položio sam zadnji ispit za Varioca – a čim je zora poljubila boju neispečene crvene cigle u mojoj staroj zgradi,

poštar mi uručio biometrijski pasoš...! Koji uvodi milicajce u moje zjenice.

Admiralu, Varioče, jahaču biometrijski – čestitam ti zajedno sa mojom majkom i njenom mačkom za dvije najsjajnije vijesti. I sad naštimaj glavu naporedo mojoj glavi i nećeš više živjeti neuredno – u zagrljaju zajedno ćemo slušati grupu Dobro naštimani starci, i neće ti više pasti na pamet da se kockaš sa bijelim dugmadima i da juriš za ženama koje te obilaze kao dobro uštimane provokacije!

Barbara, gdje si!?

Sušim kosu vilinsku. Pitam se – hoće li mi kroz moje zjenice kompjuter čitati mozak. Barbara, čim doskočim kao zraka sunca na Šengen-granicu – ako me mađijski graničari upitaju: kuda sam krenuo – ili kojoj kravi idem da je pomuzem, reći ću: Mađijski graničari, ja sam se u mojoj šezdeset i trećoj prvi put, materijalno i sentimentalno – uzvodno i nizvodno – uvozno i izvozno – najozbiljnije zaljubio u još nerazvedenu zvjezdanu stopu iz Graza koja divno pjeva staroslovenski i BHS jezik i ujedno prevodi moje sonete koji imaju oblik konjskih sedala... i evo vam pokorno predajem u vaše ozvučene ruke njen ljubavni Poziv...

Dragi, u Štajerskoj je prosvirala puška zime.

Barbara, pročitao sam na Internetu da je Štajerska prignječena vinogradima. U Štajerskoj ja pijem bijelo vino sa nerazvedenom zvjezdanom stopom iz Graza, finim ljudima i radnicima! I rad je provod u Štajerskoj! U Štajerskoj se ne gleda titula. Ali gdje je taj šumski proplanak u Štajerskoj koji će opisati moju depresiju?

Admiralčiću, piši sonete, jer će oni otvoriti oči erotskoj depresiji – da obiđe ljepak sporednim putevima koji su ostali slobodni...

Stara, ja kad umrem, najbolje ću pisati... Tamo će me dočekati muzika za moje sonete.

Stari, ti umjesto “kockarske duše” imaš hodajuću dušu – tebe su i život i smrt probudili, da pišeš plavetnila. Da budeš dobar i sa svojim nogama, trebaš ih njegovati i dražiti, jer te već 63 godine nose kroz stotine špilova pravrelih karata... Naprimjer, morska sol, grickalica i kreme onostrane svjetlosti preko noći, to će biti mirakul u Grbavičkoj ulici... Za svoju STARU, hoćeš li se malo “renovirati” – tuširati, “grickirati”, “češljirati” – nogice polirati?

Barbara, šefice, ja sam niko i ništa, a jedino ti se raduješ meni...

Admiralčiću, nisam pogodna za šeficu, škakljiva sam oko koljena...

Barbara, gdje si!?

Debeli bumbaru, krećem na posao i onda bježim u saunu... Dragi, daleko smo i komplicirano je, ali smo uski prijatelji i radujem se da ćemo se vidjeti i da ti mogu uskratiti samoću... Ali nemoj biti razočaran kad sam zauzeta, poslom i familijom. Ne da se to promjeniti. Eto, radila sam non-stop tri dana i gotova sam – kao da nisam imala

nijedan slobodan dan – opet me boli grlo, glava, nos curi, JEBENO! A sutra ponovo, ledene kore na knjigama topim...

Draga, u meni je prosvirala litalice puška oskudice. U Sarajevu, u parku na Koševu, pahulje snijega su na jednom od kontejnera napisale – Gledaj u svoj tanjir...! Ja čekam svaki dan posao – ali poslovi su na kocki! Kako je bolno, biti nezaposlen u voljenom gradu! Prezaposlen sobom. Da mi je barem da na galopirajuću muziku varim sonete koji imaju oblik konjskih sedala...! Ali, gle, draga – jučer se desilo nešto čudno i mađijsko – prosvirala je u meni proleTERSka želja da te obgrlim, oh, kako ti nisi bila u tom trenu pored mene, gola i vlažna kao testera visine, pa sam obgrlio Veš-mašinu, ali ona je šumeći kao plač djevice koja je izgubila nevinost, iznebuha u mom krilatom zagrljaju, naglas crkla! I evo od juče – sav Gornji i Donji veš – perem na ruke... Barbarius, doveo sam sebe do ljubavnog ludila – recimo da je i ormar od orahovine crkao, jer sam i ormar od orahovine silno zagrlio misleći da tebe grlim... Recimo da je i izrezbareni luster iz Egipta naprasno crkao jer sam i egipatski luster prije dva mjeseca zagrlio, misleći da tebe grlim... Recimo da je i termoakumulacionoj peći crkla električna duša, jer sam i nju prije tri mjeseca obgrlio misleći da sam tebe dogrlio...

Admiralčiću, polubumbarčiću – nosi tople stvari, zima je... Dakle, veži pojas i uživaj u letu... I nemoj da grliš te tople slivove kućnih stvari – jer ću te ja tako božanski toplo UISTINU zagrliti...!!

Barbara, gdje si!?

Debeli bumbaru, upravo sam izašla iz banke – odaslala sam ti lovu za putovanje, i za tvoje neplaćene račune...

Barbara, čim počnem raditi kao Varilac, koji će zavariti SVIJET, vratit ću ti lovu...

MOJ

Svim kamenim gradovima pjesnik veli:

Da mi je život urediti svoj!

Zlatnozelenoj pučini pjeva:

Da mi je život urediti svoj!

Zidarima što ga časte votkom

Uzvikuje: Urediti život svoj.

Vlasnici restorana koju ljubi

u čamcu od rubina, cvrkuće

kao maestral: Život svoj.

Poeziji, sve milijoj strankinji,

koja ga čuva od bijesa,

u mrtvačkom sanduku, šapće: Svoj!

PRIČAO SAM MORSKOM VALU

Pričao sam morskom valu da sam pitao jednog čovjeka da li mi može pomoći. On je rekao da će učiniti sve po tom pitanju i da ga sutra posjetim rano izjutra.

Ja sam se pojavio u njegovom uredu, a on me je pitao zbog čega sam došao. Potrebna mi je pomoć, na primjer posao. On je čvrsto obećao da će učiniti sve po tom pitanju i da ga posjetim za mjesec dana.

Ja sam se pojavio u njegovom uredu, a on me je pitao zbog čega sam došao.

Tako sam tri godine išao kod čovjeka koji je govorio da će učiniti sve po tom pitanju. Početkom četvrte godine taj čovjek je prebačen na visoko radno mjesto. Poslije tog događaja, nisam ga uspio pronaći. Kao da je propao u zemlju!

Pričao sam morskom valu da je taj čovjek propao u zemlju.

Milazim Krasniqi

Pesme

preveo sa albanskog: Qazim Muja



ČIJI JE OVAJ OPAO LIST

Ovaj opao list ovdje u blatu
što je počeo trnuti
kao tijelo koje se guši
čiji je mogao biti
šljivin ili jabukov
kruškin ili trešnjin
koje su toliko pomiješane
kao na nebu oblaci svih mora
ovdje u mojoj bašti

Bez obzira čiji je mogao biti
Ovdje je značajan
zbog života koji se gasi
i ostavlja nas u blatu
ako ga nijesmo razumjeli
zašto nam je darivan
i od koga

ZAŠTO LETI LIST

Pred mojim mutnim očima
od lagane magle i od razljućenog vjetra
koji odnekud dolazi i uznemirava vazduh
leti jedan požutjeli list
kao otkinut iz lovorovog vijenca
jedne isječene glave

Zašto leti ovaj list
Kao golub zastrašen
Od pucnja

Može li taj list sam
Letjeti tako sa puno hrabrosti
Ne strepeći od oluje
što nadolazi kao sjenka
il' je i on nerazdvojni dio
ove kombinovane ljepote
u hiljadu boja i emocija
ovog poremećenog popodneva
koga ne bi mogao nikada otkriti
da nije leteo ovaj list ovako
potrešen
ispred mojih od divote
zamagljenih očiju

ZAŠTO SE KAMENJE KOTRLJA

Od dubokog sna stijene
kada se neočekivano odvaja kamen
i spusti se nizbrdo kotrljajući se
biva veličanstven
u njegovom fatalnom padu
pruža nam novi dokaz
onoga što osjećamo i kada nijesmo svjesni
koliko je treskav strah
Od Boga Svjetova
I u čvrstoći kamena

KUDA IDE OVA PČELA

Čim napusti cvijet
uputi se ka nepoznatom
vrtoglavom lakoćom
i izgubi se iz mog pogleda
kao lijepo saznanje
prepolovljeno od straha
stvarnosti koje ne razumije

Ali i maštanja
Nalik na snove
su realan život
U svijetu i vremenu različitom
u isto vrijeme
onako kao što je i pčela
misterija i dokaz
u isto vrijeme

Ona nestala iz mog pogleda
Nastavlja let
Srećna što zna sve što treba da zna
O nepoznatom što je čeka
I koja bolje od svih izvršava
naredbu Božiju
Nalik na anđele

ŠTA JE RIJEČ

Riječ je
tvrda materija koja nas dotiče svojom oštrinom
pretvorena u smisao
ili je ideja
koja nam odvlači pamet uzanim stazama
kuda se naše tijelo ne može probijati

Ona je staza kojom sada idemo
Nehajni
Ili staza koja nas vodi u budućnost
Koja nas zbunjena čeka

Da nije predodžba beskrajnog života
Kojem se htjeli ne htjeli približavamo
Ili san što nam se prikaže iz prošlosti
Od koje se udaljavamo

Šta je riječ
ako ne sve ovo zajedno

DA LI SU USPOMENE KAO PARČE MAGNETA

Jedno dijete zamagljenog pogleda
Gleda kako se smanjuju polja
Kako se urušavaju brda
Kako se smanjuje potok
Vuče me za rukav
I pokušava da mi objasni
Da to nije njegova krivica
Već je to bila pobunjena ideja
Koja nikog ne pita
ni za šta

Sada se brinem
Odakle hrabrost ovom djetetu
Da me uhvati za rukav
I da me primorava da slušam
Njegovo dosadno opravdanje
Zašto mu se svidjela tamo neka djevojka

ČIJE SU OVE KAPI KIŠE

Ove sitne kapi kiše
Koje mi padaju na dlan
Bistre kao radosne suze
Odakle su došle do mene
Iz kog okeana su isparavale
I iz koje su visine padale
Toliko drage i nepovređene

Na kraju krajeva ko ih je pravio
Da budu izvor života
Za mrtvu zemlju
I žedne ljude

Ko drugi može praviti ovakva čuda
Da kapi kiše padaju
Sa hiljade metara visine
Neozlijeđene

Osim Onoga koji je sve stvorio.

ZAŠTO JE AVDIJINA SESTRA NESREĆNICA

Iako nije prekinula
vezanje na pola
kada je čula
kobni pucanj
Iako nije patila onakvim bolom
Koji rasplače i drvlje i kamenje
Ona je opet realna
Kao mramorna statua
Unakažena od podmuklih kandži

Ona je utjelovljena u hiljade sestara
na sve strane našega svijeta
koje su život smračili
u duboka naricanja
što dušu izjedaju

Ali je nesrećnija od Antigone
Avdijina sestra
Jer se kreće po našem sjećanju

kao panj po mutnoj vodi
ne našavši pravu utjehu
ni u propasti Vranjine

I same vile se plaše
Njene žalosti
Obuzete zaboravom

ZAŠTO SE SUŽAVAJU GRUDI

Kad ti se sužavaju grudi
Kao levak od plastelina u snažnoj ruci
I ubode te igla nevidljiva
Negdje blizu dna
Dok vazduh počinje sahnuti
u sobi i u čitavom svemiru
Jer alveoli u plućima plaču
kao izgladnjela djeca
Nemoj gubiti nadu
Kao utopljenik u mutnoj vodi
Već slušaj pažljivo tvoje srce
Kako isprazni ljutnju
Za nešto što si kao tajnu krio
Za nešto što si joj ukrao
Dugo vremena
Kad je uzelo stvar u svoje ruke
Ili će ti grudi raširiti
Ili će puknuti

ZAŠTO SE VRAĆA KAMEN?

Jedna zlatovrana sleti na kruškinu granu
I ispruži kljun
Kao da odlaže nešto u vazduhu

Na istoj grani stajala je jedna zlatovrana
I prije pedeset godina
S ispruženim kljunom
Hoće da odloži nešto u vazduhu
Dok joj kamen kojim je gađah
Ne pogodi tek otvoreno krilo

Nakon pola vijeka
Dok tu stoji jedna druga zlatovrana
Onaj kamen se vrati prema meni
I pogodi me u lice
Kao gorka uspomena

Zašto pogodi nedužnu zlatovranu
Kada se odmarala
Na kruškinjoj grani
Nakon poletanja kao jasan znak
Savršenstva

KO TE TAMO ŠALJE

Kada budeš krenuo
Pusti ispred sebe lijepu riječ
Kao mjesec što pušta svijetlost
Koja traži pomoć
Od Gospoda njenog

I kreni za njom
Koracima koji pažljivo gaze
Jer zemlja po kojoj gaze
drugom pripada

I gledaj naprijed
Očima koje su tvoje
Ali poklon

I pažljivo slušaj
Bezbrojne glasove
Svijeta koji te okružuje
I koji je za te nastao
Ali te i gleda

I pozdravi mirom
Mir unutar tebe
I mir izvan sebe
Oslobođenog od straha

I kada budeš stigao tamo gdje te čekaju
Kaži im ko ti je pomagao
Da stigneš kod onih

Inače upropastićeš put
Ali još gore sebe

DA LI JE ISTORIJA KAO SNIJEG KOJI I SE TOPI

Danas u snijegu koji se preda mnom vidi
Dokle ti pogled doseže
Bijeli i meki i treperavi
Kao fatamorgana pod sunčevim zracima
Uspijevah da pročitam u jednom trenu sve svjetske rukopise
Sve Sumerske Egipatske Hetitske rukopise
Feničanske Kineske Grčke i svakojake
Pretvorene u jednom jedinom jeziku
Kojim govore svi oni koji razumiju
Jezik svemira
Čiji smo djelić
Zajedno sa svim pahuljama ovoga snijega

Koje mogu biti dugovječnije od nas
Što kroz njih hodamo sa puno sigurnosti
Mada ispred naših očiju se tope

Ilire Zajmi Pjesme

sa albanskog preveli: Smajl Smaka i Tanja Bakić



PRIŠTINI

U zamagljenim jutrima
Ličiš mi na djevojčicu
Koja je svu noć
Čekala dragog da joj dođe
Pucnjevi siluju tišinu
Na rubu dana, na rubu sive noći
Dok ljubavnici kradimice
Utole strasti po magičnim krevetima

Prištino,
Čujem ti disanje na grudima
jecaj večernjih koraka
Kada ti se slaže na ramena crni veladon

Osjećam tvoju bol porodilje

žilama moje krvi
Leži ranjena, povlači se potrbuške
Domu Štampe, Ulpiani, Sunčevom Brijegu
Dardaniji

I strahujem Prištino
Za jutro, noći, strasti
I strahujem Prištino
Za Slobodu.

JEDNA KAVA

Crnu kavu u bijeloj šolji
Polupospana za jedan sretni dan

Jednu kavu bez šećera da bi zasladila
Jutra koja strašna sviću u dane januara

Kave sa prijateljima u podne
Da bi drugovao cijeli tvrdoglavi svijet

Kavu crnu praćenu duvanom
Da bi savladali brige i da bi se zabavljali
Do ludosti.

Jednu kavu, dvije kave, tri kave
Da bi gušili čežnju
Kad si tužna
Crnu kavu, makiato, espresso
Pirove pobjede da bi slavili.

BALADA O ZAVIČAJU

Izdaleka tvoj glas čujem
Osjećam miris zemlje tvoje.

Među prstima
Tvoju zemlju stežem
Prizori pretvaraju se u tugu
Sjećanja prekidaju mi dah

Pamtim gde sam rođena
U staroj kući
Pokrivenoj kamenim pločama

Znam, zemljo moja!
Ti se nikada nećeš promijeniti
A arheolozi u tebi otkrivat će
Tragove dinosaura.

DOĆI ĆE JEDAN DAN

I doći će jedan dan
Kada ćemo reći sve neizrečene riječi
Tajne koje sam sačuvala više
Nego kralj Salomon svoje blago.

Istine koje sam bila sahranila u dubini svoje duše
Obećanja koja je odnio vjetar
Snove koji su umrli na porođaju
I želje koje ostadoše samo sjene.

I doći će jedan dan
Kada ćeš poželjeti da mi ispričaš sve o sebi
Tražit ćeš tvrdoglavo da se skloniš u moj hram
Da me ne varaš slatkonebeskom ljubavlju
I da mi kažeš da si shvatio ko si Ti
I ko sam Ja.

Tada,
Samo tada ćeš shvatiti
Da ti nikada nisi bio kralj a ja kurtizana.

OPTIČKA VARKA

Vjerujem u novi dan
Stari me okivaju dani
U snove tašte i paradoks
Vjerujem u poslije
Napušta me ono prije
Osjećam se kao stara nerazgrnuta prostirka
Vjerujem u istinsku ljubav
Stara je neosjetno kraj mene prošla
Vjerujem vjerujem vjerujem
Šta ako su prije
Sada
I poslije
Samo optičke varke
Života ljudskoga.

OVO JE KRAJ

Ovo je kraj družę moj
Kraj sna o rađanju sunca
Ovo je kraj priče
Koja počela još nije
Ovo je kraj iskušęnja
Neprijatnog
Ovo je kraj propalih
Noći bez svjedoka
Ovo je kraj erotičnih
I odloženih poljubaca
Ovo je kraj ljubavi
Koja još došla nije
Ovo je kraj družę moj
Beskrajnog *rađanje – smrt* kraja
A ti još čekaš otvorenih očiju
Kraj igre.

SMRT

Mogu da umrem svakoga dana
Biće to smrt bez pogreba
Ali samo jednog dana
Mogu da vidim svoj grob otvoreni
Ovjenčan krunom čempresa
Mogu da umrem samo jednog dana
Biće to tiha i obična smrt
Umrijeti za svoje pleme

DALEKO OD SEBE BEZ TEBE

Tvoje ćutanje u meni budi strah
Gubiš se po putevima neznanim
Ti, kralju moj dragi
Ja, osuđena da čekam te život cijeli

Daleko od sebe i tebe.

BAŠ KAO I JUČE

Ista sam kao i uvijek
Danas kao i juče
Nikada nisam shvatala
Kako to ljubav zamire
I kako to ti postaješ
Ti
Ponovo ćeš doći da me zagriš
Baš kao i juče.

JESEN U MENI

Dok sam te tražila
U zemljama ničega
Jesen prišla je meni

U mislima mi
Oblaci prekrivaju sunce

A u srcu
Purpurna kiša

Olujne noći
Brišu mi tajnu strast

Obrisi brišu
Jesen bez tebe u mom srcu.

Nadija Rebronja
Ulična buka

*ja ne pišem pesme
samo slušam ljude
i gradove*



frederik, umetnik fotograf, u granadi

postoje pejzaži
savršeni za zločin
tamo gde te grad zagri
stegne među dlanove od gigantskih zdanja
pusti da iscuriš u obline ulica
gde fontane operu tvoje sećanje na vlastito ime

tamo ti zločinac dozvoli
da oživiš samo u trgovima
pločnicima
i nasmejanim devojkama na njima

hišam, farmaceut, u dvorištu maurske kuće

u nekom drugom gradu
koji se isto zove granada
ja se ne zovem hišam
i umro sam za vreme franka
gledajući kako streljaju lorku

ka smrti me je povela za ruku
pesnikinja ar-rukanijja
rekla mi da ključ za život
su stihovi na zidu alhambre

u ovom gradu
koji se isto zove granada
ja se zovem hišam
sedim u dvorištu i čitam
knjigu stihova sa zidova alhambre
zidova se ne plašim
i bacam ključ za život
jer oblik vremena je krug
a ja sam uvek u granadi
i nije važno
kako se zovem

lorena, slikarka, na obali reke

sećam se jako dobro
svoje prošlosti
u jednoj kapi
u sred okeana

tada sam bila voda
imala sam oblik svega
što u tom trenu zagrlim

kada sam upoznala vatru
počela sam još čvršće
da verujem u trenutke
prošlost i budućnost
su prestale da kucaju
ili je njihov zvuk
postao sasvim nem

beatris, pesnikinja iz hipi klana peroflauta

moji su očevi
široke prerije
persijske šare
andaluzijska sela
fontane i trgovi

moja su prošlost
tolstojevi vozovi
šekspirove sestre
borhesovi podrumi

nek drugima lica
izliju u bronzi
više volim lišće
nego istorije

devojka koja se zove itsaso,
što na baskijskom znači more

kad udaram cipelama o zemlju
vidim čudnovate stvari
orijent na matisovim slikama
lorčin grob u travi
u zidovima
u mesu na udovima
rukopise koji gore
ali ne izgaraju

nigde ne nalazim
smrti
ni rađanja
samo ovo *sada*
cipele
i zemlju

klara oskaru, pijanisti

hodaš svetom
kao po dirkama klavira
nekad sviraš forte
a nekad adagio

ne možeš stići
do kraja klavijature
jer zapravo su dirke
u tvojim cipelama

solomon o fatimi, koju je sreo u realehu

tvoje more je nešto sasvim drugo
drugo su kapi
koje ujutru očistiš dlanom
sa ograde terase

sušiš jastučnice na stubovima alhambre
ostaneš nema
pa kao sitnu ljubaznost
poklanjaš svima sevilju i kordobu
dišeš kao zemlja
pevaš kao njena tamnoputa koža

ostaješ
van ovog dana

nina, vajarka

ogledam se u vodi
iza mene
jedan za drugim u nizu
stoje milioni ljudi
voda ogleda samo mene
mi nismo vidljivi

kroz vodu
ka meni
s one strane budućnosti
izranja moja drugost
kada izroni
razbiće moj odraz
delići moje slike
u kapima
slivaće se po njoj

umiriće se voda
ogledaćemo
neku novu sliku

Enver Kazaz

Pjesme



MUNIB IZ MEĐEĐE

Jelde
Ništa od ove naše Bosne
Rascijepilo jen po pola
I metlo ove političare
Da je srede
Ko da vucima daš
Ovce na čuvanje

Imam ti ovo kafane
A slabo poso ide
Neko naš kad prolazi
Vudan svrati
Ovi njihovi neće
Ko vele: *Pogan Turčin*
Pogano mu piće

Vratili smo se
Žena i ja davno
Odma iza rata
Mešćini bila je '98.
Ljeto a Drina
Miruši ko najljepša
Cura ne teferiću

Osto bi i ja u Sarajvu
Al bila ona jena
Šemsa s Alipašina
Možda je znaš
Jena glava stotinu avaza
Nisam je vala
Mogo slušat:
Seljacima je valjo rat
Ne bi to vidilo grada

Da ne bi Karađića

Šta ćeš

Mile ostaje mile

Da ga rijećmo

U Pariz metneš

A pobjegli smo ispod

Noža slučajno

Uskopistila se snaha:

Vozi me djevere

Vozi ako Boga znaš

Babi u Titoriće

Ja ti voden ne smijem

Zaspat pored četnika

Zaklalo mi nanu

U onom ratu

Kako da him vjerujem

Poraj moje pameti

Svih nas šestero

Hamzića bili bi rahmetli

Od četničke ruke

Vidiš onu stijenu nanamo

Iznad ceste, nanam lijevo

Kod okuke

E od nje ti živimo

I brat i ja i naše famelije

Iz nje vadimo granit

Kad neko traži

Za crkvu il džamiju

Sveno

Za kuće gotov i ne išću

Skup je to kamen

Nejma običan čojek

Kuveta za tu rabotu

E vidiš onog mi malog

On ti trenira karate

I treba dajde

U reprezentaciju Republike Srpske

Samo će ću nać pare

Da mu platim

Kartu do Banjaluke

A kamo l šta drugo
A ono cure za šankom
Osmi je razred
Najbolja učenica u školi
Valja mi je slat
Jal u Sarajvo jal u Višegrad
U gimnaziju
Al otklen
Izbi mi hljeb
I crno ispod nokta

A obećavo je Alija belćim
Da ćemo jest'
Zlatnim kašikama
Kad se rat svrši
I da će parama
Od muslimanske braće
U Bosni napravit
Evropsku Saudiju

Ne lipši magarće
Do zelene trave

Ko da je Arap budala
Da goji nolke
Lopove što su
Kružili oko njeg
Ko hađije oko Čabe

MOJA MAJKA

Majku su ranili
U Drugom svjetskom ratu
S dva metka Jednim u podlakticu
Drugim u butni mišić

Imala je šesnaest godina
I dva metka u tijelu
Moja majka 1942.

U drugom ratu
Imala je sina na frontu
I rak na plućima

Kazala bi: Ne znam
Šta je gore strah ili bol
Moja majka 1992.

Njen glas preko
Radioamaterske stanice
I danas me doziva
S onog svijeta

OČEVA KUĆA

Od nje je ostalo
Samo kamenje iz temelja
Zapalili su je novembra 1994.

U nju su otac i majka
Uselili u ljeto 1945.

Gledao sam je kako gori
Na televizoru prikopčanom
Na automobilski akumulator

Ispod nje otac je zasadio
Krušku jabuku i jednu lipu
One su nam najbliža svojta
Rekla bi majka u proljeće

Sada pored zgarišta
Jedino živi lipa
Sabira porodične uspomene
I naše rasute živote

Lipanjskim jezikom svojim
Oživi očevu kuću
Mudročću vrste
Mjeri historiju
Njenu opsjednutost
Svojom svrhom

NJEŽNOST ZA KRUŠKU

To sjećanje nosim iz djetinjstva
Rasla je ispod očeve kuće
Široka sočna zrela
Kao žene u godinama što znaju
Tajne muškosti

S jeseni mrljali bi prste
Njenim plodovima: pčele bumbari i mi
Otac ju je obilazio kao vjernici
Crni kamen u Meki

Sjećanje na nju nosim iz djetinjstva
Grane su joj bile svemirske ceste
Odaje anđela i brbljivih zemnih ptica
Zimi se šminkala injem
A u proljeće zamlađivala
Beharom batrljke grana
Bila nam uvijek nova i ista

Ubili su je haubicom 1994.
Vojnici u guštarskim uniformama
Zazivajući trojednog Boga

Ni panja nema da joj bude spomen
Samo u zemlji rana do bezdna
Gdje prestaje svaki jauk

Iz riječi ovih klešem joj nišan
Nevješt srcolik kao Jasminkin
Potpis u njenoj proljetnoj kori

HUSO IZ ŽUPČE

Četrdeset godina kopa kameni ugalj
I svaka je duža
Svaka u kostima škripi
Kao visoko stablo pod udarom oluje

Svake je godine nadnica niža
Ekonomska je kriza
Otpuštaju radnike s posla
Zovu to racionalizacijom poslovanja
A Husu ljudskim resursom

Četrdeset godina kopa
Kamen ugalj Huso iz Župče
U pluća ulazi prašina i duhanski dim
Srce preskače i štopa
U mokraći se pojavljuje krv

Dva su sina bez posla
Kćer je pred udajom
A troje unučadi
K'o troje ptica u gnijezdu
Ispune dedinu kuću smijehom
U njihovu igru kad su sita
Ulaze sva sunca iz slikovnica

Danas su ga dovezli
U Centar urgentne medicine
S polomljenom karlicom
Iskoćio vagonet iz šina
Imaju paragraf za nesreću na poslu
I onaj za invalidsku penziju

Ljudski resurs
Pokriven zelenim čaršafom
Nepomično leži u hodniku
Čeka dijagnozu
Kao okrivljeni smrtnu presudu

Da konačno preseli
Na kompjuterski ekran
U paragrafe i cifre
Državni ahiret sirotinje

MELISA SA MEJTAŠA

Propao je granap u kom je radila
Čeka posao
A godine prolaze bora se koža na licu

Sve je sigurnija
Da će je starost sustići
Jednog jutra na uglu
Dok ide na pijacu da prosi
I bolest s njom duga teška

Danas je u Narodnoj kuhinji
Grah i Melisa je sretna
To je podsjeti na majku
I doba kad je kuća bila ušušna
Očeva prsa topla
Na njima je snivala
Mliječni put iz školskog Atlasa

Godine prolaze bora se koža na licu
Melisi se čekanje zariva
U srce i ruke počinju drhtati
Od bespomoćnosti

Kad bi samo, računa, kad bi samo
Imala kaput kao gospođa na uglu
I njen parfem, možda bi, možda
Onaj gazda u kafani dao joj posao

U toploj sobi sanjala bi
Kako je otac grli
I na njih dvoje se osmjehuje majka

Godine prolaze i bora se koža na licu
Niz duge ulice sniježi, zri patnja
I slježe se na lica prolaznika

Melisa sjedi na uglu
Drhti u poderanom ljetnom džemperu
Čeka svoj majušni raj

JUTROŠNJA EMOCIJA

Njom obuhvatam svijet,
Sve do potoka iz djetinjstva
Koji malo glasnije žubori
Na jednom desnom zavoju
Tamo gdje Te svakodnevno sanjam
Njome se mjerim iznutra
Uzmem zrnce iz srca
Tu ti sagradim kuću
U nju unesem samo najnužnije
Tebe i mene u zagrljaju
Njom obuhvatam svijet
Sate i minute što otiču
U prazninu koja te krade
Svaktrenutno
Zato odnosim te u jedno blago predvečerje
U zalazak sunca
Dok stojiš na ulici i kosa ti pada na oči
I ja ti prilazim da je sklonim
I taj je čas duži od postojanja
Njom obuhvatam svijet
Kažem ti dok te promatram
U dugoj zavojitoj šetnji
Sarajevom a ti se udjeneš u sve:
U lica zgrada, oči ulica, u srce parka
U kojem djevojčice i dječaci
Mrve zemlju gradeći
Još jednu kulu u nizu onih
Ljepših od svake opsjene
Njom obuhvatam sve
I tebe i mene dok se u nas
Sručuju zvijezde i grade
Naša unutrašnja nebesa

BIJELI CRNCI

Ivanu i Marku

Sve što ste izabrali
Učinili ste dobro
Vi moji prekrasni starci
Vaši su glasovi
Bili kompaszi za dobrotu
U doba grobova
Što postali su stožeri naciona
Proste brojke u političkom računu
Sve što ste izabrali
Učinili ste dobro
Vi moji prekrasni starci
Vašem seciranju
Mrcoljubnih vođica i vođa
Divili su se postmoderni intelektualci
I ustrašene mase
U vaša tijela upisana su
Dva rata, dva poretka,
Dva smaka svijeta
U vaše duše hiljade
Nevino ubijenih
Sve što ste učinili
Bilo je dobro
Vi moji prekrasni starci
Progonili su vas režimski
Intelektualci podrepni klerici
I patriotski novinari
Uzvikujući: *Robovati je ljepota*
Umalo vam u opsjednutom gradu
Nisu podigli spomenike
Dokaze opsjednutog uma
Oni što vas danas zovu:
Bijeli Crnci, bijeli Crnci
Vi moji prekrasni starci
Vaše iluzije stavljam na dlanove
Da odlebde u šutnju
U naše žive grobove

SPOMENICI

Oni govore o zlu
Rastu najviše u zemljama
Nesretnim i malim

U velikim ne podižu se odavno
One su dovoljne sebi
Zaokupljene snagom oružja
Kao luđaci utvarama

Na njih seru ptice
U njima se gnijezde zmije
Pišu im pjesme smjerni osnovnoškolci
I patriotski pjesnici
Za državnih praznika

Ima spomenika koji su
Visoki i smjeli
Njih maze vlastodršci
Kao majke čeda
Kupaju komunalni radnici
Klerici ih dižu do Boga

Ima i onih što zarastu u bršljan
Posive i umru preko noći
Kad jedan poredak smijeni drugi
A podanici se zaljube u nove tirane

Oni svjedoče o pokornosti
Dok prizivaju mrtve u naše duše
Što cvile u labirintima
Proročkih priča
U kazamatima historije

SRICANJE SMRTI

U izvanmornom moru
U izvangornom gorju

Gdje ništa
Nije ni unutra
Niti vani
Ni sati ni dani ni godine
Nisu prolaženje

U izvansunčanome suncu
U izvankrvnoj krvi

Gdje nebít se začinjé
I traje
A bít nije jeste u sada
Niti u bilo i biće

U izvansrčanome srcu
U izvanrječnoj riječi

Kojom se ništa
Sâmo može izreći
Kad ni o sreći ni o ljubavi
Ne misli se
Niti se snī

U izvandušnoj duši
U izvanumnoj misli

Ona jest, traje, postoji samo
Jest Tamo
Tama, samoća samā
Bez čekanja ikoga
Bez početka i kraja

Tamo sred
Bezmjernog beskrajā
Gdje nije staje u jeste
A biti postaje nije

U neduši
U nesrcu
U bestjelesnom tijelu
U zaumnome umu

MISLI

Začnu se iza očnih kapaka
A pipcima diraju
Kosmičke rubove
Obale nematerije

Niko ne zna
Ni tajnu ni brzinu
Njihovog kretanja

Misli koje misle o misli
Ne kreću se nikud
Svrdlaju svoj bezprostor

Ni od čeg se na sastoje
A sadržane su u svemu
Svetvarne i sveoblične

Nekad se zakače za riječ
Kao riba za udicu
Pa jauču i skaču
U svojem ničem

Neke u riječima
Naprave šupljinu
Od koje svijet
Hljebno nakvasa
I sočno uzri kao
Najljepši nar

A neke su mine
Iza njih ostanu
Kosturi suri
Masovnih grobišta

Začnu se u sićušnoj tački
Iza očnih kapaka
Sastoje se od ničeg
I u sebe usisaju sve

I tebe i mene
Dok se zamišljamo

SEDMODNEVNA POJAVA

Stil joj gladak
U njemu smisao lomi vrat
Kao bakica na ledu

Srcuje karijeru
Idealno se uklapa
U hijerarhiju
Kao živa guma
U prozorske šupljine

Sobom se ispuni ujutro
Dok bira parfem
I dnevno lice br. 3
Upari pogled s haljinom
I bude feministkinja

Zato je ponedjeljkom žena
Utorkom intelektualka
Srijedom bošnjakuje sa kolegom
O ugroženosti nacije, raspadu države
I njegovom egu
I sva sja od njegove sujete

Četvrtkom obasipaju pohvalama
Hrome etničke poetike

U petak mu je inspiracija
On njoj vitez pera
Prolaktaju se skupa u više sfere
Među lokalne gigante
I jedno postaje drugo
Isto lice

Vikendom je obična
Apolitična
Vrši pripreme za njegovu sebe

Jovanka Stojčinović Nikolić

Nasuprot svom ogledalu



GALERIJA MOJIH UNUTRAŠNJIH SLIKA

Prvo kiša i lišće jesenje Snjegovi i snažne lavine
Potom svjetlost koja će preživjeti svoju starost...

U mojoj unutrašnjosti galerijski raspoređene slike
Jedna pored druge Odavale su utisak uređene Kraljevske palate
I objašnjavale izgled moje duše
Koji se mogao opisati u svakom pogodnom trenutku

Kustos je do kraja bio oprezan...
Hodao ispod prozora najkraćim putem vraćajući se
Do vrata koja su širom bila otvorena

(Sa zidova hiljadu je pogleda na jednoga)

U oku mu sva unutrašnjost moga vrta
Cijela šuma drveta sa platna Popalo lišće
Zaostale travke pod snijegom Ulica
Djelimično osunčana ptičijim
I mojim plućnim krilima

A ptice lete kao što se leti

Ispod ogledalca u kojem se ne vidi Ptičije zamaranje
Kad se sretnu s oblacima Nadgornjaće ih krilima

Tamo iza brijega neko će spasiti vrijeme

U moje će tijelo slike godišnjih doba kao u Galeriju

U mnoštvu sličnih svaka će svoje mjesto prepoznati

VODA U DODIRU SA SVIJETOM

Sve je brže kretanje vode u čaši
Uskoro će napustiti njeno dno
Gdje je nekad bilo najsigurnije

Čaša je mogla i da ne postoji
Tamo gdje sam je ostavila
Na prozorsku dasku Unutar granica
Da voda skapa od monotonije

Ovako se podiže nebu Kružno zarotirana
Kao da će probiti zid čaše

Čudim sa za šta se drže kapi
Dok voda se kreće iznad dna
Kao zemlja ispod nogu
Kao oči uvis žednu dok me prevode

Postoje riječi koje sa dna čaše iskaču u vrijeme
I u svakom trenutku Izvor se može dogoditi
Bez sjećanja da je u prostoru ovoga dana bio neko drugi

Na svaki moj pokret on bi se umnožio
Više nego što mi se čini

U mom srcu miješaju se vode
Pristigle *duž jednog života*

VRIJEME KOJE NE PROLAZI

Uzimala sam više puta kamenu ploču
Pod koju se zavukla gladna zmija
Da je odvojim od svijeta
Što me jednom ranio gađajući zmiju u glavu

Jezik se krije iza bisernih zuba
Pomalo otpuštajući tminu
Gdje se uvijek neko nađe
Kao u smrtnoj opasnosti
Kuju je jedino moguće odgoditi
Zamijene li mjesta jezik i zubi

Ako se to i desi
Svega se možeš osloboditi osim straha
Jer on uvijek živi negdje pored tebe
Kao i prozor susjedne zgrade
Što te posmatra neograničeno dugo
U strahu da ne izgubi svoje žive

Uzimam ponovo kamenu ploču
Kao pravdu u svoje ruke
I pitam prozor I gladnu zmiju I njen jezik I zube
Čiji su

Pojedi tamu Svjetlošću
Odgovori Strah

BONSAI

Dobila sam na poklon Bonsai
Drvenastu biljčicu sa prilično zgusnutim korijenjem
U maloj saksiji I stablom debljine podlaktice
Što svojim rastom liči uličnoj serpentini
Uprkos žici koja ga drži
Svezanog za dno saksije

Nema izgleda da će Ta tanka žica
Godinama srastajući sa stablom
Ikad napustiti njegovo tijelo

Ona sve više liči na ljestve
Uz koje podižem riječi kada o njemu pričam
Kao o sebi samoj uz malu napomenu
Rekavši tiho Što može tiše
(Dok bonsai čuti nasred daske na prozoru)
Oprosti meni što žica nije tebi
Ne znajući kako da mu objasnim tu
Stegu oko srca Kad je izvan otadžbine

NASUPROT OGLEDALU

Petru Krdu

Biciklom odlazi na posao
Okrećući pedale vrhovima prstiju
Sa istrošenom kožom na stopalima
Točkovi sve brže ulaze u Svjetlost i Strah
Da se razdaljina ne poveća kao Teret u nogama

Ulična vreva povremeno dodaje i oduzima kretanje
Usisava prostor Provlači se između kvake na vratima
Gradskog autobusa I putnika na stanici
Između drveta opkoljenih ukrasnim biljkama

Podiže planetu do kraja visine I vidim
Nogu bicikliste Na zemlju sada stavljenju
I drugu koja bicikl u širokom luku napušta
I sve stvari ostavljene na svoje mjesto

I Ovaj bicikl prislonjen uz drvo

Sekundu udaljen od spuštane grane
Koja ga zaklanja od grada

Da Taj bicikl što se osjeća usamljeno
Kao i stablo dok raste gledajući u nebo
Za pticama koje su ga napustile
Baš kao i njega duša čovječja
Kao i prostor što ih spaja
(I dalje nekog čekajući)

Kao Smrt nasuprot svom Ogledalu

OKTOBARSKI ŠTRAJKI

Ulica kojom koračaju mrtvi je iskopa
Iza leđa čekaju ih sobe u koje se danima
Ne vraćaju

Očvrsle im kose u rogove
Hvatajući znakove iz vremena budućeg

Male svjetiljke od glava
Uvećavaju tamu sadašnjice

Izrastaju riječi...
Pod srcem čovječjim započinju mačevanje
Pojeđu se u istom danu Do sumraka

Noć će ponovo izrasti u kostima
Od oktobra naovamo Slobodna su mjesta na šinama

Vozovi su preslikani u dušama mašinovođa
Koji će i ovu noć prespavati pod crnim pragovima
Sa bijelim tucanim kamenom u srcu I
Pisku kojim podižu dvadeset prvi vijek

PREOBRAŽAJ

Svako jutro prije odlaska na posao
U spavaćoj sobi za stolićem sa dvije ladice
I ogledalom
Utrljavam kremu na lice
I razmišljam šta se još može spasiti iz mladosti

Zid iza mojih leđa razdvaja me od Svitanja
I ništa mi važnije ne preostaje
Nego da širom otvorim prozor
I udahnem Svjetlost
Kao vrelu jutarnju kafu

Osjećam kako se tu više ništa ne može da dogodi
Osim Riječi koje je vrijeme u časovnik zapisalo
I šestu deceniju svoju tajnu misao otkucava

Trnci koji se iz peta penju u glavu
Opominju me da krenem

Usput do posla Svjetlost me
U sebe Preobrati

ZA VRIJEME SVEČANOG PRIJEMA

Bješe to sjajan buket Nevelika ikebana
S probranim vrstama cvijeća
Postavljena na sredinu stola čiji
Najistaknutiji dio doseže visinu planine
I zaustavlja susrete pogleda
Propuštajući sunčev sjaj
Koji se drži na blagoj udaljenosti
Sa koje se sjenka cvijeća
Prelama preko moje
Pa mi se na trenutak učini
Da sam zarđali bljesak na ivici stolice
Na kojoj sjedim

Pomjerim tijelo pod jedva primjetnu zraku
Koja prosijava sa samog dna ispod zelenila
I kažem prijatelju do sebe

Neće proći nevidljiva kroz moju kožu

Neka podiže nove cvjetove da rastu
U mom srcu

Već slutim latice ruže kako se otvaraju
I nečiju ruku koja nježno klizi da ih ubere

ODGAĐANJE TRENUTKA

Šetam glavnom ulicom

Ulazim u jednu pa u drugu radnju

Na vratima treće dvoumim se
Između telefonskog poziva
I glasova iz parka

Pogledam sitna Beznačajna lica
Sa spuštenim donjim usnama
I Pogledima
Koji me drže na nišanu

Ponizno i potčinjeno pružajući ruke
Otvaraju male grobove u šakama
Očekujući usred bola
Sunce na dlan da im otkotrljnem

Trgovkinja porađa strah iza mojih leđa
I tako odgađa trenutak
(Po)mirenja sa sudbinom
Jer nikada nije sumnjala u Svjetlost
Koja se pomjera iz mene
I obasjava poluodbačene

OZBILJNE STVARI

Ispijajući crnu kafu iz bijelih porcelanskih šolja
Razgovaramo o ozbiljnim stvarima
Otkrivajući jedna drugoj Ono što do sada nismo

Pokazuje mi izbodene prste iglom
Na staroj singerici
Koji mora što prije da popravi
Kako bi ukrpila sva godišnja doba na kecelji
I sve tajne Spolja i Iznutra da ušije

Hiljade oprostajnih pisama I važnih razgovora

Ulica bez žive duše na njima
I ćoškova gdje ruka ne doseže

Zagledajući u svoje modre igličaste rupice
Na jagodicama prstiju tiho prozbori

Teško mi je kad vidim da se svijet raspada
A do sada smo od ovoga živjeli

SLIKAR

U nekoliko poteza
Naslikao je njeno
Tijelo

Nikada nisam zamišljala
Da tako izgledaju
Ruke koje ga
Svlače

(O)PORUKA

Zaustavismo se nasred hodnika
Naše kuće
Okrenuti licem jedno prema drugom

Ovih dana baš ništa ne pišem
A znam Sin i Kćeri nikada neće odustati
Od želje da im čitam u bašti
Ispod kuće Sa svojim teretom
U očima čempresa i breza
Nižući stih na stih
Koji će se makar za pola vijeka
Susresti na zasluženom mjestu

Ako više Ništa za budućnost
U pjesmi ne ostavim
I ovo je dovoljno

Malo je prostora između
Malih i velikih daljina
I onih koje se uvijek mogu preći

Risto Lazarov

Pesme

preveo sa makedonskog: Duško Novaković



KAFE FLORIAN: BAJRON I KELNER SA KISELIM UŠIMA

znam, čitao sam negde,
da je bajron u svoje vreme
izmišljao razne legende
o mostu uzdaha
i o drugim čudima u veneciji
divaneći baš u kafeu florian,
posle njega, evo, godinama se vuku
lutalice iz celog veta
misleći da legende,
ako su od bajrona, ne umiru,
misleći, takođe,
da je krajnje vreme
da se na terasi kafea florian
održi osnivački kongres
lutalačke internacionale
- lutalice svih zemalja
raspršite se svetom
nek ječi na kongresu lutalica
nek ječi dok ječi, dok golubovi
masovno zamahuju krilima
u znak protesta što lutalice
ne ostavljaju ništa za ključanje
sve dok se i samim lutalicama
ne spuste venecijaneri ispred očiju
kad im kelneri donesu račune.
znam, čitao sam i druge stvari
o kafeu florian, razne bajke
i razne storija ima o njemu
i o lanjskom snegu u veneciji,
u raznim zavidljivim izvorima,
tegočnosti i nesigurnosti, brčkaju se
lutalice ispred kafea florian,
meni je vreme za redovnu porciju sladoleda,

a vreme je i da se pošalju
i sms poruke, pa precizno
da se vidi na mapi mobilnog telefona
koliko je još ostalo za lutanje
- najednom, ne baš neočekivano
osmehnuh se samome sebi, onako za svoj groš,
hvatajući se za misao da ću
istegliti kisele uši
kelneru u florianu
kad bude doneo račun
i kad bude počeo da mi trtlja
o lekovitim svojstvima
kislina iz golubljeg izmeta,
jer su se u izmetu golubova
spljoštavale sve teorije
i blagorodne ideje lotalica
od bajrona naovamo.

SAN MIKELE: STRAVINSKI I BRODSKI U JEDNOJ PESMI

Njih dvoje, na kraju, nadoše se ispod iste senke, ovde,
na groblju na ostrvu San Mikele, na pet minuta
brodićem od trga Sveti Marko u Veneciji.
Jedan za drugim odlazili su u rodni Petrograd.
Prvi, Igor Stravinski, tih godina, pre nego što dogodila
velika opsada, a drugi, Josif Brodski, znatno kasnije
kad je, tek prohodao, preživeo veliku opsadu Lenjingrada.
Obojica su se pravili da ne znaju koliko su ranjeni
nostalgijom i obojica su umrli u Njujorku. Stvarno,
nikad se nisu sreli u Griniču ili u Bruklinu:
Osja, kad je došao u Njujork, Igora su odneli u Veneciju,
sa kartom samo za jedan pravac. Pa se tek sada, ispod senki
San Mikela, ukrštaju njihova vremena. A Stravniski
sumnja da vreme tone zajedno sa Venecijom.
Ponekad sveća osvetljava i njihove pesme i misli.
Ponekad žar ptica zagleše u njihovim snovima
a oni leče svoje bolove zvucima balalajki.
Tada Brodskom dođe da nakrivi svoje šeširče.
Žena Vera, jedva zaustavlja starog maestra Igora
da ne skokne u detinjstvo kanala na Nevi.
Dvoje petrograđana sad su ispod jedne strehe, u jednu pesmu.
Brodski, mlađi i tvrdoglaviji, još uvek zapinje da
utvrdi da li se hladovina oslanja na njih ili pak

oni, s dušom na nosu, podupiru hladovinu. Obojici je savršeno jasno da je hladovina nevidljiva samo za one koji je nisu osetili. Stravinski, iz iskustva, zna da je hladovina bliznakinja senki. I strašno se nervira što neke senke zaista imaju gladna usta i bezdušno mljackaju, samo mljackaju i ne dozvoljavaju puževima da naprave još jedan krug na svom putu za malo sunca. Po ceo božji dan dva petrograđana, na samo njima znani način dobacuju jedan drugome – red stihova, red nota. Noću otpozdravljaju ljudima iz treće smene – već izdruvanim duvačima stakla sa susednog ostrva Murano. Malo-malo pa Stravinski i Brodski bace po jedan pogled na Kip slobode u Njujorku. Tada im, neizostavno, u dušama zaklokoću talasi Neve. I baš tada, u susedstvu Ezra Paund kreće da nešto probrblja protiv Jevreja i kviri njihovu tajanstvenu razmenu stihova i nota.

U FIRENCI SVI RAZGOVARAJU O MIKELANĐELU

Gde god da svratiš, u Firenci svi razgovaraju o Mikelandelu, znatno više nego o jučerašnjem kolu italijanskog fudbalskog prvenstva. Razgovaraju muževi, ali više razgovaraju žene. Manje razgovaraju, više ogovaraju. Razgovaraju pred Davidom na trgu Sinjoria, šapuću ispred Davida u Akademiji, razgovaraju i oni što su nagnuti nad gordom zamišljenošću Arna, razgovaraju ama baš svugde. Neki se hvale da su čitali Tomasa S. Eliota, drugima uopšte nije jasno kakve veze to ima sa Mikelandelom, neki drugi drugi, po picerijama, tvrde da je Mikelandelo jeo picu sa previše, previše origana. A pak treći drugi kažu da je mnogo, mnogo rano da se počne sa otkrivanjem *istorije nepismenih* i da se baš u svemu ugađa Umbertu Eku. Usred vreve nabasaćete i na takve koji razrogačeno potpituju, da li to čuju zujanje pčela i bumbara, upravo pred neki početak njihovog zajedničkog desanta na Firencu. Već su raspisane i nagrade za one koji će zujarama otkriti put do poljane gde se odigrao dvoboj između Davida i Golijata. Od tolikog zujanja nije se razumelo baš najjasnije, ima li svaki David pračku, a nikome nije palo na pamet da li se onaj Golijat strovalio od udara kamena iz pračke ili možda od Davidovog pogleda, što izgleda verovatnije i logičnije. Pre nego što uđe u Akademiju u Firenci jedna seljanka namirisana mediteranom hvali se da su smokve, ove godine, dale bogat rod, a čim izade iz Akademije šapuće da ona stvar nije pokrivena

smokvama nego lišćem i da se ono najednom osušilo i izronilo osuđeno baš kad je Mikelandelo zaobljivao levo mudo Davidovo. Listovi loze nekako su se kurtalisali ove nevolje, ne zbog sarmica od lozovih listova, već zbog zbog vina od koga, ako niste znali, najviše bleskaju kubeta svih crkava u Toskani, u pogledima belosvetskih turističkih skitnica. Ima i takvih koji prigovaraju Mikelandelu da je bio strašno skup, kao, to brine baš njih a ne porodicu Mediči. Dakle, od tada je krenula skupoća i, po svemu izgleda, na račun takvih prizora iz prošlosti dižu se nove svetske krize i neizvesna budućnost. Eh, štošta se još razgovara u Firenci o Mikelandelu, a on se hladnokrvno zabio u samom sebi i u tišinu Santa Kroće muči se da ostavi budućim pokolenjima tajnu oživljavanja mermera. Ponekad se događa da Mikelandelo izađe iz sebe i tada, bez iznimke, odmah se penje na kupolu crkve Sveti Petar u Rimu. Odatle kroz neodgonetnuti osmeh maše li, maše onom Berniniju, čvrsto verujući da on nije toliko izlapeo da ne bi razumeo smisao pozdrava koji mu šalje Mikelandelo.

PORTRET PRE PET VEKOVA

Ovo je trenutak jutarnje zbunjenosti:
znatiželjnik iz gomile u Ufičiju
na jednom od Ticijanovih platna
prepoznaje Če Gevaru. Bolestan čovek
sa beretkom baš kao kod Če Gevare,
a i tužnog pogleda baš kao i Če Gevarin,
mladi doktor koji na motoru
obilazi kampove leproznih
u Južnoj Americi. On ne može da
plače, oni ne mogu da potpevaju.
Sedobradi slikar u ulozi
zaštitnika buntovničke lepote:
ni herpes na ustima, ni krv iz nosa
na bolesnom čoveku sa beretkom
Če Gevare. Kad-tad lepota će
preći u nešto dugo, na primer
u veseli kikot prelepe devojke
koja se njiše na ljuljašci. Tada
usta sa herpesom neće moći da
ljube šezdeset puta u jednoj minuti.
Ćuti bolesnik, ćuti slikar.

Celih pet vekova. Smalaksali od ćutanja.
Između dva ćutanja –
ćufte u sosu i malo vina.
Bez luka. Jer ni gospod ne zna
ko može da naleti baš kad si
nagnječeni luk. Možda devojka
sa ljuljaške. Takva su vremena – svako goneta
svoju sreću. I svako gleda da se ne zanese
putem sa koga nema povratka.
Množini je uzaludno bilo odlaženje –
nisu se vratili. Ali, ako ne pođeš
nema nikad da saznaš da li ćeš se
vratiti. Što god da je i kako god da je, treba
da se izdrži bar još nekoliko vekova.
Carstva propadaju polako, otmeno.
Posle pet vekova Ticijan gleda
sopstveno platno sa beretkom
Če Gevara i mrlja nešto
u sebi. Za trenutak čvrsto se
grle, neraskidivo. U času
jutarnje zbunjenosti u Ufičiju.
Na izlaznoj kapiji velika
rasprodaja vekovne dangube.

TREŠNJA U DVORIŠTU JOSIFA BRODSKOG U NJUJORKU

Otkad postoji Njujork, postoji i cvetanje u visinu,
cvetanje u staklu i metalu. Postoji i cvetanje prošlosti,
cvetanje već rascvetanog. Niko ne beleži ta
cvetanja, sem pesnika, ispruženog u ljuljašci ispod trešnje u
dvorištu. Tik tak, tik, tak, ljuljaju se vekovi. Omlitavljuje
časovnik sećanja. Biće da je istina, čovek koliko se više
seća, toliko je bliži smrti. A ako se prošlost
ponavlja u budućnosti, da li će nekad ljudi opet
imati repove i da li će preko vikenda srećno vrteti s njima
kao što se danas vrte propeleri glisera usmremljenih
prema ostrvu San Mikele u Veneciji, na primer?
Sa trešnjama na stablu uzreva i neizvesnost. Nije ti da kažeš
rozikave je kao salata, ova crveno-crna, šerbet slatka neizvesnost.
Brzo prezreva i ako je ne iskljuca neka vrana, pada ničice
kao san ili kao java, svejedno. Pokljucana neizvesnost
barem se prpošila da objasni zašto joj nije bilo stalo toliko do života.
Ne jednom osetila je moć propagande. Trešnje

bliznakinje imaju dvostruku neizvesnost, a ponekad paralelno prošlost i budućnost. Još u cvatu trešnje pokazuju da nisu kao masline, pa da daju najviše onda kad su smrvljene. Tako je kazivao talmud, valjda o ljudima koji pre nego što će biti smazani nisu cvetali kao trešnje. Cvet koji prvi orone, po svaku cenu, treba ponovo da procveta, ali to je kao da novorođenče vraćaš ponovo u majčinu utrobu, ili da iščupano zasađuješ u rodnu zemlju. Ne ide. Prvouzrela trešnja nije ljubiteljica ponavljanja. Ponavljanje je ponekad maćeha znanja. Prvouzrela trešnja više ljubi usisavanje, sladostrasno usisavanje. U svakom usisavanju ima i ponekog vetra sa bregova Neve, ima i poneke kapljice iz okeanske razdaljine, ima i svežnjeva nepotrošenih sunca. Tik tak, tika taka, gnev je pravoproporcionalan sa udaljenošću. Svaka melanholija nije baš za pesmu, neka treba da se raskravi iz ćutanja i putem telefona, dok još uvek ima telefona. Ispod racvetale trešnje nekako se najrečitije čuti, ponekad i danonoćno. Neki put je ćutanje deo vihora koji iz daleka nosi nove rime od starih prijatelja. Rime se ređaju pažljivo i s mnogo ljubavi, kao i trešnje. Kroz raskošnu krošnju trešnje vidi se da će da zakiši. Odlete i vrapčić koji je ključao sećanja. Psić ispod ljuljaške tužno vrti repićem. Baš sada, dok domaćin zatvara prozor, trešnjin cvet Šapuće, da kad je čovek mrtav postaje omiljen. Dok traži svoje omiljeno šeširče, na radiju saopštavaju da je nestalo goriva na benzinskim pumpama. A sam je primetio da je nestalo i šampona u kupatilu.

KUĆA MARKESOVA U KARTAGENI: KAPIJA ZAMANDALJENA, DOMAĆINA NEMA

Kapija je zamandaljena, vlasnika nema. Stojimo pred kućom Gabrijela Garsija Markesa, u Kartageni de Indias i pokušavamo da izmerimo koliko se njegovo sećanje udaljilo od Arakatake i koliko Makondi skuplja u jedno njegovo plućno krilo? Tamo negde, s one strane mora, Markes se možda upravo ovog momenta vratio sa masaže i bacio se na poslednju analizu projekta za izgradnju nove fabrike za proizvodnju tišine u Makondi, jer, kao što se vidi, privršava epoha buna i gmljavina. A i kad je tišina bolje se spava i više sanja. Možda upravo sada, s one strane mora, Gabrijel Garsija Markes besni što se opet uflekao ližući čokoladni sladoled

ili grize ostatke nokta na levom kažiprstu
jer uvodnik u Kambiju uopšte nije po njegovom ukusu,
a čim navikneš ljude da čitaju loše uvodnike
navićićeš ih da čitaju i loše knjige
rđavština će im se uturiti i u mislima, što znači i u život.
Jeste, i danas je ponedjeljak
na morskom bregu ispred kuće Markesove u Kartageni de Indis,
i danas se dva petla koškaju i oplakuju majčicu Hozea Buendije
u posebnom zanosu da će, kao petlići koji su se našli na morskom bregu
kad-tad postati galebovi, gizdavi i otmeni
koji, u jednom trenutku, neće propustiti priliku
da se poseru na neopranu glavu Hozea Buendije.
Daleko na morskoj pučini njiše se brod pretovaren očajnicima,
kao naftne mrlje šire se poskupljenja, bolesti, nesreće.
Bez obzira što nije baš jasno jesu li to očajnici na pučini
ili u nekom od romana s početka dvadeset i prvog veka.
Kad bi Gabrijel Garsija Markes, bio u dvorištu kuće u Kartageni
svakako da bi doviknuo da ko ima mnogo zvezda, mnogo zvezda i gubi.
Gabrijel Garsija Markes, smoren i previše zadihan
svakako će se prisetiti i svojih tužnih kurvi,
otključaće fijoku za ta i ostala sećanja,
obavezno oljuštiti jednu bananu s plantaža iz Arakatake,
eh, iz Arakatake, zvučno ili bez buke, ali do vrha vlastite muke
- neće valjda ovaj svet postati mali krematorijum velikih snova.

MATEJA MATEVSKI CRTA ULICU STAROG CVEČARA U ISTAMBULU

Na jednom listiću papira
pozajmljenom od kelnera u kafiću Akvarius u Ohridu
pesnik Mateja Matevski
crta ulicu Isterlik u Istambulu
koja od Taksima vodi prema Galatasaraju
i iz koje, evo, ovde negde, ispod liceja
skreće se u Ulicu starog cvečara.
Koliko god da ga boli ruka, baš desna
toliko upornije pesnik povlači linije
kao da ćemo odavde, s jezera njegovih pesama
nekako ugledati njegovu rodnu kuću
i osetiti opojni miris šeboja iz detinjstva
baš u Ulici starog cvečara u Istambulu.

Igra sudbine li je, šta li je
ali jednom pesniku doista priliči
da se rodi baš u Ulici starog cvečara,
kao što i ulici priliči da ima svog ličnog pesnika,
čuvara njenih tajni i vikarni dobošar zaborava.

Često, baš kao i sada, niz Ulicu strog cvečara u Istambul,
poniže, k moru, spušta se zamišljena tuga
a iza nekog prozora preleti i nežni zvuk violine.
U Ulici starog cvečara u Istambul
sada ključa od zahitanih biznismena s mobilnim telefonima
i izgubljenih turista sa foto-aparatima
i sa slušalicama vokmena u ušima.
Niz kaldrmu, s vremena na vreme,
skotrlja se poneka ušecerena misao
ostrvljena za još malo šećer-rahatluka u šerbet-kafi
i prstohvat susama i marcipana iz prvih merakluka.

Često, baš kao i sada, iz Ulice starog cvečara u Istambul,
šalje se diskretan pogled na *Parobrod mi pristizē*
skupa sa očima rasplakanim i ustima nasmejanim,
i baš tada većina cveća, čuteći, ide na počinak
do novog raspupljivanja koje će se dogoditi momentalno,
pri svakom useljavanju novih uspomena u staru kuću.
U Ulici starog cvečara u Istambul
sada se tiskaju tajni šap-šap šaputači
i javni bukači fudbalskih takmičenjima
- živi dokaz da sadašnjost ipak zavidi prošlosti,
ovde, gde je nekad valjda prolazio i Jane Sandanski,
sa naočarima za sunce i sa džepnim časovnikom zakačenim za rever,
sa srebrnim lančićem, a iza njega, razume se, koračali i tajni agenti
koji su postavljali zamke samom vremenu kad bi ono pobrzalo.

Počesto, baš kao i sada, u Ulici starog cvečara u Istambul
obavlja se trampa starih fotografija i požutelih snova
i pedantno se sortiraju svi bili-pa-prošli zagrljaji.
U Ulici starog cvečara u Istambul
sad se samo mladikuje i pripremaju se karanfli za nove ustanke
- prolaznici uzimaju dah pred novim ubrzanjem vremena:
malo im je što misle na prošlost, nego moraju još da misle i na budućnost!

Pesnik Mateja Matevski u zanosu crta mapu
sa ulicama svog prvog detinjeg plača u Istambul
i, sa povlačenjem svake nove linije

samo se ovde on potpituje: da li je samo u pesmama moguće
Bosfor da bude podnožje i Bistre Planine i Anda?

KUPUS IZ USPOMENA PROFESORA GEORGI STARDELOVA KOTRLJA SE BALKANSKOM ULICOM U BEOGRADU

Profesoru Georgi Stardelovu, tada beogradskom studentu
ni danas, 58 godina posle tog događaja, još nije jasno
kako su se gomile kupusa iz zavičaja koje je bio rastovarao
na Bajlonovoj pijaci najednom našle
na vrhu Balkanske ulice kod hotela Moskva
(a tako je bilo pisano: Moskva uvek da je na vrhu)
i počеше da se kotrljaju na dole, kao kad pred očima
beži veliki san, onaj najbolji, iz detinjstva.
I kotrljale su se, na dole kupusi, cela silesija kupusa
- zeleni kupusi, koji ni u sećanju ne menjaju svoju boju,
kotrljali su se, na dole, kupusi, kupusi, neizbrojani kupusi,
- sočni kupusi, čiji sokovi iz mladosti nikad ne presušuju,
kotrljali su se po ceo dan svi ti kupusi
- južni kupusi, nabubrela od dečijih milovanja i maštanja,
združgano hitajući na dole, mladi kupusi, nepazareni i neodneseni.
Svaki se kupus kotrljao prema vlastitoj istini:
jedna glavica se podsmevala izazivački, druga namigivala zavodnički
treća nije ni znala šta hoće i samo se sudrala sa drugim kupusima
otkinula bi sa njih po koji list sudbine
- da ih prepadne, ma i da ih dobro zaboli
a i da im dadne do znanja da i nizbrdničarima
pravila opet određuju oni najsnažniji.

Kupusi, kupusi, zeleno svetlucavi kupusi
kotrljaju se na dole, Balkanskom ulicom
i radosno odmahuju začuđenim gospođama
koje se uvek raduju kad se nešto kotrlja nizbrdicom
i koje nikada neće razumeti priču
o gladnoj kokoški koja je sanjala proso
kao što nikad neće zapamtiti
koje se rublje pere na 30, a koje na 60 stepeni.
Što je sušta istina, jer i Hajdeger
koji je u jednom dućanu kupovao novi kačket,
nije znao na koliko stepeni se pere rublje.
Hajdeger baš nije razumeo ovu ludu trku kupusa,
i koliko je potrebno da zeleni kupus želi postane kiseli kupus, rasol

i kao što nije bio siguran da li mu je novi kačket taman
te se tako, šapućući samom sebe, pitao je li istina da je
svako misaono mišljenje – poezija, a svaka poezija – mišljenje?
Sam se pitao, sam je sebi odgovarao,
jer nije bilo sposobnijeg od njega za odgovor na takva pitanja
iako je bilo celih hordi koji se razumeju u kupus.
A svi drugi koji se barem malo razumeju u bit kupusa
znaju da kupus nema noge, a i čemu će kupusu noge
kad je um smešten u glavi a ne u nogama,
a iz glave se kotrljaju i isturaju u javi
i svi tek začeti i tek odsanjeni snovi.
U glavi su i oči, no često prepune krupnih suza.

Čak dole, na kraju ostarele Balkanske ulice
postaje savršeno jasno da je kotrljanje kupusa
čisto umetničko delo i da baš nije slučajno
što ovde, dugo vremena, stoji jedno džinovsko bure s rasolom.
Okolo bureta kisele se istrošene misli
vrzmaju se i psi, premoreni od lajanja
a tu i tamo pripojavi se i po neka baba sa oklagijom
- vreme je za pite od kupusa, vreme je svi da viknu: dum Pavle, dum.
Baš ispod slavine na buretu bio je, ukrštenih nogu, zaseo Benedeto Kroče
- obuo gumene čizme i navukao plastične rukavice
i satima se već muči da objasni okupljenim ljudima
da se na dnu bureta stavlja najveći, najglavatiiji kupus
a na vrhu piramide slede najmanji kupuščići
(najmanji – najlepší, kao što se odavno bilo govorilo).
Do tada, Kroče nije nikad pio rasola, niti je ikad probao sarmu
i upravo se pripremao da odgoneta dušu južnih kupusa
kad je počelo prgavo da curi iz slavine džinovskog bureta s rasolom
jedne rane zime, pre 58 godina, na dnu Balkanske ulice u Beogradu.

BREHT, S POČETKA DVADESET I PRVOG VEKA

Na malim grobljima u Berlinu
usred podneva
prevlači se tamna tamnina
i teško može da se utvrdi
ječe li to, ili šapuću
bubnjevi.

I na puteljcima
između grobova

vlada nova sumnja
u novi vek.
Uostalom, svaki vek
ima svoje ludake i prosjake,
svoje muzikante i pesnike:
koliko para toliko muzike
koliko rakije toliko poezije.

Na klupi
ispred Berliner ensemble
jedan starac samo ovo ponavlja:
stvar je u tome da ne umreš kod kuće
ali i da ne umreš od gladi.
Glumci su ko stvoreni
da ih najpre strpaš u krevet
pa kasnije da im objašnjavaš
radijus kretanja
slobodnih misli.

Iznad oblaka nema ničega
- tek poneki ostatak od
pisanja istine
i još uvek nesortirane magle iz arhiva
Odbora za antiameričku delatnost
Kongresa SAD iz 1947.

Stvarnost je razroka
ali se ipak menja
baš na način same stvarnosti
jer nevini nemaju dokaze
a debolugozani
nesnosno mnogo hrkaju
i noću se svete
našim snovima.

Na malim grobljima u Berlinu
s početka dvadeset i prvog veka
stvarnost resko miriše
na formalin koji je procureo
iz starih tegli istorije
koja ne prestaje da se ponavlja.

AJNŠTAJN U TRAGANJU ZA SVETLOŠĆU

Proleća hiljadu devet stotina i pete,
takoreći istovremeno kad je Metodije Patčev,
u Makedoniji, prineo sebe kao samožrtvu
na oltar slobode i domovine,
Albert Ajnštajn, mladi službenik u Patentnom zavodu,
izašao je iz pošte u Bernu i zamišljeno se zagledao
u zrake svetlosti koji su se prelamali
iznad velikih crnih oblaka.
Nije bio zainteresiran ni za kakav prirodni fenomen,
niti za spektar bilo kog elementa.
Samo ga je jedno pitanje mučilo:
kako je Bog stvorio ovaj svet?
Albert Ajnštajn, mladi službenik u Patentnom zavodu,
uporno je piljio u sunčeve zrake
nadajući se da će tako lakše spoznati
misli Božje,
jer je sve ostalo bilo obična sitnurijska.
Tog proleća nije bilo nikog ko bi rekao Albertu Ajnštajnu
da će, ko god krene da se previše igra sa sunčevim zracima
pre vremena dobiti katarakt,
a Metodije Patčev, svakako, znao je
da se svako dugo lutanje kroz mrak
završava izbijanjem svetlosti
i da se sunčevi zraci ponekad
podupiru o slepački štap iluzija.

Hadžem Hajdarević

Groblje kućnih ljubimaca

(Odlomak iz romana u rukopisu *Gdje si ti ovih godina*)

Ne znam šta mi je bilo u nastavku mog razgovora s Atifom Meškom i nakon bogzna koje ture pića, sad se kajem što je tako ispalo, ali ispričao sam mu koji me je posao snašao u Njemačkoj i zašto me je baš taj posao u izbjeglištvu natjerao na bježaniju u Švedsku. Ima trenutaka kad ne želimo izreći ono što govorimo, ali bez obzira na to, riječi same počnu opadati s usta.



Ništa me Atif nije pitao, ni gdje sam sve bio u izbjeglištvu, ni šta sam radio, a ja sam mu, iznenađujući i sebe i njega, odmah sve rekao. (Potrebu da mu malo više pričam o izbjegličkim danima samome sebi sam opravdavao željom da on meni priča o ratu, o Ibrahimu Barlovu i svemu što bi moglo poslužiti kao dodatni radni materijal za roman u nastajanju.)

U Stuttgartu me, pričao sam, prihvatila jedna njemačka porodica. Beckenbauerovi. Bio sam kao u najmu. Ali, sve regularno, sve u papirima, s ljekarskim uvjerenjem, čak i razgovor sa psihijatrom i socijalnim radnikom. Imao sam malu mjesečnu platu. Gazdarica Gretta imala je toliko kućnih ljubimaca, šest mačaka, četiri psa, i dva raznospolna hrčka na balkonu, koji se nisu međusobno podnosili, kanarinca malino, tri papige, veliki akvarij na terasi kuće, koji bismo unosili u jednu sklonjenu prostoriju tokom zimnijih dana, da ništa drugo nisam radio nego vodao džukelice u šetnju i, popodne, bavio se gazdaričinim mačkama. Najviše su mi muke zadavali škotski fold i orijentalna dugodlaka mačka. Osobito kad bi se nečkali jesti a žuto-smeđa somalijska mačka sve bi u trku pojela.

Brzo sam uvidio da je i gazdarica Gretta neka vrsta kućnog ljubimca. Kako nisu imali djece, muž se prema njoj više odnosio kao prema mački koju mazi ili kao prema kujici kojoj sve udovoljava negoli kao prema supruzi. Tepao joj je i kad bi prošao kraj nje prema toaletu, lično frizirao i stavljao viklere na glavu, trljali su se navečer ispred televizora licima poput mačaka, njuškali nosevima kao životinjice. Nikad nisam vidio da ju je poljubio. Gretta je u tim trenucima nježnosti umjela puštati takav glas kao mačka koja prede. Kad bi počela zavijati u kuhinji, bio bi to znak za Wolfganga da se mora hitno javiti. Jednom mi je, u piću, povjerio da je, siromašan, bez igdje ičega, došao iz najdalje seoske zabiti sa Schwarzwalda, a da ona, Gretta,

ima vrlo poštovan grofovski pedigre. Pogibija njezina djeda i oca u SS-trupama, negdje u južnoj Evropi, “možda i u toj vašoj Bosni”, pretpostavljao je Wolfgang, nije joj mogla oduzeti ni gramić od poštovanja koji je nadaleko uživala.

Kad sam malo bolje naučio njemački, u susjedstvu su mi dali do znanja da Beckenbauerovi nisu samo bogata, nego i porodica vrlo neobična za njemačke prilike. Nisu mi morali govoriti, gledao sam to svaki dan. Izdvajali su se čak i u privilegiranosti da obiteljski psihijatar dolazi, radi redovnih sesija, njima, a ne da oni odlaze u psihijatrijske ordinacije. Koliko su bili čudni najviše sam se uvjerio kad je uginula gazdaričina burmanska mačka Mio. Bio je to moj tek dvadeset prvi dan kod Beckenbauerovih. Mio se izdvajala od ostalih mačaka ljubimica sjajnim krznom boje šampanjca. Svim drugim mačkama nametnula se najvažnijom za Grettinu pažnju. Bila je toliko vezana za gazdaricu da bi, osjećao sam, i zaplakala kad bi gazdarica krenula gdje u grad bez nje. Zbog smrti Mio, Gretta je dva dana plakala i bila bijesna na cijeli svijet oko sebe. Niko joj nije smio prići. Muž Wolfgang slao je mene da ožalošćenici donosim tablete za srce i za smirenje, ali da, svaki put, zagrijem vodu tačno na 30 stepeni. Činilo mi se da gazdarica i mene gleda kao krivca zbog smrti miljenice Mio. Sva sreća, mislio sam, što sam to jutro vodio dalmatinera u šetnju i što mi je baš ona rekla da se ne vraćam do podneva. Obdukcijom je ustanovljeno da je mačka uginula od mišijeg otrova. Kako, čudio sam se, jer bih prije sebe zamislio kako jedem miša negoli tu razmaženu burmansku mačku.

A kad smo, porodično i ceremonijalno, otišli sahraniti nesretnu Mio, saznao sam da Beckenbauerovi imaju posebnu parcelu koju su velikodušno darovali za groblje kućnih ljubimaca. Na vratima brižno uređene željezne ograde pisalo je: GROBLJE KUĆNIH LJUBIMACA.

Ljubimci pokojnici imali su uređene nadgrobne biljege. Gazdarica i gazda su se voljenom mačku Fritzu zahvaljivali na “devet lijepih i vjernih godina”. Na grobu papige Pepi pisalo je: “Ponovit ćeš nam sve svoje vesele priče u Raju”. Psima su, uglavnom, slova utisnuta u obliku koske. I nadgrobna ploča najčešće je bila imitacija raširene koske.

Nakon Mijine nesretne smrti saznao sam da se u novinama objavljuju i oglasno-smrtnice za kućne ljubimce. Na Mijinoj osmrtnici je pisalo:

Mila naša Mio, iznenada se prekinu tvoj veseli i skakutavi mačiji život. Oteše nam te zlotvori, oni koji mrze i ljude zato što su neprijatelji životinjama. Ostala si zauvijek živjeti u našim tužnim srcima.

Počivaj, sa svojim divnim šapicama i nježnom njuškicom, u miru i cvijeću!

Vole te: Gretta i Wolfgang

Dio osmrtnice bio je prenesen i na nadgrobnu ploču stradale mačke. Samo je izostavljen onaj dio u kojemu se spominju zlotvori i neprijatelji životinja.

Od toga dana, kad je sahranjena Mio, i slijedećih jedanaest mjeseci i dvadeset jedan dan, bio sam grobar i čuvar groblja za kućne ljubimce. Sznao sam da je burmanska mačka Mio bila treća Grettina mačka sahranjena u tom groblju. Ne znam

čije su bile ostale mačke pokojnice. Brižljivo sam uređivao i grobove dva njemačka boksera, jedne čivave, dva policijska psa koji su, nakon što su prestali s aktivnom službom, bili povjereni Gretti i Wolfgangu, jednog njemačkoga lovnog terijera, čak je u groblju bila i humka bosanskog vlašićkoga tornjaka, zatim grobovi nekoliko papiga i kanarinaca. Zlatne ribice su, koliko sam vidio, bile u zajedničkoj grobnici. Godio mi je boravak u ovome neobičnom groblju jer sam mogao pušiti koliko sam htio. Dušama kućnih ljubimaca nije smetalo duhanski dim.

Sve vrijeme sam se upinjao smoći hrabrosti upitati Beckenbauerove kako je ovdje dospio i na koji način umro bosanski vlašićki tornjak, ali nisam uspio. Ništa nije pisalo na njegovu grobu, bile su samo dvije upopriječene koske u obliku križa. To da je baš na tom mjestu bosanski vlašićki pas znao je policijski inspektor za borbu protiv narkomanije Manuel Grass. Groblje je bilo idealno mjesto za hašišare tinejdžere. Pogotovo što je prostor prema rijeci bio potpuno neosvijetljen. U ljetnjim mjesecima bi napuštene mladiće i djevojke hvatali kao pijane mušice. Manuel je imao izvježban nos za drogu. Zbog pojavljivanja narkomana blizu groblja kućnih ljubimaca i mene su više puta pretresli od čarapa do kačketa. A kad sam, pri prvom pretresu, dvojici policajaca rekao da sam iz Sarajeva, da u Bosni bjesni rat, nemamo mi vremena za drogu, odveli su me u policijsku stanicu i ispitivali bavim li se preprodajom oružja i municije. Da nije došao Wolfgang (kao da je znao gdje se nalazim ili su ga, ne znam, zvali), zadržali bi me, vjerujem, nekoliko dana. Pustili su me uz izvinjenje. Potpisao sam i neke papire, pa je gazda Wolfgang, u moje ime, naplatio odštetu za neovlašteno privođenje i zadržavanje u pritvoru. Sav novac sam, preko Crvenog križa, poslao djevojci Nini, koja je iz Sarajeva, sa svojim, još u aprilu 1992. izbjegla u Zenicu. Nisam joj rekao kako sam došao do novca. Nisam joj ni mogao reći da radim kao čuvar u groblju kućnih ljubimaca.

Baš tog dana, kad smo se vraćali iz policijske stanice, pitao sam gazdu Wolfganga Beckenbauera kako je u Švabiju došao vlašićki pas ovčar i kako je skončao svoj život. Zgrčen izraz Wolfgangova lica opomenu me je da mu ne prija moje pitanje. Zbog njegova zgrčena lica nisam se odvažio upitati gazdaricu Grettu ništa o psu bosancu.

Među ukopanim životinjama bili su i kućni ljubimci njihovih susjeda. Mačke su bile na jednoj strani, psi malo bliže ogradi, dok se do grobova ostalih životinja trebalo napraviti stotinjak koraka prema rijeci. Gotovo je svaki grob bio maštovito uređen, obično s fotografijama preminule životinje i prigodnim tekstom na nadgrobnoj ploči.

Jedna baka je, gotovo svako jutro tokom ljetnjega rapusta, dovela krhku pjegavu djevojčicu Synke na grob konjića ponija. Na ploči je stajao naslikan konj s krilima i sa zlatastom prašinom na nozdrvama i oko nogu. Ispod je pisalo: "Volimo te, voljeni Amy". Poni Amy je tog nesretnog jutra, pričale su i plakale uglas i baka i unuka, izišao na cestu. Naletjelo je auto i poni je ispustio dušu na licu mjesta. U autu je, rekla mi je baka kad se njezina unuka malo odvojila od nas, bio neki pijani Turčin, pa je osula paljbu po muslimanima kao najgorim pijanicama koje je ikada sreća u svome životu. Prešutio sam da sam i ja musliman, da, tačnije, potičem iz muslimanske porodice, i da i ja volim popiti.

Penzionerka Helga obilazila je pokojnicu brazilsku dogu. Kuja se zvala Samba. Pseto ju je spasilo smrti tako što je toliko lajalo i zavijalo u stanu kad je dobila srčani

udar da su komšije morali razvaliti vrata, a kad su vidjeli Helgu prostrtu u hodniku s rukama na grudima, nazvali su hitnu pomoć i otpremili bolesnicu na kardiologiju. Direktor Bolnice je, posebnim odobrenjem, omogućio da kuja Samba može dolaziti Helgi jednom dnevno, jer ju se nije moglo trpiti od silnog zavijanja gdje god bi ju se odvelo. Dok je Helga bila u bolnici, Samba je spavala ispod prozora. “Umrta je”, plakala je baka Helga, “od starosti, kao što ću i ja...”

(Atifu nisam ispričao, ne bi me razumio onako buljav, iznenađen, povremeno s krompirastim izrazom lica, da sam neko vrijeme bilježio životinjske sudbine i drame ljudi koji su ih voljeli. Želio sam, boraveći u Švedskoj i sjećajući se izbjegličkoga posla u Stuttgartu, napisati dramu koja bi se mogla zvati “Groblje kućnih ljubimaca”, neku svoju postorvelovsku životinjsku farmu, ali, kako je to bilo u vrijeme Srebrenice i masovnog stradanja ljudi u toj istočnobosanskoj enklavi, postidio sam se takvih razmišljanja i odustao... Znam da bi otac rekao: “E, hvala Bogu, kad se u nečemu i Halim može postiditi”, a majka bi, sigurno, krenula da me zaštititi: “Zašto se, Muzafere Hajdareviću, ne bi mogao postiditi? Ima u njemu i Žigica iz Župe!”)

Gazdarica Gretta bi mi, kad bih, vodeći jednog ili dvojicu cuka u šetnju (najčešće su to bili kavalir spaniel, ženka koju su zvali Tea, i škotski dugodlaki ovčar Nelson), kretao u pravcu groblja za kućne ljubimce, davala i buket pripremljena cvijeća koji sam nosio na grob njene ljubimice mačke Mio. Jednog mi je jutro predložila da na Mijinu grobu, nakon što pažljivo isplijevim lijevicu ciklama, čitam neku od Grimmovih bajki. Ponio sam knjigu, nisam čitao na groblju, uz posmrtnu ostatke mačke Mio, ali jesam čitao dok sam za željeznu ogradu držao svezana psa Sultana, labradora retrievera, podmićujući ga kostima prokrijumčarenim u džepu mantila. Kad sam ugledao unuku i baku kako nose cvijeće za tragično uginuloga ponija Amya, brzo sam odvezao Sultana i pomilovao iza ušiju, da me ne oda... I gazdarica Gretta bi često donosila cvijeće na groblje kućnih ljubimaca. Bilo bi to u danima kad bih ja imao obavezu po cijeli dan saditi ili plijeviti ruže i razno drugo cvijeće, te natapati travu, pogotovo u vrijeme augustovske suše. Beckenbauerovi su planirali, blizu kapije groblja, dovesti vodu, napraviti malu česmu, za to su već angažirali jednog inženjera Talijana, ali svečano otvaranje nisam dočekao.

Navečer bi se uz neke životinjske grobove upalile mirisne svijeće, uglavnom one koje su bile tek donesene... Inženjer elektronike Müller uređio je da se paljenjem svijeća uz grob njegove mace pokojnice upali i CD na kojemu je snimljeno mačkinu predenje, mjaukanje, i cvrkuti ptica, šumovi prirode osobno snimljeni na padinama Schwarzwalda, ali morao je ubrzo odustati od bilo kakvih zvukova kad su se mnogi pobunili da glasanje mački i bilo kakve divljači ugrožava duše njihovih ljubimaca pasa. “Zamisli”, rekla mu je, zajapurena, penzionerka Helga Graf, “zamisli da ja donesem CD s glasom moje doge Sambe, kako bi se onda ponašale mačije duše?”

Dobra i otmjena starica Helga Graf jednu mi je večer, dok je unučica Synke čupkala travčice na grobu pokojnog ponija, prijateljskim tonom rekla: “Razmišljala sam nešto, gospodine, ali sve ove životinje, pa i različite vrste životinja, pripadaju jednoj te istoj religiji, jednom Bogu, svaka im molitva odgovara i svakom našem molitvom prema njima mi molimo za sebe...” Njene riječi mijesale su se neodređenim mirisom pa-

ljevine što je dolazio iz pravca rijeke. Grupa mladića i djevojaka žurila je prema obali. Čvrsto sam za povodac držao gazdaricina miljenika Sultana i jedva čekao da starica ode pa da mirno zapalim cigaretu. "Nisam o tome razmišljao, draga gospođo Graf... Zanimljivo, to razmišljanje vrlo je zanimljivo..." (Mislila mi, poput vjetra, prodoše televizijske slike porušenih bogomolja u Bosni.) Gospođa Helga Graf nije ni očekivala da se sa mnom, kao čuvarem groblja kućnih ljubimaca, upušta u ikakvu dublju filozofsku raspravu, samo je rekla to što je imala reći, pa pozvala unučicu Synke da krenu, jer samo što nije smrklo i roditelji djevojčice mogli bi se zabrinuti.

Atif me je gledao prvo s hinjavim smijavicama na kraju usana. Ali, kako je moja priča odmicala, postajao je sve ozbiljniji. To su oni trenuci kad ljudsko lice samo otkrije unutarnje čovjekovo pitanje: Bože, čujem li ja to što čujem? Nekoliko je puta zašarao pogledom po *caffeeu* sluša li nas neko.

(Atifu nisam ispričao ni to kako su me mjesecima mučili košmarni snovi. U san bi mi najčešće dolazila mačka Mio, pretvarala se u lijepu ženu ukošenih očiju i pjevušila:

*Cura sam iz Myanmar
Izbjeglica s pet sestara...*

Mio bi me mučila grebanjem toliko da bi mi se leđa pretvarala u oranicu. Često bi imala Ninin glas. Prilazeći mi na prstima, u bijeloj haljini do poda, više je postajala mačka negoli ljudsko biće, mjaukala je i uzvijala repom do plafona... I uvijek bi se u neposrednoj blizini našao neko koga poznajem: rodica Senka, mama Halima, jednom otac s akvarijem u rukama, brat Hazim ispružen ispod trešnje dede Salaha na Dobrunu, Sanja i cijelo društvo iz bifea Filozofskog fakulteta u Sarajevu, ne znam ko sve ne, pa bih se budio u znoju i bunilu koje bi me držalo cijeloga sljedećeg dana. Kad bih se noću trgnuo usred sna, trudio bih se da nikako ne zaspim do jutra... Ne bih stigao ni nabrojiti koliko su me puta u snu progonili i grizli Grettini psi ljubimci. Najgore je bilo kad sam jednu noć morao proboraviti na groblju kućnih ljubimaca, jer je tih dana nekoliko manijačkih grupa otkopalo više grobnica životinja tražeći navodne zlatne ogrlice ukopane na vratovima sahranjenih pasa ili mačaka. Na groblju me je, duboko iza ponoći, uhvatio san poput nervnog lijepka od kojega nema spasa. Istom su me, sa svih strana, napali razjareni psi, mačke s podignutim šapama, neke čudne sitnouhe životinje trouglasta nosa, jazavci što su se zatrkivali glavama među noge... Probudio sam se stotinjak metara ispod groblja, nadomak rijeke, ne znajući kako sam mogao dospjeti na to mjesto.

(Istoga tog dana umro je moj mudri dedo Salih. Za vijest sam čuo tek deset dana kasnije, kad sam dospio, preko radioamatera, čuti se s ocem. "Dženaza je bila na Bistriku. Nije bio ni bolestan, samo je mirno *preselio*", govorio je otac. Glas mu je odjekivao kao da prolazi kroz kanjon napunjen mrežama. S Ninom bih se čuo najmanje jednom sedmično. Telefonom smo ugovorili da stupimo u brak istog onog dana kad ja stignem u Bosnu, ni dan jedan jedini kasnije. Prije ću Zenicu do nje i njezinih negoli ću u Sarajevo. Nini sam sve vrijeme govorio da radim u jednoj tvornici za proizvodnju hrane kućnim ljubimcima, ima i psećih hamburgera, i čokoladica za sve životinjske vrste, a ona bi znala reći: "I nama šalju neku hranu kao da smo kućni ljubimci, samo što kon-

zerve *ikar* iz humanitarne pomoći neće bosanske mačke, ni psi...” Prvo što sam pomislio jest da dedo Salih neće dočekati praunuka ili praunuku, a sve vrijeme je govorio da bi to, kao malo šta drugo na ovome svijetu, želio.)

Napadi glavobolje, kao da je u pitanju padavica, povećavali su mi se iz dana u dan. Bolest sam morao kriti kako me Beckenbauerovi ne bi otpustili s posla. Jedino sam gazdu Wolfganga, onog dana kad sam čuo za smrt dede Saliha, očajnički zamolio da više ne mogu noću čuvati groblje, makar to bilo i dva puta sedmično, bojim se, užasno teško sanjam, a on mi je, smijući se, ispričao kako je brzo otkriveno da su priču o navodnom zlatu što se ukopava s kućnim ljubimcima proturili u crkvama i u nekoliko štutgartskih džamija oni kojima se nije dopadalo da se, prema njihovu svjetonazoru, životinje tretiraju, mimo Božijega reda i zakona, kao ljudi...

Toliko sam se loše osjećao da se, tih dana, nisam javljao ni svojoj djevojci Nini, sada, supruzi Nini... Sutradan sam, opet, sanjao Miu, samo što je sada bila samo umiljata mačka, s kojom se igrala moja rodica Senka iz Župe i molila me da maca Mio zauvijek ostane u njihovoj kući u Župi... U snu su bili i dedo Salih i nena Altuna i nisam se pitao šta oni imaju tražiti u Župi, zašto nisu na Dobrunu.

– Zbilja, groblje kućnih ljubimaca? – širio je ruke Atif.

– Tako je.

– I mi smo u mome selu imali jedno takvo groblje. Zvali smo ga Mrcinjak. U gusto glogovo trnje bacali smo sve što bi krepalo i sve što nam ne bi trebalo. Uz leševе mačaka, paščadi, otrovanih miševa, oglodanih kostiju životinja, njihovih koža i utroba, bili su i leševi auta, ishrdana bijela tehnika, i nije ga bilo, majčin-si-sine, ko bi, u gluho doba, trijezan smio tuda proći... A je li bilo kakva obreda pri ukopavanju – brečno se Atif, bježeći od tog svoga Mrcinjaka.

– Bilo je. Baš kad su ukopavali burmansku mačku, onoj djevojčici Synke su dali da, baš na grobu Mio, čita Grimmovu bajku *Mačak u čizmama*. Bilo nas je osmero. Muškarci su skinuli kape. I dok su dva grobara, Grka, nabacivali zemlju, a Synke čitala bajku, čuo sam, ispred sebe, gazdu Wolfganga kako šapće supruzi Gretti: “Pa Mio je bila žensko?” “Zato joj u raj u treba neki dobar mačak u čizmama!” – ozbiljno je odšapnula Gretta.

– Kad bi, onda, stigli na grobove svoje familije, rodbine? – čudio se Atif, zavijajući konac na rukavu košulje oko dugmeta, koje samo što nije spalo.

– Išli su, nedjeljom i vjerskim praznicima. Ja tamo nisam morao ići, nisam ni išao...

– A je li gdje bilo naših ljudi, izbjeglica iz Bosne... Jesi li se s nekim družio u Njemačkoj? – upita Atif.

– Bilo je... Stuttgart se prolamao od izbjeglica iz Bosne i Hercegovine. Izbjegavao sam ih. Sebi sam to opravdavao poslom kojim se bavim. Bilo mi je licemjerenost ići na demonstracije podršci Bosni i njezinoj slobodi, a ja, šta da kažem, pobjegao od puške i rova... Okupljali su se oko džamije, imali su čak dva bosanska džemata, pa oko nekih zavičajnih udruženja, humanitarnih klubova, tamo me nije bilo... Nisam ti ja, Atife, baš neki pobožnjak...

– E, moj Halime, ti meni o cukama i macama, a ja, Boga mi, mislio da hoćeš pitati šta o Ibrahimu, o ratu, kako se branila Bosna naša ponosna... Mislio sam da ćeš me pitati šta u vezi te knjige koju pišeš za Ibrahima, nisam ni sanjao da ćeš mi pričati o životinjama i njihovim grobljima!

– Nikom ovo nisam pričao, Atife! Ti si prvi – i već sam se pokajao što sam o tome govorio. – Nisam najsretniji ni što sam tebi pričao, shvati to kao da ti se povjeravam. Zbog tog posla sa životinjama, pogotovo onim mrtvim, pobjegao sam u Švedsku. I danas ponekad sanjam krupnog psa Sultana, kojeg sam podmićivao kostima što sam ih krio u džepu, još čujem mjaukanje Mio i silnih mačaka koje sam, kao razmaženu ili nesretno stradalu djecu, morao paziti i žive i mrtve. Kad na ulici sretnem mačku ili psa, pređem na drugu stranu. Ne znam kad sam posljednji put prošao kroz neki sarajevski park. Titovom ulicom uvijek idem onom suprotnom stranom od tramvajske pruge. Sav sam potrnuo kad smo, gore prema Treskavici, naišli na ono mače.

Atif se opet iznenađeno zagledao u mene.

Ispričao mi je da je i Ibrahim, na početku rata, imao lijepoga vlašićkog tornjaka. Zvao ga je Majstor i, dodao je, “možda je neki rođak tog Njemičina vlašićkog tornjaka?” Majstor je jeo kao četiri borca. Možda su ga zato otrovali u brigadi? Niko nije znao ko je mogao nautiti Majstoru. Svi govore Mustafa Bišćević, dok je bio komandant Brigade...

– Ibrahim je više volio Majstora nego rođenog brata. Brata se odrekao jer je, kao oficir JNA, ostao u Beogradu. Volio je Majstora više no i mene, koji sam mu i danas bliži od brata... Nemoj da bi ga šta o tome pitao!... Moglo bi ispasti da si ti, iz Njemačke ili Švedske, Majstoru dobacio otrov.

– Neću ga ništa pitati! Je li Majstor ukopan, sahranjen? Šta je bilo kad je uginuo?

– Ja sam ga, s dvojicom boraca, odvukao duboko u šumu i zakopao ispod jele.

Nisam mogao ni pretpostaviti da će moja iznenadna ispovijest Atifu o groblju kućnih ljubimaca i poslu što sam ga radio u izbjeglištvu pomoći da mi se on otvori više nego sam mislio. I više nego što je, pretpostavljam, i sam htio. Pomislio sam da mu kažem da moju priču prihvati kao priču s prijateljskim povjerenjem, ali sam odustao. Kome to Atif ima pričati? I šta ako je nekome ispriča?

Atif se, kako kaže, nije ženio, nije imao porodicu, pa su ga, tokom rata, koristili za najopasnije poslove. Mogao je, ustreba li, biti nevidljiv, ili letjeti, mogao se pretvoriti u šta je ko od zapovjednika poželio da se pretvori. Tako se sam osjećao. Iako to ni jedanput nije izgovorio, vjerujem da tako nije ni mislio, ali Ibrahim ga je držao kao svoje privatno vlasništvo. U svakoj je rečenici to Atif potvrđivao. U boji glasa, tikovima, povremenim pauzama dok bi govorio, tolikim koliko bi čovjeku trebalo da sažvaće metnuti zalogaj u usta, u svemu me podsjećao na svoga komandanta Barlova. Bez obzira na to, u njegovu sam govoru prepoznao iskrenost, a tad više mogu slušati negoli što govornik može govoriti.

Atif bi i glavu pomaknuo malo unazad kad bi izgovorio što je, kako je mislio, najvažnije, nakon čega bi dolazio uzvičnik jači od netom pobodene pobjedničke zastave...

Miklavž Komelj

Ni sa čim protiv svega

(Esej o delu Džune Barns)

prevela sa slovenačkog: Ana Ristović

citata sa engleskog prevela: Irena Žlof



Za Marušu Krese, s dubokim poštovanjem

Jedna od najenigmatičnijih kratkih priča Džune Barns (Djuna Barnes)¹ nosi naslov *Kasacija* (*Cassation*).² *The Oxford English Dictionary*, koji je za Džunu Barns bio česta referenca u radu, objašnjava reč *cassation* kao “*postupak koji nešto čini ništavnim ili praznim [nevažnim]; ukidanje, poništavanje*” (“*the action of making null or void; cancellation, abrogation*”); to je pravni termin; kasacijski sud je, na primer u

¹ Navešću nekoliko podataka o njenom životu i delu. Rođena je 12. 6. 1892. u mestu Kornvel-on-Hadson u američkoj saveznoj državi Njujork, u krajnje bizarnoj porodici u kojoj su se umetnički duh i politička progresivnost preplitali sa patrijarhalnim nasiljem; a sumnja se čak da i sa incestuoznošću. Tom traumatičnom porodičnom iskustvu kasnije se vraćala u svom pisanju. Na *Pratt Institute* u Njujorku učila je crtanje i slikarstvo a potom se izdržavala od novinarstva; istovremeno je objavljivala pesme, kratke priče, drame i crteže i saradivala sa avangardnim *Provincetown Theatre*; godine 1915. objavila je knjigu pesama i crteža pod nazivom *Knjiga odbojnih žena* (*The Book of Repulsive Women*). Godine 1919. prvi put je kao novinarka putovala u Pariz gde je provela većinu sledeće decenije i postala čuvena ličnost u tamošnjim modernističkim iseljeničkim književnim krugovima. Godine 1923. objavila je knjigu kratkih priča, drama, pesama i crteža pod nazivom *Knjiga* (*A Book*, ponovo štampana 1929. bez crteža i sa tri dodatne priče, među kojima je i *Noć među konjima* [*A Night Among the Horses*]); izbor nekoliko prerađenih priča iz te knjige je 1962. godine ponovo štampan pod nazivom *Odvod/Spillway*. Godine 1928. objavljene su knjige *Ryder* i *Damski almanah* (*Ladies Almanack*), u kojem je prikazala lezbejsku grupu iz kruga Natali Kliford Barni (Natalie Clifford Barney). Iskustvo višegodišnje ljubavne veze sa likovnom umetnicom Telmom Vud (Thelma Wood) prenela je u roman *Noćna šuma* (1936). Nakon teške privatne krize 1941. godine se povukla u mali stan na Patchin Place u Grinvič Vilidžu u Njujorku, gde je u samoći provela poslednje četiri decenije života; nakon objavljivanja drame u stihovima *Antifona* (*The Antiphon*, 1958.) u potpunosti se posvetila pisanju poezije; izbor iz pozne pesničke zaostavštine zajedno sa njenim starijim pesmama objavljen je tek pre nekoliko godina. Njena *Izabrana dela* (*Selected Works*) objavljena su 1962. Umrla je nedelju dana posle svog devedesetog rođendana, 19. 6. 1982. Odmah po njenoj smrti objavljena je knjžica njenih katrena *Bića u abecedi* (*Creatures in an Alphabet*, 1982.); kasnije su u vidu knjige pored pesama objavljeni i njeni intervjui i reportaže, rane drame, sabrane priče i izbor pisama Emili Kolman (Emily Coleman). Priča o ponovnom otkrivanju njenog dela ima više etapa; teorijski, važan čin je predstavljao feminističko orijentisani zbornik *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*, objavljen 1991. koji je uredila Meri Lin Bro (Mary Lynn Broe, Southern Illinois University Press, Carbondale in Edwardsville, 1991); poslednjih godina se sve više može čitati i monografije o njenom delu; a posebno bih istakao knjigu koju je napisala Danijela Kaseli (Daniela Caselli, *Improper Modernism. Djuna Barnes Bewildering, Corpus* Ashgate, Farnham, 2009) Prvi međunarodni simpozijum o njenom delu održan je u Londonu, septembra 2012.

² Takav naslov je dobila kada je autorka izvršila pregled tekstova koji su objavljeni u knjizi *Spillway* (1962). Prvi put je bila objavljena 1925. u *Contact Collection of Contemporary Writers* pod naslovom *Devojčica priča dami priču* (*A Little Girl Tells a Story to a Lady*); pod istim naslovom je 1929. godine štampana i u knjizi *Noć među konjima*.

Francuskoj, najviša sudska instanca koja može da menja ili poništava odluke drugih sudova, ukoliko su one formalno ili pravno pogrešne / “*Kasacijski sud [fr. Cour de cassation] u Francuskoj, apelacija vrhovnog apelacionog suda, kao zadnja instanca koja ima pravo promijeniti, ili ukinuti, ili poništiti (casser) odluke drugih sudova koje su neispravne u tumačenju zakona*”) ili (pod oznakom “zastarelo”) kao “*otpuštanje vojnika; razrešenje s dužnosti*” (“*dismissal of a soldier; cashiering*”), a kao drugo značenje naveden je muzički oblik iz osamnaestog veka, sličan serenadi, koji je često bio izvođen na otvorenom (“*instrumentalno muzičko djelo iz osamnaestog stoljeća slično serenadi, koje se često izvodi na otvorenom*”).³

Taj naslov bi bilo moguće – imajući u vidu celokupan spektar značenja – na nekoj suštinskoj ravni povezati sa čitavim opusom Džune Barns. Među različitim pokušajima da se uspostavi novi odnos između subjektivnosti i simbolnog, koji su, u književnosti, bili izvedeni u dvadesetom veku, njen rukopis – kako u kontekstu modernizma tako i u suprotstavljenosti njemu – doživljam kao najdalekosežnije ukidanje onih mehanizama logike smisla koji “ljudski svet” zasnivaju na podređenosti faličkom simbolnom zakonu; dok čitam njene tekstove čini mi se da se dotakla nekog jezičkog nerva; da se u njenom pisanju svet kojem taj jezik postavlja koordinate, uzdrma u svojim temeljima; da se u njenom pisanju dogodila neka zapanjujuća promena u samom načinu na koji se stvara smisao (zbog toga njeni, ukoliko čitalac ne promeni koordinate svog čitanja, ostaju nečitljivi; Džuna Barns je u jednom pismu i sama govorila o čitanju kao o inicijaciji⁴). Kada je T. S. Eliot u jednom pismu poslednji čin *Antifone* uporedio sa nuklearnom eksplozijom, “*u kojoj se jezik rasпада na neki oblik elementarnih čestica snažne energije*”⁵, ta njegova izjava je, najverovatnije, više bila izraz nelagodnosti nego što je bila kompliment – mada ta metafora koja se Džuni Barns veoma dopala, bez obzira na njenu intenciju, govori nešto o dalekosežnosti onoga što se dogodilo. I Nataša Mišel, koja je osamdesetih godina prošlog veka prevela ovu dramu na francuski jezik, pišući o njoj, uvek je govorila o eksploziji – o tome kako Džuna Barns, nasuprot perpetuiranju sveta putem plodeńja postavlja “*kreaciju, svet u njegovom velikom prasku, u njegovoj početnoj eksploziji koja se nikada ne završava*”.⁶ To znači novost, koja je toliko apsolutna da predstavlja negaciju svake novosti koja zamenjuje nešto staro. Džuna Barns je svoje prve pesme objavila nekoliko meseci nakon onog decembra 1910. za koji je Virdžinija Vulf napisala da se u njemu ili oko njega “*promenio ljudski karakter*”;⁷ a generacijski je

³ *The Oxford English Dictionary*, second edition, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, Vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1989.

⁴ Na primer, njeno pismo Emilii Kolman od 30. 11. 1937. navedeno u: Philip Herring, *Džuna. The Life and Work of Džuna Barnes*, Penguin Books, New York, 1995, str. 263.

⁵ Vidi: *Ibid.*, str. 273. Pesma Džune Barns, *Ispad preko neba* (prerada starije pesme *Preobraženje*) koja je izašla u zborniku objavljenom u čast Eliotovog sedamdesetog rođendana (Neville Braybrooke / ur./, *T. S. Eliot: a Symposium for His Seventieth Birthday*, Farrar, Straus & Cudahy, New York, 1958, str. 27), počinje stihovima o razbijenom atomu, koji ošine raj i pakao. Da li bismo ih u kontekstu poklona Eliotu mogli da čitamo i kao odgovor na njegov komentar o *Antifoni*?

⁶ Vidi: razgovor sa Natašom Mišel pod naslovom “La chute continue des anges du langage” u: Le Perroquet, br. 77, februar, 1988.

⁷ Vidi: Julie Taylor, *Džuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012, str. 25.

možemo povezati sa modernistima i avangardistima; u prilično tesnim kontaktima je bila, na primer, sa već pomenutim Eliotom, Džejsom Džojsoom, Minom Loj i da-daističkom “baronicom” Ezom fon Frajtag-Loringhoven (nakon njene smrti vodila je računa o njenoj zaostavštini), a družila se, na primer, i sa Samjuelom Beketom i Marselom Dišanom; danas su akademske rasprave o njenom delu najčešće povezane sa redefinicijama modernizma⁸ - a sama je u jednom pismu, upućenom Kristin Košel (Christine Koschel) (koja je, zajedno sa Inge fon Vajdenbaum [Inge von Weidenbaum] prevela na nemački *Antifonu*), napisala: “*Ja uopšte nisam ‘moderna’. I, to zvuči prilično čudno od nekoga ko važi za ‘avangardu’.*”⁹ Pre svega, odbacivala je sve one progresističke iluzije koje afirmišu budućnost nasuprot prošlosti (nije slučajnost da u njenim pesmama *Preobraženje* i *Ispad preko neba* vreme teče unazad – kao na unatrag premotanom filmskom snimku; i, takođe, nije slučajnost da tako preokrenut tok vremena nije ništa manje katastrofičan od vremena koje teče dalje; kada Miranda u “antifoničnom” dijalogu sa Augustom zavrti vreme unatrag, sve do svog začeca, to je zastrašujuće koliko i jurcanje u susret smrti) i povezuju kult novog sa funkcionalističkim kultom čistote; radije je problematizovala samu logiku novog-protiv-starog, kada je, pišući, preuzela na sebe težinu “*praistorijskog pamćenja*”¹⁰ – što je nije odvelo u ahistorični asimbolizam “ženskog pisma”,¹¹ već u strogu disciplinu. Kao što kaže Miranda u *Antifoni* (koja već svojim naslovom sugeriše da tekst prelazi u blizinu muzičkog oblika)¹² svojoj majci Augusti:

⁸ Pored već pomenutih dela Danijele Kaseli, *Improper Modernism. Djuna Barnes Bewildering Corpus* (vidi fusnotu 1; u ovoj knjizi autorka u cilju određivanja specifične pozicije Džune Barnes u kontekstu modernizma, između ostalog, upotrebi i izraz “*queerly anachronistic modernism*”) i Džuli Tejlor *Djuna Barnes and Affective Modernism* (vidi fusnotu 7) navešću još tri knjige koje su objavljene u poslednjih nekoliko godina: Annkatrin Jonsson, *Relations: Ethic and the Modernist Subject in James Joyce’s Ulysses, Virginia Woolf’s The Waves, and Djuna Barnes’s Nightwood* (Peter Lang, Oxford in New York, 2006), Alex Goody, *Modernist Articulations. A Cultural Study of Djuna Barnes, T. S. Eliot and the Gender Dynamics of Modernism. Tracing Nightwood* (Routledge, New York in London, 2010).

⁹ Djuna Barnes, pismo Kristin Košel od 15. aprila 1969. Navedeno u: Daniela Caselli, *op. cit.* (vidi fusnotu 1), str. 3. Što se tiče Džune Barnes i njene reputacije avangardne spisateljice, uzgred ću pomenuti da se u jednom američkom antikvarijatu nedavno pojavio primerak njene *Noćne šume* iz 1945. sa sledećom posvetom Džejsma Džonsa (James Jones) (autora romana *Odavde do večnosti* i *Tanka crvena linija*) kritičaru Maksvelu Gajsmaru (Maxwell Geismar): “*For Max – to justify the avant-garde - - James Jones*”

¹⁰ U *Noćnoj šumi* doktor O’Konor u svom poslednjem govoru o samome sebi kaže da je “*a man with a prehistoric memory*”; vidi u: Djuna Barnes, *Selected Works*, Farrar, Straus and Cudahy, New York, 1962, str. 360.

¹¹ Kada je Monik Vitig (Monique Wittig) 1980. godine pisala uvodni esej za svoj prevod *Odvoda*, svoj tekst je polemički počela upravo oštrom kritikom tada veoma modernog pojma “*écriture feminine*”. (Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston, 1992, str. 59.

¹² Svest o muzici u jeziku čini mi se veoma važnom za čitanje *Antifone*; to potvrđuje odlomak iz pisma Džune Barnes Kristini Kampo i grupi prevodilaca, od 2. oktobra 1968, koji navodi Džuli Tejlor: “*I wonder that The Antiphon would sound like? What it would it be like as an Opera (music, naturally, by Monteverdi /sic/ or Mozart!)*” (Julie Taylor, *op. cit.* /vidi fusnotu 7/, str. 193, fusnota 30; prevod citata M. K.) S obzirom na to da je Džuna Barnes u pismu Pegi Gugenhajm od 18. marta 1958, kao objašnjenje šta znači naslov, izričito navela definiciju iz Oxfordskog rečnika, da je u pitanju otpevanje jednog hora drugom horu (vidi u. *Ibid.*, str. 37), možemo da razmišljamo o koncepciji subjektivnosti kao što je postavljena u toj drami i u vezi sa mnogobrojnošću (Augusta u drugom činu iznenada uzvikne: “*O moj Bože! / Za svakoga sam druga osoba!*”). Jednina može da se odnosi i na mnoštvo. U grčkim tragedijama hor peva u jednini. Subjekat nije ništa pojedinačno, tvrdi Šeling.

“Kao što kovač kuje svoj nepodatni metal,
 Tako je dijete zakovano za ples.
 Ali ne utjerano u metričku suru, obavijeno disciplinom,
 Dok vježba u pod budnim okom prigovora;
 Ako se ne hrva u ritualnom klinču,
 I vrti u duhu igre.
 Onda će ekvilibrij biti njegov pad;
 Pomiri se s tim.”¹³

Tu je na delu neka vrsta ambivalencije: navedene stihove možemo da razumemo kao afirmaciju forme i disciplinarne ritualizacije, koja nastupa protiv “fami-ljarnosti” konvencionalnog smisla¹⁴ i upravo tom strogošću otkriva zarobljenost u (uvek ideološke) jezičke prisile svakodnevnog življenja, ali ono što mora jezik, obavijen metrikom i zagrljaj discipline, u *Antifoni* da istinski prenese jeste upravo situacija u kojoj je ravnoteža pad.

Dok čitamo dela Džune Barnes, u odnosu prema konvencionalno prihvaćenim mehanizmima stvaranja smisla i sa njima povezanim očekivanjima, njeno pismo istovremeno prikazuje kao “više” i “manje”: puno je “barokne” gustine, istorijskih i intertekstualnih referenci (na primer na Čosera, dramatičare iz doba Elizabete I i Džejmsa I kao i na metafizičke pesnike”), prelaza između različitih jezika i puto-vanja kroz istoriju engleskog jezika; ti postupci automatski indukuju traganje za “skrivenim značenjima”, dešifrovanje, traženje izvora; a istovremeno, izmiču ori-jentacijske oslonce upravo tamo gde bismo “punoću smisla” očekivali kao nešto što se u potpunosti podrazumeva. (Monika Faltejskova je u vezi sa *Noćnom šumom* detaljno i produbljeno, delimično i dovodeći je u vezu sa Lakanom, analizirala kako se u ovom delu linija pripovedanja zasniva na “prekinutoj anticipaciji”; pripovest stvara očekivanje koje je potom izbrisano premeštanjem fokusa; ta “retorika dis-kontinuiteta” i na formalnoj ravni tematizuje gubitak i dramatičuje “psihološku di-menziju želje”; paralelan postupak Faltejskova identifikuje i u načinu na koji Džuna Barnes konstruiše metafore.¹⁵ Danijelu Kaseli (koja za tekstove Džune Barnes tvrdi da su, u jezičkom smislu, “istovremeno i šamar u lice sintaksi i interpunkciji kao i

¹³ Džuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 213.

¹⁴ Uredi: Meryl Altman, “No Audience at All?” u: Mary Lynn Broe (ur.), *Silence and Power* (vidi fusnotu 1) str. 283. Jedan od naslova koje je Džuna Barnes predvidela za svoj kasni pesnički *opus magnum*, bio je u jednom trenutku *Ceremonial*. (Za taj podatak zahvaljujem se Inge fon Vajdenbaum.)

¹⁵ Monica Faltejskova, *op. cit.* (vidi fusnotu 8), str. 11 i poglavlje “*Nightwood’s Narrative Productivity*”, str. 119 – 148. Taj postupak Džune Barnes je veoma dobro opisala već Monik Vitig (Monique Wittig), koja ga je povezala sa konstitucijom “*umanjenog subjekta*” koji Džuna Barnes univerzalizuje: “*The minority subject is not self-centered as is the straight subject. Its extension into space could be described as being like Pascal’s circle, whose centre is everywhere and whose circumference is nowhere. This is what explains Džuna Barnes’s angle of approach to her text – a constant shifting which, when the text is read, produces an effect comparable to what I call an out-of-the-corner-of-the-eye perception; the text works through fracturing. Word by word, the text bears the mark of that ‘estrangement’ which Barnes describes with each of her characters.*” (Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays* (vidi fusnotu 11), str. 61 – 62.

čin vernosti prema Oksfordskom i Vebsterovom engleskom rečniku¹⁶) zbog toga ne iznenađuje to da su njeni tekstovi bili optuživani za “naduvenost i nespretnost”.¹⁷

Nesporazumi koji su sve vreme pratili delo Džune Barns, govore nešto i o tome kakvu neprijatnost je budilo njeno neprihvatanje onih koordinata stvaranja smisla, koje su nešto što se podrazumeva čak i za većinu ljudi koji se igraju udaljavanja od njih. Ukoliko na trenutak pređemo na anegdotsku ravan svakidašnjeg života: iznenađuje kako je Džuna Barns svojim načinom razumevanja čitanja mogla da iritira svoje okruženje. Dok čitamo svedočenja nekih ljudi sa kojima se intenzivno družila u vreme kada se još uvek nije bila sasvim povukla iz socijale, nalećemo upravo na neobične “optužbe”. Emili Kolman, kasnije jedna od njenih najboljih prijateljica (poznata po tome da bez njenog zalaganja *Noćna šuma* uopšte ne bi bila objavljena u izdavačkoj kući Faber & Faber) godine 1933, kada je u njenom društvu po drugi put provela leto kod Pegi Gugenhajm u Hayford Hallu, u svoj dnevnik je zapisala: “Ona čita Dostojevskog sa žarom, ali ne razumije ni riječi. Ne posjeduje ni trunku sposobnosti da razlučuje od jedne stvari do druge, i stoga nikada neće osloboditi svoj um, niti otpustiti privid u koji su zakovane njene emocije.”¹⁸ Ističe da je Džunino razumevanje *Braće Karamazovih* površno; da “nije u stanju reći zašto joj se nešto sviđa, samo je u stanju cijeniti vrijednost toga.”¹⁹ U dnevnik je, takođe, zapisala i mišljenje Džona Holmsa, koji je zajedno sa njom gostovao kod Pegi Gugenhajm: Holms smatra Džunu glupom, nesposobnom za analitičko i logičko mišljenje, zbog čega joj u postaje dosadno i naporno ukoliko tokom razgovora neko počne da analizira knjige ...²⁰ Veoma bizarne optužbe na račun pesnikinje, prozne i dramske spisateljice, čiji ideal je bio tekst koji se otvara samo “najboljem čitaocu”.²¹ Naravno da te optužbe nije teško odbaciti; na kraju krajeva, upravo odbijanje da se raspravlja o književnosti možemo shvatiti i kao znak istinskog razumevanja; kao što pravog filozofa, po Delezovim rečima, prepoznavamo po tome da onda, kada ljudi okupljeni oko njega u baru krenu da raspravljaju o filozofiji, samo plati i ode ...²² Što se tiče Holmsa, on je bio poznat po mizoginiji i seksizmu.²³ Da ne govorim o tome koliko precizna je bila Džuna Barns prilikom ubacivanja književnih referenci u intertekstualno tkivo svojih knjiga. Međutim, ove anegdote govore nešto i o tome kako je delovala na druge: izgleda da je ljudima oko nje smetalo što je razumevanje za nju bilo nešto drugo u odnosu na ono što je bilo razumevanje za njih; da nekako nije pala u onu društvenu igru stvaranja značenja i smisla, u koju su pali svi drugi. (Upravo ta različitost joj je omogućila da za nju njeno pisanje nije bilo “drugačiji” jezik: da nije bilo stilizovanje

¹⁶ Daniela Caselli, *op. cit.* (vidi fusnotu 1), str. 3.

¹⁷ *Ibid.*, str. 4.

¹⁸ Vidi u: Monica Faltejskova, *op. cit.* (vidi fusnotu 8), str. 28.

¹⁹ Uporedi: Phillip Herring, *op. cit.* (vidi fusnotu 4), str. 194.

²⁰ Uporedi, *ibid.*

²¹ Uporedi njeno pismo Emili Colman od 30. 11. 1937., navedeno *ibid.*, str. 263.

²² Tu anegdotu pozajmljujem iz intervjua sa Slavojem Žižekom koji je pre nekoliko godina objavljen u ljubljanskom časopisu *Literatura*.

²³ Uporedi: Phillip Herring, *op. cit.* (vidi fusnotu 4), str. 194; Monica Faltejskova, *op. cit.* (vidi fusnotu 8), str. 46.

i udaljavanje od “normalnog” jezika, već njen *jedini* jezik. Kada su nadrealisti pisali svoje eksperimentalne tekstove za njih je to, uprkos svemu, bio jasno ograničeno odstupanje od nekog konvencionalnog jezika kojem su se uvek iznova vraćali kada su o svojim nadrealističkim postupcima pisali komentare i traktate. Međutim, za Džunu Barnes nema prostora u koji bi mogla da se skloni osim “ovostranog”. Njen doktor O’Konor je svestan da govori “*in questa tomba oscura*”,²⁴ u tom tamnom grobu; ono za šta su ljudi uvereni da je “onostranost”, jedina je istina svakog “ovde”; kao kada u Marlowovom *Faustu* Mefisto začuđenom Faustu koji ga pita kako je uspeo da dođe tu iz pakla, odgovara da je, upravo *ovde* pakao i da on uopšte nije izvan njega ...²⁵ Neobičan autorski rukopis Džune Barnes ne dopušta nikakve “neobičnosti” u odnosu na koje bi odstupao; Henk O’Nil, koji je pesnikinja dosta pomagao u njenoj starosti, kaže da je čak i listiće sa spiskom za kupovinu sastavljala poput pesama; u njegovoj knjizi su, između ostalog, reprodukovana tri odštampana listića: na dva je počela da nabroja stvari koje treba kupiti, a onda je iznenada nastavila sa stihovima – na primer: “*Tog usklađenog bića Jednoroga. / Upropaštenog prevelikom ljubavlju* [rukom ispravljeno: *hvalom*]”, a jedan listić počinje stihom i nastavlja se spiskom hrane.²⁶

Monik Vitig, koja je prevela na francuski njenu knjigu *Spillway* (u koju je uključena i *Kasacija*), u prapratnom eseju te knjige, ponovo štampanom i u njenoj knjizi *The Straight Mind and Other Essays* piše: “*Tekst Barnesove je jedinstven i u smislu da prvi takve vrste, i detonira kao bomba tu gdje prije ničega nije bilo. I to je ono što, riječ po riječ, stvara svoj vlastiti kontekst, nastoji, i s ničim se nosi protiv svega.*”²⁷ To se odnosi na dve ravni: na ravan izrade samog teksta i na upisivanje lezbejskog iskustva, koje uspeva da manjinski pogled učini univerzalnim. (“*Šta se to bitno desilo u književnosti u periodu između Sappfo i Barnesovih Damskog almanaha i Noćne šume? Ništa.*”²⁸)

“Ništa” protiv “svega” podseća nas na stih iz francuske *Internationale*, pesme, koja u drugom stihu poziva da zauvek izbrisemo prošlost (“*Du passé faisons table rase.*”) Ukoliko taj stih povežemo sa delom Džune Barnes, možemo da ga pročita- mo na iznenađujuć način, dijametralno suprotan čitanju onih koji su u njegovo ime želeli da izbrišu prošlost: “*table rase*”, može biti načinjena samo *od prošlosti*. Čin “*ni sa čim protiv svega*”, ne znači da Džuna Barnes briše prošlost, da ruši građevinu prošlosti, ne bi li na njenim temeljima gradila Novo kao što su to priželjkivali neki

²⁴ Djuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 247. Ta formulacija je očigledno danteovski nadahnuta. Tereza de Lauretis (Teresa de Lauretis) je – u vezi sa njom – u svojoj interpretaciji *Noćne šume*, koja se oslanja na Frojdovu teoriju libida, uvela i danteovsku perspektivu i predložila čitanje naslova u tom smislu; vidi u: Teresa de Lauretis, *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*, Palgrave, Macmillian, New York, 2010, str. 118, 125.

²⁵ Vidi u: Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, edited by John D. Dump, Methuen Educational Ltd, London, Toronto, Sydney, Wellington, 1965, str. 84 (Scene III, vv. 77-78)

²⁶ Hank O’Neal, “*Life is painful, nasty & short... in my case it was only been painful & nasty.*” *Djuna Barnes 1978 – 1981. An informal memoir by Hank O’Neal*, Paragon House, New York, 1990, str. 75-76.

²⁷ *Ibid*, str. 63 – 64.

²⁸ *Ibid*.

avangardisti (posebno bi konstrukcija nekih ambijenata u njenom delu po samom principu gomilanja i neprestanog dodavanja pre mogla da nas podseti na *Merzbau* dadaiste Kurta Švitera (Kurt Schwitters) – takva je, u *Ryder*-u, Sofijina soba u kojoj su na zidu lepljeni, jedni preko drugih, najrazličitiji likovi, što, na kraju, stvara već pet centimetara debeo sloj²⁹), ali ne ni to da radi u vakuumu. Sasvim suprotno tome: u dvadesetom veku retko možemo naići na autorski rukopis koji je apsorbovao u sebe toliko prošlosti. U njenom delu uvek iznova otkrivamo enterijere zatrpane starim predmetima, slikama, uspomnama ... Scena, opisana u didaskaliji na početku *Antifone*, prava je barokna mrtva priroda (međutim, ne *nature morte*, već *nature déchiré*) sastavljena od isluženih predmeta, koja, istovremeno, aludira na istoriju i na detinjstvo; u neobjavljenim *Napomenama uz definiciju Antifone*, autorka je o efektu koji proizvodi uvodni prizor zapisala sledeće: “Sama postavka scene dio je predstave. Kao da je trenutak ovog vremena istovremeno i dio prošlog vremena; a to vrijeme je dijelom djetinjstvo [...]”³⁰ U *Noćnoj šumi* otac i majka Feliksa Folksbajna urede stan prepun starudije, stan koji je “fantastičan muzej njihovog susreta”; sintagma “muzej njihovog susreta” upotrebljena je i za ništa manje neobičnijim stvarima ispunjen stan Nore Flad (Nore Flood) i Robin Vout (Robin Vote) (čiji opis je, navodno, veoma sličan pariskom stanu Džune Barns i njene najveće ljubavi, Telme Vud³¹). Mizanscen, u koji je postavljena stara princeza Frederika Rolinghauzen (Frederica Rohlinghausen) (u prvobitnoj verziji je bila Negrita Rolinghausen) u priči *The Passion* zastupljeni su razgovori o katedralama, književnosti, Gezualdu i Monteverdiju (u prvobitnoj varijanti o Hendlu) postaje još više “iz nekog drugog vremena”. I *Kasacija* je smeštena u ambijent prepun istorijskih reminiscencija. (zanimljivo je, kako je Džuna Barns znala da predstavljaajući najzatvoreniji i najnatrpaniji ambijent stvori osećaj da je on *izvan, negde napolju*.) Nije nikakva slučajnost da je u toj priči koja tako dosledno problematizuje ideološke mehanizme smisla, na istaknuto mesto postavljena *Biblija* – koja je, ako dobro razmislimo, istovremeno i Knjiga zakona i njegovog poništavanja.³² U minulom veku moguće da u samim postupcima pisanja niko nije dalekosežnije zagrebao ideološke mehanizme stvaranja smisla u zapadnoj tradiciji nego što je to učinila upravo Džuna Barns – a istovremeno možda niko nije s takvom lepotom “oživeo” metafizičku srž te tradicije, zbog čega je jedan od njenih recenzenata mogao da napiše da svaki put kada želi da se podseti da pisanje koje poseduje istinsku veličinu i vrednost nije izgubljena umetnost, pomisli

²⁹ Džuna Barnes, *Ryder*, with illustrations by the author and an afterword by Paul West, Dalkey Archive Press, Illinois State University, 1990, str. 13.

³⁰ *Vidi u*: odlomak iz kritike koju je objavio *Spectator*, preštampanom na omotu prvog izdanja *Antifone* (Faber & Faber, London, 1958).

³¹ *Vidi u*: Shari Benstock, *Žene sa leve obale* (vidi fusnotu 1), str. 370.

³² U vezi sa hrišćanstvom je, možda, vredno pomenuti još nešto, na šta danas pristaše te religije zaboravljaju: u sprotnošću sa današnjim, zvaničnim crkvenim interpretacijama koje su od hrišćanstva načinile nekakvu porodično-domovinsko-vlasničku ideologiju, čestu pomešanu sa nacionalizmom, antički Rimljani su videli hrišćanstvo kao antireligiozni pokret koji se bori protiv svake domovine, protiv privatnog vlasništva i protiv porodice; kao sasvim anarhistički pokret, za koji se činilo da ugrožava reprodukciju ljudskog sveta. Pomislimo samo, na kakve kritike i prebacivanja je Tertulijan morao da odgovara u svojoj apologiji.

na *Noćnu šumu* ...³³ Međutim, Džuni Barnes je kult majstorstva bio tuđ i bila joj je tuđa iluzija obnavljanja “slavne prošlosti”; upravo *Noćna šuma* jetkim humorom demistifikuje izveštačenost te ideološke konstrukcije; odnos između jezičkih postupaka Džune Barnes i tradicije veoma tačno je opisala Daniela Kaseli, kada je zapisala “Umjesto da nostalgično stvara privid prošlosti pod krinkom empatije, jezik Barnesove je veličanstveno i nepopustljivo otuđen dok paradira svojom dvojbena prošlošću i vraća se kao kopile. Bogatstvo intertekstualnih referenci i starinskih izraza u njenim djelima nemaju za cilj ovladati tradicijom već raskrinkati njenu nečistu istoriju – njenu potencijalno lažnu prirodu – i preispitati pisanje i čitanje kao oblike ideološkog prisvajanja.”³⁴ I, upravo na tom mestu počinje veliki čin kasacije: sve što se nakupilo u istoriji “civilizacije” kao prazan prostor – koji nije apstraktan, već sasvim konkretan i telesan – vrući prazni prostor u čeljusti tigra (ah, Džuna Barnes je znala: prosečna telesna temperatura jednog tigra je, istina, mnogo viša od ljudske ...) Nije u pitanju jednostavna kritika, ali ni parodija – ali ni nedužna dekonstrukcija. U pitanju je oslobađanje praznine u prostoru za koji se činilo da je ispunjen. U tom smislu, Eliotovu metaforu nuklearne eksplozije u jeziku možemo da shvatimo krajnje ozbiljno: oslobađanje nezamislivih razdaljina u najmanjim česticama, džinovskih napetosti u praznim prostorima onoga za šta se činilo da je puno. (Na kraju krajeva, Džuna Barnes tako pristupa i patrijarhalnim figurama, kao što su Vendel Rajder (Wendell Ryder) i Titus Hobs (Titus Hobbs): daleko od toga da ih na jednostavan način ironizuje kao monolitne amblematične autoritete; prikazuje ih u unutrašnjoj rastrzanosti u kojoj traže izlaz i oslobođenje iz “*svog sopstvenog oboda*”.³⁵) Uranjanje u “*praistorijsko pamćenje*” – u pismu Emili Kolman od 15. 12. 1938. okarakterisala je sebe kao ženu iz paleolita, čime je pre svega mislila na svoju identifikaciju sa načinom postojanja paleolitske umetnosti³⁶ - nije bekstvo u aistoričnost, već omogućava saznanje o tome kako je konstituciji istorije sve vreme bila potrebna produkcija aistoričnosti kao svoje drugosti (zbog toga nije depolitizujuće, već omogućava tematizaciju položaja žena u istorijski sankcionisanoj konstituciji simboličkog poretka; tako se u *Ryder-u* u Amelijinim snovima zajedno pojavljuju knjige o istoriji čovečanstva, koje je posećaju na put koji je prešla i kojim mora ići, i slike žena koje idu niotkuda nikuda.)³⁷

Esej Monik Vitig, koji sam citirao, sjajan je primer toga da najrelevantnije reči o nečijem pisanju nisu one koje su zapisane s primesom akademske distance, već one koje se s njim susreću u međusobnom isprobavanju; kada je Monik Vitig pisala

³³ *Vidi u:* odlomak iz kritike koju je objavio *Spectator*, odštampan na omotu prvog izdanja *Antifone* (Faber & Faber, London, 1958).

³⁴ Daniela Caselli, *op. cit.* (vidi fusnotu 1) str. 3.

³⁵ Barlijeve reči o Titusu u *Antifoni*: “Čovek koji se verao po svom sopstvenom obodu/kao da traži izlaz.” Djuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 151.

³⁶ *Vidi u:* Djuna Barnes, *Im Dunekln Gehn. Briefe an Emily Coleman*, ausgewählt und mit einem Vorwort von Mary Lynn Broe; aus dem Amerikanischen von Robin Cackett, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2002, str. 182. (Izbor pisama Džune Barnes upućenih Emili Kolman do sada je objavljen na nemačkom i italijanskom jeziku, ali još uvek nije na engleskom originalu.)

³⁷ Djuna Barnes, *Ryder* (vidi fusnotu 29), str. 98 – 99.

o Džuni Barnes, istovremeno je pisala o svom delu; taj do krajnjih granica zgusnut esej pravi je manifest njenih sopstvenih spisateljskih pokušaja; prelomnost koju je prepoznala u delu Džune Barnes, mogla je tako da artikuliše samo u vezi sa svojom potrebom za pisanjem koje na ravni postupaka sprovodi “ponišćavanje pola” (*annuling gender*) kao kategorije na kojoj se zasniva “*straight mind*”³⁸ “*Džuna Barnes briše spolove čineći ih nepotrebnim. Osjeća potrebu da ih potisne. Takvo gledište je lezbejsko.*”³⁹ Džuna Barnes se posebno u svojim poznim godinama izričito suprotstavljala tome da se njeno delo određuje kao “lezbejska literatura”, Monik Vitig u svom eseju zdušno podržava to njeno suprotstavljanje – i upravo to je u skladu sa njenim *radikalnim lezbejskim* čitanjem; sa sužavanjem i omeđavanjem na “lezbejsku manjinu” izgubila bi se upravo dalekosežnost one univerzalizacije “manjinskog pogleda”, kojem nije dovoljan upis partikularne pozicije u datu jezičku stvarnost, već prati tu stvarnost: “*Ako ga se uzme kao simbol ili ga prisvoji neka politička grupa, tekst gubi na višeznačnosti, postaje jednoznačan. Ovaj gubitak značenja i odstupanje od tekstualne stvarnosti sprječava da tekst djeluje politički na jedini dostupni mu način: tako što će književnošću u tekstualno tkivo vremena uvesti ono što to vrijeme predstavlja. To je bez sumnje razlog zbog kojeg je Džunu Barnes užasavala mogućnost da je lezbejke prisvoje kao svoju spisateljicu, jer bi se tako njeno djelo svelo na samo jednu dimenziju.*”⁴⁰

Monik Vitig je u svim oblicima svog delovanja – koje nije bilo ograničeno samo na književnost – bila krajnje angažovana; a ipak, kada je reč o pisanju, tu nije bila u pitanju deklarativnost politizovane “angažovane” književnosti, već je mogućnost političkog delovanja unutar književnosti videla pre svega na ravni menjanja jezičke realnosti (i to menjanje je često izvodila u eksplicitnom odnosu prema postojećim tekstovima književne tradicije; knjiga *Vergilije, ne / Virgil, non /* na primer je koncipirana kao “ponovno pisanje” Dantea). U nekom smislu bismo njenu divljenja vrednu strategiju pisanja mogli čitati kao utopijsku: sistematično uspostavljanje nekog teksta u kojem je, u vreme njegovog razvijanja preko univerzalizacije ženskog pola sam pol poništen, kao uspostavljanje nekakve oslobođene teritorije i istovremeno kao pripovešt – ili bolje pesma – o nekoj utopijskoj zajednici. U delu Džune Barnes teško da bismo mogli da tražimo utopističnost; prelazak u prostor izvan sveta ljudskog jezika u Prazninu koji Gaja najavljuje u *Kasaciji* u jednom trenutku zazvuči skoro budistički; a ipak, to nije izlaz, oslobođenje, već je istovremeno i znak očajanja i groze – i strasna ljubavna ispovest. Sve se dešava takoreći u središtu nekog rata; brutalna stara slika bitke prelazi u intimu kreveta, koju toware generali s mačevima s kojih kaplje krv. Jedini tekst koji bismo mogli da u celini razumemo kao radosno slavljenje oslobođene teritorije je *Damski almanah* – ali takođe i kao himnu lezbejske grupe, koja se u Pa-

³⁸ O spisateljskim postupcima Monik Vitig i političkim implikacijama koje poseduju vidi u zborniku: Namaschar Shaktini (ur.), *On Monique Wittig. Theoretical, Political, and Literary Essays*, University of Illinois Press, Urbana in Chicago, 2005. Julia Balén već neko vreme priprema zbirku eseja o Monik Vitig pod naslovom *Annuling Gender*.

³⁹ Monique Wittig, *op. cit.* (vidi fusnotu 10), str. 61.

⁴⁰ Monique Wittig, *op. cit.*, str. 63. U kritici “jednodimenzionalnosti” Monik Vitig se nadovezuje na Markuza – na francuski je, naime, prevela njegovog *Jednodimenzionalnog čoveka*.

rizu okupljala oko Natali Kliford Barni, međutim, moguće ga je čitati i kao satiru;⁴¹ pri čemu je transformativno delovanje tog teksta na jezičku realnost upravo u tome da uz njega pitanje da li je to slavljenje ili je satira gubi relevantnost: promena koju Džuna Barns donosi u logiku smisla je – pored toga da briše poziciju između “imati” i “izgubiti”, kada pokaže da je moguće imati samo gubitak,⁴² i u tome da u njenom pisanju nema opozicije između uzvišenog i smešnog.⁴³

U svom proznom pesničkom opusu Džuna Barns se posvetila nečemu što još uvek nije dovoljno istraženo, ali, s obzirom na objavljene pesme i fragmente, možemo reći da je u pitanju bio pokušaj da poezijom izvrši neku vrstu dalekosežne transformacije u odnosu između jezika i tela; jedan od naslova povezanih sa velikim, nedovršenim delom kojem je “*stara gospođa koja kao idiot radi protiv vremena*”⁴⁴ posvetila poslednjih dvadeset godina svog života, bio je *Partenogeneza*. Nedugo pred smrt napisala je trostihu pesme *Rite of Spring*, u kojem možemo pročitati sledeće negiranje:

“Čovjek ne može pročititi tijelo od njegove teme
Kao što svilena buba na nepresušnoj niti
Skrpi pokrov za svoje preobraženje.”⁴⁵

⁴¹ Džuna Barns je tu knjigu povodom njenog 2. izdanja 1972. okarakterisala kao “*slight satirical wiggling*”. Vidi u: Djuna Barnes, *Ladies Almanack*, with an afterword by Daniela Caselli, Carcanet, Manchester, 2006, str. 87. Međutim, Shari Benstock (Shari Benstock), koji se u svojim tezama nadovezuje i na esej Suzan Snajeder Lenser (Susan Sniader Lanser), u vezi sa tom satiričnošću ističe sledeće: “*Ukoliko je ovo delo komična satira – kao što tvrdi autorka – onda sigurno nije satira na račun lezbejstva ili grupe koju je oformila Barnijeva. Bolje bi bilo reći da kritikuje odnos žena u heteroseksualnom svetu, da navodi iste razloge za međusobnu žensku ‘otuđenost’, kao što ih je kasnije navela i u Noćnoj šumi. Sa pričom Evangeline Mise (Evangeline Musset), uspeva da preokrene patrijarhalnu mitologiju i da stvori žensku kontrakulturu; od međusobne ženske ljubavi stvara daikalno subverzivan čin.*” (Shari Benstock, *Žene s leve obale. Pariz, 1900 – 1940*, prevela Nataša Velikonja, Škuc (Zbirka Vizibilija, 10) Džuna Barns je prema lezbejskom krugu Natali Barni svakako osećala neku distancu. “*Bliže je bila drugoj grupi lezbejki, Dženet Flener i Soliti Solano, Margaret Anderson, Žoržet Leblan, Ketrin Hjum i Alis Rorer*” a družila se i sa Minom Loj, Romejn Bruks, Silvijom Bič, Pegi Gugenhajm i Emili Kolman.” (Nataša Velikonja, *Lezbični bar, Škuc (Zbirka Vizibilija, 28)*, Ljubljana, 2011, str. 79. Velikonja *Damski almanah* naziva “*književna karikatura lezbejskog kruga Natali Barni*”, /ibid. Str. 71./)

⁴² Pri kraju *Antifone* Augusta upita Mirandu: “(W)hat have you, after all?” i Miranda odgovori: “*The loss.*” (Vidi u: Djuna Barnes, *Selected Works* /vidi fusnotu 10/, str. 214-215.)

⁴³ Djuna Barnes je Hanku O’Nilu pričala o tome kako pokušava da u svoje delo unese onoliko humora koliko je moguće. (Vidi u: Hank O’Neal, *op. cit.* /vidi fusnotu 26/, str. 43.) U Ryder-u nalazimo sledeću predivnu definiciju humora: “*By ‘humorous is meant ability to round out the inevitable ever-recurring meanness of life, to push the ridiculous into the very arms of the sublime...*” (Djuna Barnes, *Ryder* /vidi fusnotu 29/, str. 9). U delu Džune Barns isti postupak može biti “nizak” i “uzvišen”; dobar primer je njen opis manira doktora O’Konora u *Noćnoj šumi*: “*Felix thought to himself that undoubtedly the doctor was a great liar, but a valuable liar. His fabrication seemed to be the framework of a forgotten but imposing plan; some condition of life of which he was the sole surviving retainer. His manner was that of a servant of a defunct noble family, whose movements recall, though in a degraded form, those of a late master. Even the doctor’s favourite gesture – plucking hairs out of his nostrils – seemed the ‘vulgarization’ of what was once a thoughtful plucking of the beard.*” (Djuna Barnes, *Selected Works* /vidi fusnotu 10/, str. 256.)

⁴⁴ Vidi: njeno pismo Silasu Glosupu od 20. 4. 1969. u: Mary Linn Broe (ur.), *Silence and Power* (vidi fusnotu 1), str. 338.

⁴⁵ Djuna Barnes, *Collected Poems*. With Notes towards the Memoirs, selected and edited by Phillip Herring and Osias Stutman, The University of Wisconsin Press, Madison, 2005, str. 145.

Je li to potpuna suprotnost uskliku iz Danteove *Božanske komedije*, da smo crvi, rođeni da oblikujemo nebeskog leptira?⁴⁶ Ukinuta je svaka mogućnost poređenja, međutim, upravo to razbijanje metafore, upravo ta neuporedivost me, dok čitam, postavlja u odnos prema onome što svilena buba zaista može. Upravo tu nema popuštanja, nema rezignacije. Te stihove ne čitam kao neuspeh, jer čovek, naime, ne zna i ne može, već kao izlaz iz one ideološke konstrukcije koja se zove “čovek”.⁴⁷ “Zbog čega bi deca morala da ponavljaju ono što govore ljudi?” A ipak, te duboko *istinite* i oslobađajuće reči, u *Kasaciji* su izrečene iz očajanja, zbog idiota-deteta koje se ni s najvećom mukom nije moglo naučiti da govori. Istina je nepodnošljiva u odnosu prema ljudskom svetu; reč je o tome kako da se čovek nauči da podnese nepodnošljivo. U pitanju je etika mikelandelovskog “od čega drugi umire ja moram da živim.” Ako su nadrealisti vitalistički verovali u oslobođenje koje bi moglo da donese oslobađanje nesvesnih sila u čoveku, Džuna Barnes veoma nemilosrdno preispituje koordinate kojima je uopšte određena ideja slobode i oslobođenja, kao što se oblikovala u patrijarhatu i građanskom društvu. Vendel Rajder (Wendell Ryder) i Titus Hobs (Titus Hobbs) postali su ugnjetalačke figure upravo iz svoje neobuzdane želje za slobodom koju su povezivali sa željom za svojom beskrajnom reprodukcijom u budućnosti – i upravo time su povredili svoju decu. (Oni nikako nisu konzervativci, već se osećaju kao reformatori i besne protiv škole i crkve; Titus se čak deklarativno zauzima za “slobodu polova”, a u ime te slobode proizvodi samo novo seksualno nasilje, jer ostavlja neproblematizovane simbolične koordinate “čoveka”, “muškarca i žene”, “budućnosti” itd. i njihovu klasnu neodređenost.) Džuna Barnes u svojim tekstovima donosi još-ne-postojeće”, koje je izvan budućnosti; kao nešto sa čim se već postojeći svet ne može nastaviti. U njenim delima više puta se susrećemo sa situacijama čiji početak je postavljen izvan kraja; njena priča *Spillway* je prvobitno imala naslov *Izvan kraja*;⁴⁸ treći čin *Antifone* počinje onda kada se “epilog završi”.⁴⁹ Ponekad se čini kao da se vreme zaustavilo i kao da se u njemu otvara nepoznat prostor; tako u zastrašujućoj priči *Noć u šumi* par koji pobegne iz zatvora, zanemoćalo leži u grmlju kraj leša svog voljenog psa kojeg je muškarac zadavio da ne bi prizvao uhode, ali oni se, bez obzira na to, približavaju; kada već skoro dođu do njih, muškarac kaže ženi: “*Sad legnimo u miru – ovo je sloboda.*”⁵⁰ U trećem činu *Antifone* Mi-

⁴⁶ Vidi u: Dante Alighieri, *Purgatorio*, X, v. 124sq. U zgusnutom trostihu Džune Barnes mogli bismo da otkrijemo pravo bogatstvo intertekstualnih referenci; u fusnotu uz tu pesmu iz *Collected Poems* (vidi prethodnu fusnotu) naveden je njen prepis citata Jozefa Edisona; ali, mogli bismo da pronađemo i druge reference koje je Džuna Barnes sasvim sigurno poznavala – od čuvene formulacije o svilenjoj bubi u *Tragediji osvjetnika*, koja se danas pripisuje Tomasu Midltonu (Thomas Middleton) do poezije baroka u kojoj je motiv svilene bube često bio polazište za različita moralistička razmišljanja.

⁴⁷ Djuna Barnes je više puta bila besna na svoje rođake, kao i na brata Saksona, s kojim se, uprkos svemu ipak najbolje razumela; ali, Sakson Barnes je, ipak, nešto razumeo kada je uz pesmu napisao: “*Profound farewell to man.*” Vidi u: Djuna Barnes, *Collected Poems* (vidi fusnotu 45), str. 145.

⁴⁸ Vidi verziju objavljenu u: Djuna Barnes, *A Night among the Horses*, Horace Liveright, New York, 1929, str. 59-73.

⁴⁹ Vidi: Djuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 193.

⁵⁰ Djuna Barnes, *Collected Stories*, edited and with an introduction by Phillip Herring, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1997, str. 231.

randa pozove Augustu da sa njom ostane u razvaljenoj šumskoj kući koja je nekda bila njihov dom (ne “dom”, već u “*surovosti koja nekad beše dom*”;⁵¹ ne u zatvorenom prostoru, već u enterijeru koji se tokom rata pretvorio u otvoren prostor.):

“Onda ostani sa mnom i stiom Jonathanom
Kao što ja ostajem.
Uhvaćena na najdaljem meridijanu i paraleli –
Kao divlja kokoš, na koju sokol stremi,
Dok slomljenim krilom u prašini crta krugove
Njeno posljednje ukazanje.”⁵²

To možemo da razumemo kao evokaciju nekog drugog načina postojanja jezika u odnosu na ljudski (to mesto bismo mogli da čitamo i na deridanski način: trag ka logosu); a ipak, to nije izlaz iz prostora simboličnog: načinu postojanja znakova koji nije ograničen na ljudski svet, suprotstavljen je način postojanja najsvetije ikone hrišćanske tradicije, Veronikinog ubrusa. Time se, naravno, u metafori dogodi neočekivani obrt i u nju se upiše protivrečnost; *veronika* je istovremeno otisak lica žrtve i pokret kojim ubica izaziva žrtvu; sama konstrukcija metafore unosi protivrečnost u intenciju saopštenog i oduzima joj konzistentnost.⁵³ Mirandin lik su često razumeli kao autorkin *alter ego*; a ipak, bilo bi naivno ukoliko bismo hteli da Mirandine poruke identifikujemo sa “porukom drame”. Pri kraju drame se ispostavi da čitavo suočavanje između majke i kćeri u trećem činu, suočavanje koje je dovelo do njihovih smrti, istovremeno možemo da razumemo i kao ostvarenje perfidnog plana Mirandine braće (ubilački planovi Dadlija i Eliše na čudan način se poklapaju sa Džeremijevim pokušajem raščišćavanja traume iz prošlosti), čime je, iznenada problematizovana i svaka identifikacija sa Mirandinom pozicijom; ravnoteža tog zaustavljanja je pad. I, upravo u gubitku poslednje mogućnosti identifikacije otvara se praznina koju tamo, gde je sa stanovišta postojećeg sve tako zatvoreno, da “*je još samo vazduh napolju*”;⁵⁴ kao svoj prostor od reči do reči proizvodi delo ni sa čim protiv svega.

Da li činjenica da je Džuna Barnes duboko bila svesna toga kako oslobađajući naponi koji ostavljaju neproblematizovane simbolične koordinate sveta u koji se upisuju, veoma lako mogu da se pervertuju u perpetuiranje onog što bi trebalo da subvertuju, znači depolitizirajuću predaju pred nepopravljivim *condition humaine*? Suprotno tome: svest o nemogućnosti istinske promene u datim simboličnim koordinatama nekog sveta budi duboko političku svest o ideološkoj iskonstruisa-

⁵¹ Vidi: Djuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 82.

⁵² *Ibid.*, str. 222.

⁵³ Takav efekat u izgradnji metafora suštinski je i za *Noćnu šumu*; o tome piše Monika Faltejskova, op. cit. (vidi fusnotu 8), str. 129-148. Faltejskova se u svojoj veoma suptilnoj analizi nadovezuje na mišljenje Alana Singera u knjizi *Metaphorics of Fiction: Discontinuity and Discourse in the Modern Novel* (University Press of Florida, Tallahassee, 1983), u kojoj je posebno analizirana i metaforika Džune Barnes.

⁵⁴ Vidi u: Djuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 92.

nosti upravo onog što je u datim simboličnim koordinatama nekog sveta nepromenljivo i podrazumevajuće; Džuna Barnes izmiče te simbolične koordinate, tako da se svo istorijsko smeće koje se oslanja na nju urušava u svom konačnom padu – poput predmeta, koji su, rasuti po podu na sceni *Antifone*. “Praistorijsko pamćenje” ne može biti bekstvo od istorije, već označava otuđenje, koje ne vodi do izvora već ga demistifikuje, dok izvodi neprestano premeštanje onoga što se čini “podrazumljivim” i fiksiranim. Džuna Barnes, koja je posebno u *Ryder*-u, sjajno ironisala mitove o Početku, u kasnim stihovima je tematizovala govor koji je pogrešno naveden još pre nego što je izrečen,⁵⁵ ili pogrešni prevod koji prati jednoroga “od početka”.⁵⁶ “*Each is before, and each behind his time*”, zapisala je u svojoj ranoj pesmi *Pastoral*⁵⁷ u vezi sa životinjama koje su nabrojane u njoj. Ironičnom primedbom nekog kritičara o *Antifoni*, da je, kada se prvi put čita, treba znati napamet, bila je oduševljena.⁵⁸ Struktura vremenskog preokreta, koji je u pesmi *Ispad preko neba* povezana sa atomskom eksplozijom u kojoj razbijeni atom ošine rajski vrt i pakao, u njenom delu se otkriva u svakom i najmanjem vremenskom segmentu; vreme nije moguće preokrenuti jer je obrnuto u svakom i najmanjem svom segmentu. (To gradira u iskustvo koje bismo mogli razumeti čak i kao mističko; međutim, ono ne donosi spasenje, već užas; doktor O’Konor se u *Noćnoj šumi* na kraju, svojim diskursom kreće između vekova – ali, time nije spasen vremena, već je osuđen na “*suze i gnev*”;⁵⁹ sama Džuna Barnes je poslednjih godina svog života pričala Hanku O’Nilu kako se iznenada seća stvari koje su joj se dogodile pre nego što se rodila⁶⁰ – a od onoga što je inače već rečeno o njenom osećanju vremena u to doba, ne čini se da bi to osećala kao nešto spasonosno, više kao nešto nepodnošljivo teško.⁶¹ U njenoj ranoj pesmi *Raj* iskustvo “*sat vremena u Raju*” prepoznato je kao iskustvo izdaje i truljenja, kada je sve okončano; kao zujanje sitnih muka oko minulih agonija.⁶²)

U prostorskoj konstrukciji vremena (“*before*”/“*behind*”) svaka identifikaciona tačka je zauvek ukinuta. Upravo u *tome* bismo u njenom delu mogli da prepoznamo nekakvu “utopističnost” u sasvim neočekivanom i novom smislu – u strogo eti-

⁵⁵ Vidi u: Djuna Barnes, *Collected Poems* (vidi fusnotu 45), str. 164.

⁵⁶ Vidi njen katren o jednorogu; Djuna Barnes, *Collected Poems* (vidi fusnotu 45), str. 143.

⁵⁷ Djuna Barnes, *Collected Poems* (vidi fusnotu 45), str. 82.

⁵⁸ Vidi: Daniela Caselli, *op. cit.* (vidi fusnotu 1), str. 3, fusnota 10.

⁵⁹ Vidi: Djuna Barnes, *Noćna šuma* (vidi fusnotu 14), str. 136.

⁶⁰ Vidi: Hank O’Neal, *op. cit.* (vidi fusnotu 26), str. 181.

⁶¹ U *Antifoni* Miranda progovara o prasećanju na svoje otelotvorenje kao o nečemu veoma strašnom. (Djuna Barnes, *Selected Works*, /vidi fusnotu 10/, str. 193 – 194). Na drugom mestu u vezi sa tim eksplicitno pominje metempsihozu, selidbu duša (*ibid.*, str. 212). Uzgred: Wolfgang Hildešhajmer (Wolfgang Hildesheimer) je čitavu *Noćnu šumu* razumeo kao nekakav razgovor duša o njihovoj seobi: “*Tek postepeno počinjemo da sagledavamo te figure kao ono što jesu, naime, arhetipi psihološke spoznaje, sadržani u nekom – s obzirom na večnost – kratkom stadijumu svoje metempsihoze; dok govore, artikulišu – osim Robin, koja je skoro bez govora – iskustvo ranijih stadijuma i metafora.*” (Wolfgang Hildesheimer, “Nachwort” u: Djuna Barnes, *Nachtgewächs*, Roman, Deutsch von Wolfgang Hildesheimer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt na Majni, 1987, str. 190-191.) Hildešhajmer je sa Djuna Barnes bio u prijateljskim odnosima – da li je možda na takvo čitanje uticala njena sugestija?

⁶² Djuna Barnes, *Collected Poems* (vidi fusnotu 45), str. 85.

mološkom smislu *ne-kraja*: ne kao zamišljen kraj, gde je realizovano neko idealno društvo, već kao ukazivanje na to da *ne postoji mesto-za-nešto*. U *Ryder*-u Amelijina sestra En samu ideju da nešto-može-bit-na-svom-mestu, ideju da postoji mesto za sve i da sve ima svoje mesto, prepoznaje kao nešto što je određeno represivnom logikom muške seksualne dominacije. I što se istovremeno povezuje i sa ideološkom konstrukcijom prirode.⁶³ Da bi mogla da se stvori pozornica za međusobno suočenje konkretnih bića, treba raskrojiti prirodu; prve reči koje se začuju u *Antifoni* (izgovara ih Miranda) su: “*Evo procijepa u prirodi [...]*”⁶⁴ Naslov *Pastorala* bi u vezi sa prelepim evokacijama životinja mogao da da utisak da navodi na idealizaciju prirode; međutim, u poslednjem stihu je onemogućava svaka supsumpcija životinja pod totalizujuću ideološku konstrukciju; u delima Džune Barns nema prirode, ima samo životinja. Svilena buba iz njenog predsmrtnog trostiha ne pripada prirodi, već onome što čovek ne može da dosegne. Nijedno biće nije prirodno; priroda je ideološka konstrukcija. Raskrajanje prirode, međutim, ne znači odvajanje od bića koja nisu ljudi, već upravo suprotno: jezik Džune Barns dobija svoju transformativnu moć upravo putem toga što se neprestano dešava i u odnosu prema bićima koja ne govore ljudskim jezikom.⁶⁵ (Vremensko otuđivanje i retorske figure, oblikovane u istoriji jezika i konvencionalna opšta mesta oblikovana u istoriji književnosti, izmešta iz ljudskog sveta; tako je u *Noćnoj šumi* za Norinu ljubav prema Robin upotrebljena istorijski opterećena slika voljenog bića u srcu koje voli, koja se pojavila u pesništvu tzv. sicilijanske škole u 13. veku i kao konvencionalno opšte mesto je kroz vekove doživljavala mnogobrojne varijacije i transformacije, a u slučaju Džune Barns vremenska dubina je tako gradirana da se u njoj pojavljuje čak i kao sasvim novi izum: Robin je prisutna u Norinom srcu kao fosil.⁶⁶) Na kraju romana *Ryder*, u Vendel Rajdera zure oči nebrojenih bića – od konja, miševa i noćnih ptica do “*gmizajućih stvari kojima ne zna ni broja ni imena*” – i među svim tim očima bile su i njegove oči;⁶⁷ sve to njegovu poziciju problematizuje jače nego svaka optužba ili ironizacija. U *Noćnoj šumi* Nora sreće Robin u cirkusu, kada se lavici pri pogledu na nju oči ispune suzama;⁶⁸ Robinin pogled podseća na pogled životinje koji nije fokusiran na takav način da bi mogao da se suoči sa ljudskim pogledom.⁶⁹ U priči *Momak postavlja pitanje* četrnaestogodišnji momak ide da glumici Karmen la Toska (Carmen la Tosca) postavi pitanje o odraslosti – da li će i sa njim biti kao i sa

⁶³ Djuna Barnes, *Ryder* (vidi fusnotu 29), str. 44.

⁶⁴ Djuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 82. I u nastavku, na Mirandin zaključak da stoji “tu”, već postavlja pitanje: “*Where are we, indeed, that we are only here?*” (Ibid, str. 92.)

⁶⁵ Uzgred: u tome je paradoks bukvalnosti kako ju je definisao Jure Detela; za njega je kriterijum bukvalnosti bio postavljanje reči u odnos prema bićima koja ne koriste reči.

⁶⁶ Vidi: Djuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 277: “*Love becomes the deposit of the heart, analogous in all degrees to the ‘findings’ in a tomb. As in one will be charted the taken place of the body, the raiment, the utensils necessary to its other life, so in the heart of the lover will be traced, as an indelible shadow, that which he loves. In Nora’s heart lay the fossil of Robin, intaglio of her identity, and about it for its maintenance ran Nora’s blood.*”

⁶⁷ Djuna Barnes, *Ryder* (vidi fusnotu 29), str. 242.

⁶⁸ Vidi u: Djuna Barnes, *Selected Works* (vidi fusnotu 10), str. 275-276.

⁶⁹ Vidi, *ibid*, str. 261.

starijim bratom koji je plakao kada je rekao: “*Sada sam muškarac*” – a ona mu na to postavi novo pitanje:

“Da li posmatraš životinje?”

On ne odgovara.

‘Posmatraš li?’

‘Da.’

Ona pljesne rukama. ‘Šta bi sve tvoje brige značile životinji?’

‘Ne znam.’

‘Ne znaš?’⁷⁰

U prvom izdanju iz 1923. godine odgovor glumice je bio eksplicitan: ništa.⁷¹ Nešto, što se tiče samo ljudi jeste premalo-i-previše.⁷²

To saznanje ne vodi od simboličnog ka “animalnom” kao načinu da se produkcija smisla zameni samo osećanjem.⁷³ (Uzgred: poistovećivanje životinja sa “animalnošću” nije ništa manje lažno od poistovećivanja ljudi sa “ljudskošću”; ljudi zatvaraju životinje u kaveze i, *istovremeno*, i u ideološku konstrukciju Prirode.) Ono, međutim, vodi ka delu sa onim za šta Tereza de Lauretis u svojoj analizi Noćne šume upotrebljava izraz Pola de Mana “*Neljudski karakter jezika*”.⁷⁴ Vodi onome za šta Monik Vitig u svom već pomenutom i citiranom eseju tvrdi da je spisateljski posao: “*da se bave slovom, konkretnim, vidljivim jezikom, to jest, njegovim materijalnim oblikom*”;⁷⁵ Vitig objašnjava na čemu zasniva svoje razlikovanje između “slova” i značenja: “*Upotrijebimo riječ slovo za ono što se općenito zove znak i riječ za ono što zovemo označenim (pri čemu je znak kombinacija slova i značenja). Korištenjem riječi slovo i značenje umjesto označeno i znak možemo izbjeći uplitanje onoga na šta se znak odnosi u rječnik tog znaka. (Označeno i znak opisuju znak u smislu stvarnosti na koju se on odnosi, dok slovo i značenje opisuju*

⁷⁰ Djuna Barnes, *Collected Stories* (vidi fusnotu 51), str. 349.

⁷¹ Vidi u: Djuna Barnes, *A Book*, Boni and Liveright, 1923, str. 217. Toj priči je u *Knjizi*, gde je prvi put objavljena, bilo namenjeno veoma istaknuto mesto, bila je poslednja priča u knjizi, a nakon nje su sledile samo još dve pesme: *Prva pričest* i *Finis*. (Kada je objavljena u *Noći među konjima*, sledile su je još tri nove priče, a među njima i *Kasacija*.) Autorka je 1962. godine tu priču donekle preradila i uvrstila je u knjigu *Spillway*. Međutim, u *Selected Works*, u kojima je *Spillway* bio još iste godine ponovo štampan, ovu priču je – kao jedinu – izbacila, iako ju je upravo bila revidirala. To je, koliko znam, jedina razlika između teksta *Spillway* u prvom izdanju i u *Selected Works*, gde je drugačije štampan, bez ikakvih izmena.

⁷² Negiranje svakog otpora identiteta, tako karakteristično za Džunu Barnes, afirmaciju lezbejske želje je povezalo i sa problematizacijom svakog oblika fiksirane “ljudskosti”. Kada su je jednom prilikom upitali da li je lezbejka, odgovorila je: “*Ja bih mogla da budem bilo šta, ako bi me voleo konj, bila bih isto*.” Vidi u: Phillip Herring, *op. cit.* (vidi fusnotu 4), str. XIX.

⁷³ Zbog toga mi se teza koju Džuli Tejlor, analizirajući *Rydera*, izvede u inače u igri reči koja veoma lepo zvuči - “*Rather than leading her reader along the route of making sense, Barnes encourages her reader to just sense*” – u odnosu prema onome što Djuna Barnes čini u odnosu prema smislu, previše jeftino; ima čak i potencijalno reakcionarne implikacije. (Julie Taylor, *op. cit.* /vidi fusnotu 7/, str. 87.)

⁷⁴ Vidi u: Teresa de Lauretis, *op. cit.* (fusn. 24.) str. 115. Iz zasnovanosti ljudskog sveta na nečemu što nije ljudsko, moguće je izvesti dalekosežne filozofske konsekvencije.

⁷⁵ Monique Wittig, *op. cit.* (vidi fusnotu 11), str. 67.

znak isključivo u odnosu na jezik.)⁷⁶ (Istovremeno, *slovo* možemo da shvatimo i sasvim bukvalno: u svojim spisateljskim postupcima Džunu Barnes je do novog značenja često dovodilo zamenjivanje, mešanje ili dodavanje slova; kada bi prilikom menjanja svojih formulacija precrtala jednu reč i napisala drugu, te promene su se često dešavale na osi blizine samih slova, pri čemu su stvarale iznenađujuće značenjske prelaze: *histrions* / *glumci* / može da se promeni u *historians*/istoričare/⁷⁷ *laughter* /smeh/ u *slaughter* /klanje/⁷⁸ itd.) Na ovom mestu ću ostaviti po strani pitanje o opravdanosti primedbe na račun termina “znak” i “označeno”; međutim, sledi nešto što je veoma važno: “U jeziku, samo je značenje apstraktno.”⁷⁹ Ta, na prvi pogled jednostavna tvrdnja, u suštini citira jedan saznajni preokret, koji je ishodište celokupne stvarnosne poezije: u uobičajenom međuljudskom sporazumevanju je kao ono što je u jeziku konkretno (tako konkretno da se čini da je izvan jezika), shvaćeno značenje, a slovo kao nešto apstraktno; upravo na tome se zasniva zarobljenost u jeziku koju poezija oslobađa; spoznaja da je značenje apstraktno a slovo konkretno ne vodi u verbalizam, već vodi iz njega – jer samo ta svest ne dopušta zarobljenost u vanjezičnost. (Nije slučajno to da je čitavo delovanje Monik Vitig obeležila krajnja angažovanost /za koju nije tražila utočište u književnosti; izričito je odbacivala pojam “angažovane književnosti”; upravo zbog toga što je znala da prava političnost ne može biti u *zamenjivanju* književnosti i politike/, čak ni aktivizam. Gistavu Floberu je, sasvim suprotno tome, bio odvratn svaki aktivizam i želeo je da piše samo rečenice – ali, da bi zaista mogao da piše samo rečenice, mroao je neprestano da studira, putuje, sve vidi, sve upozna, sve dodirne, i, na kraju krajeva i da se prema svemu odredi ...) Verbalizam je svakodnevno sporazumevanje zarobljeno unutar jezika; istraživanje unutar samog jezika je menjanje “optičke prevare” jezika o konkretnosti značenja i apstraktnosti slova; tek “rad sa slovom” postavlja jezik kao takav u otuđenu perspektivu koja omogućava transformaciju jezičke realnosti. Monik Vitig pri kraju svog eseja piše o tome da drugog puta nema za to “*da reč postane deo književnosti.*”⁸⁰ A Džuna Barnes se nije identifikovala ni sa književnošću. Ozloglašena (a ponekad i pogrešno shvaćena) njena izjava da nije lezbejka, već da je volela Telmu Vud,⁸¹ nedavno je objavljena kao i njena izjava koja na sličan način odbacuje identifikaciju sa determinisanjem da je “spisateljica”; u jednom pismu Edvinu Mjuru (Edwin Muir) kaže: “*Rekla sam Eliotu, ja nisam ‘spisateljica’; jedanput u dvadesetak godina, rane se otvore, i to je sve.*”⁸² (Zato je u kasnom periodu uz biografske zapise o sebi u raznim enciklopedijama i *Ko je ko* dodavala reč “*pesnikinja*”.⁸³)

⁷⁶ *Ibid.*, str. 65.

⁷⁷ Avgustinin usklik: “*Peepers! Histrions! Mountebanks! Retrievers!*” iz prvog izdanja *Antifone* (Džuna Barnes, *The Antiphon*, Faber and Faber, London, 1958, str. 96) u *Izabranim delima* se pretvori u: “*Wolves! Mountebanks! Historians!*” (Džuna Barnes, *Collected Poems* (vidi fusnotu 45), str. 207.

⁷⁸ Vidi u: Džuna Barnes, *Collected Pomes* (vidi fusnotu 45), str. 207.

⁷⁹ Monique Wittig, *op. cit.* (vidi fusnotu 11), str. 65. Monik Vitig je svoje ideje o odnosu između apstraktnog i konkretnog u jeziku u vezi sa političkim implikacijama tog odnosa razvijala dalje u eseju *The Trojan Horse* (1984),; *ibid.* Str. 68-75.

⁸⁰ *Ibid.*, str.

⁸¹ Vidi u: Phillip Herring, *op. cit.* (vidi fusnotu 4), str. 255.

⁸² Džuna Barnes Edvinu Mjuru, 26. X 1957; navedeno u: Julie Taylor, *op. cit.* (vidi fusnotu 7), str. 2.

⁸³ Vidi u: Daniela Caselli, *op. cit.* (vidi fusnotu 1), str. 83.

Nije nužno da izjavu u pismu Mjuru razumemo kao afirmaciju primata “afektivnosti”, kao što je to učinila Džuli Tejlor, koja je ovaj citat stavila na sam početak svoje knjige *Džuna Barns i objektivni modernizam*. Citirana formulacija koju je Džuna Barns zapisala u vreme korektura *Antifone*, dakle, u vreme “opraštanja” od dela kome je posvetila nekoliko godina najveće koncentracije, najavljuje njen kasni period o kojem je ponekad govorila kao o periodu “nakon kraja”; kao što je to napisala u pismu Piteru Horu (Peter Hoare) 18. jula 1963: “*Kako si neko uredi život... kako pisci nastvljaju pisati? Znam kako oni profesionalni, ali mi nije jasno kako ova moja vrsta uspijeva – ‘potrošena strast’, i čak gnjev – strast pretočena u Noćnu šumu gnjev (skoro) iscrpljen u Antifoni ... šta mi preostaje? ‘Užas’, kao što Conrad kaže.*”⁸⁴ Međutim, upravo taj ulazak u stanje “nakon kraja”⁸⁵ za nju je predstavljao suočavanje sa esencijom temporalnosti, kao što ju je artikulisala u svom opusu. Formulacija je iz vremena kada je, nakon što je za sobom imala izdanje *Izabranih dela*, počela da sve svoje moći ulaže u svoje poslednje delo (ukoliko izuzmemo neobimne zbirke katrena Bića u abecedi⁸⁶): sačuvano je na hiljade iskucanih i ispisanih stranica nečega što možemo da čitamo kao fragmente veličanstvene poeme ili kao više obimnih ciklusa pesama (Nensi Levin, koja se među prvima prihvatila toga da prostudira te rukopise, primetila je da bi sastavljanje većeg ciklusa pesama od njih bilo poput “*rekonstruisanja živog dinosaurusu na osnovu džinovske gomile delića kostiju*”⁸⁷), a možda i kao počeci, skice pojedinačnih pesama, koje na neobičan način prelaze jednuu drugu; ukoliko je pesnikinja u razgovoru sa Inge fon Vajdenbaum, koja ju je posetila 1978, očigledno govorila o planiranoj velikopoteznoj poemi,⁸⁸ iz svedočenja Henka O’Nila o istom vremenu možemo pre pročitati njenu želju da poslednjim svojim snagama iz gomile građe kondenzuje barem jednu zbirčicu pesama, a onda uništi sve bezbrojne nacрте⁸⁹ – iako se pobrinula za to da nijedan listić ne ostane nearhiviran. Kada je O’Nilu rekla da je pod gomilama papira sahranjeno dosta dostojnih pesama, on je dodao da veruje u to, ali da bi bio potreban minski detektor da bi ih pronašao.⁹⁰ To možemo shvatiti i kao tipičan izraz O’Nilovog prilično nerazumevajućeg odnosa prema njenom delu (u svojim sećanjima je ponekad mučno indiskretan, a istovremeno sasvim mirno prizaje da mu se pisanje Džune Barns nikad nije činilo posebnim), ali, zanimljivo je da je opet upo-

⁸⁴ Navedeno u: Mary Lynn Broe (ur.), *Silence and Power* (vidi fusnotu 1), str. 337.

⁸⁵ Henk O’Nil je 2. novembra 1978. u svoj dnevnik zapisao njenu izjavu: “*Ni na trenutak nemojte misliti da je to prava Djuna Barnes. Prava Djuna Barnes je mrtva.*” Vidi u: Hank O’Neal, *op. cit.* (vidi fusnotu 26), str. 40.

⁸⁶ Ta knjižica je dugo vremena bila zaboravljena kao sasvim nevažan kuriozitet – dok joj Daniela Kaseli nije posvetila veoma pačljivu i izuzetno lucidnu analizu, u kojoj se otkriva kao veoma važan čin jezičkog otuđenja, koji preispituje opoziciju između realnog i reprezentacije kao i između animalnosti i jezika. Vidi u: Daniela Caselli, *op. cit.* /vidi fusnotu1/, str. 109-120.

⁸⁷ Nancy L. Levine, “Works in Progress: The Uncollected Poetry of Barnes’ Patchin Place Period”, *The Review of Contemporary Fiction*, 13, br. 3, (Fall 1993), str. 187-200; navedeno u uvodu Filipa Heringa u knjizi Djuna Barnes, *Collected Poems* (vidi fusnotu 45), str. 9.

⁸⁸ Vidi u: Inge von Weidenbaum, “Begegnung mit Djuna Barnes”, u: *Das Schauspielhaus Wien. Programmheft Nr. 3 Gegenwart – Gegenwart*, april 1992, str. 15.

⁸⁹ Vidi u: Hank O’Neal, *op. cit.* (vidi fusnotu 26), str. 59.

⁹⁰ Vidi. *Ibid.*, str. 47.

trebljena metafora koja evocira eksplozivnost. I, ukoliko pogledamo jednu od njenih prekucanih stranica sa rukom unetim ispravkama, reprodukovanom u *Collected Poems*,⁹¹ ta stranica nas već po svom izgledu zaista može podsetiti na eksploziju; mnogobrojne ispravke i dopisane reči i rečenice šire se od otkucanog jezgra ka rubovima u svim pravcima. Izgleda da je pred smrt svoje oprobavanje u poeziji videla na nov način; malopre citiran trostih o svilenoj bubi sada je posmatrala kao nešto u čemu je uspela da kondenzuje dvadesetogodišnje isprobavanje – kao da je to isprobavanje zatvorila u nešto što je konačno moglo da postane eksplozivno telo. Na otkucanom primerku, datiranom 25. maja 1980., zapisala je: “*Dvadeset godina pokušavam dovršiti ovu pjesmu.*”⁹² Kada je Njujorkeru poslala pesmu, oni je nisu prihvatili; i potom je na drugom otkucanom primerku napisala: “*Poslano u ‘New Yorker’. Potpuno nova ideja, kao pjesma ‘u nastanku’, kao što je Joyceov ‘Tekst u nastanku’ postao ‘Finneganovo bdijenje’. Iako je Howard Moss [tadašnji urednik za poeziju u Njujorkeru, prim. M. K.] isuviše glup da to uvidi. Htio ju je, ali samo ako pristanem izmijeniti jednu riječ. Nisam pristala. Stoga je glupavi Moss isuviše glup da to uvidi, i tako mu je izmakao prvi novi pomak u poeziji, pjesma koji čeka, da se rastavi.*”⁹³ To je napisala, znajući da joj se bliži smrt. O toj “potpuno novoj ideji” piše i u pismu Franu Makaloku (Fran McCulloughu) 10. marta 1982, dakle svega tri meseca pre no što će umreti.⁹⁴

Te neobične reči iznova daju ime njenom dvadesetogodišnjem oprobavanju u poeziji i omogućavaju nam da ono što je ostalo doživimo kao otvorenu formu. Izbor iz dovršenih i najdovršenijih pesama i fragmenata, koji je objavljen 2005. u knjizi (ne sasvim opravdanog) naziva *Collected Poems*, uključuje samo deo njene pesničke zaostavštine. Pišući ovaj esej nisam imao mogućnost da imam uvid u rukopise koji su sačuvani u posebnoj zbirci *McKeldrin Library, University of Maryland*, ali, pretpostavljam da je u pitanju nešto što nije bez srodstva sa Pesoinom škrinjom;⁹⁵ još i više: da su ti listovi papira nešto što po svom načinu postojanja podseća na knjigulavirint iz Borhesove priče *Vrt sa stazama koje se račvaju (El jardín de senderos que se bifurcan)*, džinovskom enigmom ili parabolom o vremenu u kojoj za sve što se dešava istovremeno postoje različiti nastavci; da je reč o nekom posebnom načinu postojanja poezije, o kojem se već za samu transkripciju postavlja pitanje da li je uopšte moguća bez pokušaja nastavka pesme koja čeka da bude nastavljena.

Nije slučajnost, da je Džuna Barnes svoj opus zaključila nekom abecedom (*Bića u abecedi*).

⁹¹ Djuna Barnes, *Collected Poems* (vidi fusnotu 45) str. 127.

⁹² *Ibid.*, str. 145.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Naslov *Collected Poems*, koji nosi izdanje Filipa Heringa i Osiasa Stutmana, na svoj način je “demantovan” već time da su urednici navedeni i kao autori *izbora*. Istina je da su Hering i Stutman opravili veliki, važan, neprocenjiv posao. Kao što zapisuje Danijela Kaseli: “*The extent of her poetic output can be gauged by reading the welcome publication of the first volume of her collected poetry, which came out in English only in 2005, after its critical success in Spanish in 2004. Thanks to Phillip Herring and Osias Stutman we can now have a better sense of how much poetry she wrote, although, as they are at pains to point out, their selection is based on a sometimes necessarily ruthless selection of a poem from its innumerable variants.*” (Daniela Caselli, *op. cit.* /vidi fusnotu 1/, str. 83.

Džuna Barnes

Pjesme i fragmenti iz zaostavštine¹

prevela sa engleskog: Irena Žlof

Napuštanje (Čovjek ne može pročistiti...)

Čovjek ne može pročistiti tijelo od njegove teme,
Kao što svilena buba sobom vuče nit,
Da skrpi pokrov za svoju metamorfozu
Iz svilom bremenitih usta
Ali nema utočišta u oku fosila,
Svodniče, prođi.

Drvo prosvjetljenja

Sva djeca, u neka doba, s rukom u ruci
Idu u šumu da se odbiju od roditelja
I stasaju u lišću. Smrznutog stabla
U proljeće duh se budi, hoće li to promijeniti
Zimu u mrtvačkim kolima? Pij iz njegove šupljine
Krvave mrlje su Cesar? Hoće li prokletnici
Preturajući kosti vrabaca, dah crne vatre što vrijeđa
Pronaći hodočasnike s drvetom zabijenim u leđa?

Jadikovka za bijednike, svakog od njih

Kao što kitovi pod jarmom delfina, u jatu
slabijih peraja puštaju krv,
Dođe mi svakidašnji čovjek, moj svećenik i svećenstvo
Da upita, "ko ispi posvećenje u mahu?"
Ko razreza saće napola, da vidi kako vrvi
od zujećih tijela, protjeranih iz ćelija?
I bolesni
I poljuljani namjesnici što zapišavaju stubove?"
Ja odgovorih:
"Ko u vašem usponu ću za Kamenice tame?"

¹ Sve pjesme su objavljene u knjizi *Džuna Barnes, Collected poems with notes towards the memories*, selected and edited by Phillip Herring and Osias Stutman, The University of Wisconsin Press, Madison, 2005.

JUNA
BARNES



Mitchell
25.X.
2012

Diskant (Nema roda...)

Pro vita sua

O napuštanju, partenogenezi i fantomskom {žrtvovanom} proljeću

Nema roda u oku fosila,
Svodniče, prođi.

Ako neko pita na čijem teretu njene nježnosti je trag
Budi kratak,
Reci Faeton koji uzalud stajaše
na listu,
Reci Endimion koji hrkaše,
Reci Ganimed, u krhotinama sunca;
Reci Dafne što se u kori {žuboru} skriva
Reci bilo ko ili reci ševa –
Ah, reci da je ševa!
Takva prevejanost, takav ton
Takva samohvala i inat –
Tako “Slatko! Slatko!”
A kad neko slavuju
Prereza vrat,
Prevario{pokrao} je srce,
Ubio {pogubio} je vječnost.

Diskant (Njegova majka reče...)

Njegova majka reče
(Koja se odavno u svojoj majci skriva)
“Ja sam jaslice i ja sam smrt.”
“Doista” on reče.
“Nek bude što mora biti;
Dovedimo svoje tigrove, oni će se za nas suočiti.”

Ko je umro tog dana u Dannemori?

Kažu da u trenutku elektrokcije, žrtva postaje “neko drugi”.

“Ako se zlato razboli kad ga živa dotakne”
šta onda bude običnijem metalu, kad ga se nasmrt probode?

Ako električna polja naše planove more,
A u slabljenju gravitacije ključ leži;
Ako vatra i meso novu leguru tvore,
A uhvaćena munja tome teži.
Ako udar struje oslobađa “nekog drugog”,
Kao kad najsitnije krtice glođu naše laži,
Onda upitaj zatvorskog čuvara šta je namirisao
Tog dana kad je žar Van Allenov pojas progorio.
Od kojeg goriva smolast postade, koja to radost
Probi zvučnu barijeru krivnje?

Faraon

Faraoni u kamenu.
Zamisli Ramzesa
Bdijenje njih ne probudi:
Sjede glasno u tišini.
Kćeri, žene
Kao noževi zabodene
Njima među koljena
Spojeni za sva vremena.

Diskant (Tako su išli gore...)

Diskant broj

Tako su išli gore-dole i uglavnom kroz suze,
Kotrljajući svoje rane, pogleda tako zaleđenih
Da nijedno biće niti ljudska pamet
Ni Sveti Eustat niti njegov jelen s prutićima,
Ni uzvišena Varuna što zauzdava vode
Ne mogu pokazati zašto neko biće zaklanja lice,
Nema tog izraza lica koji će objasniti
Zašto je Kserks šibao more
I šta to znači

Veliki čovjek

Smrt i služavka satjeraše ga u tor
Naučio je on da ih zadovolji, i ne govori ružno
O svom posljednjem “dugom putu u noć”, ali kako pade
Čuvši nesretne jauke Filomele,
Skrovište Dafnisa što stajaše u lišću,
Ona izreza povez, da mu uljudi oči,
I obilježi mjesto, da se zna gdje je pao,
A onda ga preturi jedan i po put, za pakao.

Stoga sestre

Stoga sestre sad je pravi tren
Iz petnih žila
Oplakujte nestanak i skrivanja;
Tabu postaje opscen, od previše huškanja:
Slava truli, kao svaka druga zelen.
Stoga kćeri gvaša
Labuda Orfeja ne tražite uzalud
Ne perite
Čizmu putniku
Obojica odoše neznanu kud.

Kad ljubljeno tijelo nestane

Kad ljubljeno tijelo nestane
I zub uz zub istinski ljubavnici legnu
U nemoćnoj klopci, kost uz kost,
Hoćeš li to nazvati ekstazom?

Ne, već ljubavlju u škripcu.
U posljednjoj ekstremnosti,
U borbi protiv vječnosti,
Ljubav posustaje od slabosti,
U činu nesvakidašnje vjernosti!

Satire (Pamćenje ima mišiće)

Pamćenje ima mišiće.

Neko reče "Svakako."

"Nama nad glavama, jetra, crijeva i žuč

U ptici lete!"

"U pužu," ja rekoh, "oni gmižu polako."

Tom Fool (Imaš opaki jezik...)

Imaš opaki jezik lešinara;

Ja ti kažem

Jezik poljske ševe spusti se

S vremenom i smiri prašinu;

Kakve koristi od čovjeka –

I Filomela, njen nijemi jezik, vapaji u njenim ustima

"Da govori o boli."

Čavka

OKO ŽALUJE

Oko u oku koje ima oko

Da vidi podozrivo oko, sve oči varaju

Ko to ima tako uštimano uho

Da čuje Dafnisa kako ide kroz lišće

I čuje list koji pada u kamen

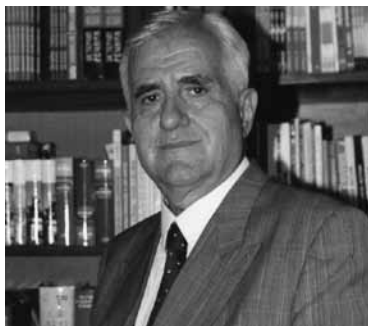
Čuje kako se raskidaju čini

I gdje Perzefona ljutito palaca jezikom.

Luan Starova

Polifonisti

prevod s makedonskog: Nenad Vujadinović



Otkad zna za sebe i za svoju porodicu, a naročito u toku godina provedenih u egzilu, neprestano je razmišljao i tragao za načinom kako da najdublje siđe do svojih (čak i do onih davno iščezlih) predaka. Tražio je žive oblike njihovog nekadašnjeg duhovnog postojanja.

Tragao je godinama, decenijama, ali oni su, ustvari, sve vrijeme bili tu – svi ti njegovi preci. Sve što je on trebalo da uradi bilo je da zapjeva staru toskijsku polifoničnu pjesmu, pa da mu se vrati to iščezlo balkansko vrijeme.

Nekad je kraj bistrog jezera, najstarijeg i najljepšeg na svijetu, u cvatu svoje mladosti, s društvom do zore pjevao te polifonične toskijske pjesme. Kao u nekom čudesnom nevidljivom nizu, pjesme su povezivale nekoliko generacija, poput čarobnog zvučnog đerdana, jedinstvenog balkanskog svjedočanstva o precima iz naj-davnijih vremena. To polifonično pjevanje kraj jezera ostalo mu je zauvijek u sjećanju, način pjevanja koji je možda i najstariji na Balkanu – pjevanje, kao od zaborava istrgnuto i sačuvano vrijeme.

Dok je bio daleko od svojih bližnjih, dok su mu se u duši gomilala nova iskustva usljed života s drugima, osjećao je da samo na osnovu onoga što pjeva pripada određenom narodu, narodu isključenom iz istorije. Ove polifonične pjesme, od kojih bi mu (čak i kad bi ih neko samo spomenuo) zatreperila duša, mogle su se samo u društvu pjevati. A u životu mu je najteže bilo kad bi mu pjesma potekla iz dubine duše i kad je on, jadnan, nije imao s kim zapjevati. Samo te toskijske pjesme, koje je zauvijek zadržao u sjećanju, u dubini svog bića, mogle su ga povezati s odsutnima – i nikad nije znao koji su od tih odsutnih živi, a koji mrtvi.

Pjesma se ponekad sama od sebe u duši pjevala.

Na početku svoje proklete emigrantske sudbine, koja ga je zadesila u tom gradu kraj rijeke, u samom jeku staljinizma, u vrijeme poluvjekovne osame svog naroda – toskijske pjesme iz svog rodnog grada kraj jezera pjevao je s još dvojicom emigranta T. A. i Č. Z., koji su dolazili iz istog kraja. U toku tih nesrećnih i neizvjesnih vremena punoću života i srećne trenutke mogli su da nađu samo u toj pjesmi koju su zajedno pjevali...

Bilo je dana, blaženih dana, kad bi se sva trojica, bez ikakvog prethodnog dogovora, okupili kod oca, u trenucima kad bi svakome od njih zapelo ponešto u duši, te su se muka najbolje oslobađali uz tu zajedničku pjesmu. Znali su da bi im, u suprotnom, pjesma zauvijek mogla ostati zarobljena u duši, nemoćna da izađe napolje, poput ptice u kavezu.

Kad bi majka vidjela ova dva očeva rođaka-emigranta, i njoj bi odmah nešto toplo zagrijalo dušu, znala je da će, uprkos siromaštvu, njihova kuća tiho zapjevati. Kuća je snažna onoliko koliko je jaka i nada da je opstanak moguć u trenucima kad pjesma izvire iz cvijeta siromaštva.

Majka se krišom radovala ovoj pjesmi, iako je bila svjesna toga da u ovom prokletom vremenu i zidovi imaju uši, te da se lako moglo desiti da pjesma postane plijen ušiju koje su bile zadužene za „čistotu“ emigranata. U tim davnašnjim godinama sve je bilo moguće. I pjesma je mogla biti zarobljena. Majka bi zbog toga zatvarala kuću sa svih strana i brzo pripremila meze od svježeg povrća, te donijela hladnu rakiju iz podruma.

Tad bi čitava kuća sa svom onom tišinom u sebi prihvatila polifonične zvuke, prvo očeve, pa one drugog i trećeg očevog rođaka; a nerijetko smo i mi djeca s majkom postajali nevidljivi pridružnici, podržavaoci simfoničnog toskijskog spirituala.

Toskijska polifonična pjesma svoj smisao nosi u dugom pjevanju samoglasnika. Glasovi prate jedan drugi, a polifonija se održava tako što se oni praktično i ulivaju jedan u drugi. Samo se, u stvari, naizgled međusobno prate, ali njihov krajnji cilj je harmonija. Ove pjesme, kao ni jedne druge, upijaju u vremenu istinu o porodičnom opstajanju. To su za nas bile čudesne porodične himne o tihoj, intimnoj domovini zadržanoj u sebi, bez ikakvih borbenih pozivanja na bilo kakvu drugu himnu iz svog vremena na Balkanu. Ako je bilo nekih momenata sreće u životu u izgnanstvu, bilo je to samo u vrijeme dok su se pjevale prastare, arhaične toskijske pjesme. Bilo je nerazumljivih, nepoznatih riječi iščiljelog značenja u njima. Ipak, pjevači su ih pjevali s istim onim zanosom i vjerom kao što su pjevali i riječi i metafore koje su razumjeli. Te prastare riječi, arhaizmi, kao da su predstavljali nešto sveto u pjesmama, svjedočile su o još jednoj stepenici koja je vodila naniže na putu ka drevnosti predaka – u vidu signala za potomke. Pjevači su nerijetko dopunjavali pjesme istinama o svom životu, dopunjavali su ih stihovima o podvizima ili stradanjima prethodnika...

Pamtilo se u našoj kući najljepše pjevanje toskijskih polifoničnih pjesama, pamtili su se ti dani kao srećni dani usred vremena gladi i neizvjesnosti. A upravo takvo je bilo i posljednje polifonično pjevanje našeg oca i dvojice njegovih rođaka emigranata.

Prvi solista bježao je naprijed pjevajući čudesno izvajanim glasom, pa su potom jedan drugog pristizali, ostvarivalo se vraćanje ka nečemu neodređenom ali značajnom, mogućem samo u pjesmi, ako već ne i u životu. Vraćali su se ka nečemu čemu je egzil zauvijek oduzeo mogućnost ostvarivanja. Na tren bi se glasovi osamostalili, produžili bi da se prepliću neizvjesno, kao sami za sebe, ali opet u okviru nekakve harmonije odsustva.

Pjesma je istovremeno bila i tiha i snažna, svaka gotovo izvajana u toj tišini, otkinuta od prolaznosti.

Majka se tiho, prinoseći meze i rakiju, pitala kako to da se ovi glasovi, dok su se uspješno probijali kroz tišinu, nikad nisu uspijevali međusobno sustići, ostajući uvijek u bjekstvu jedan u odnosu na drugoga.

U podsvijesti, a i možda i negdje još dublje u sebi, prenosila je ona ovu misao i na svoju emigrantsku porodicu, kojoj kao da je bilo suđeno da nikad ne sustigne izgubljenu i sve udaljeniju domovinu, izgubljeno ognjište, pretke.

Jedino ova pjesma mogla je svjedočiti o tome koliko je bila velika njena balkanska tuga, u nekom od svojih melanholičnih izvijanja u tišini noći. Sav taj emigrantski bol bio je jasno kristalizovan u ovim zvucima...

Svaka porodica u pustinji egzila imala je vlastite varijante toskijske polifonične pjesme – svoj povratak iz egzila samo u pjesmi moguć. Nama djeci (možda smo se upravo po tome najviše i razlikovali od drugih emigrantskih porodica u gradu) toskijska pjesma utihnula bi i zamijenila plač, naročito onima manjima u trenuci-ma gladi, neizvjesnosti.

Dešavalo se – istina, rijetko se dešavalo – da se otac ranije vrati s posla, da se kod kuće sretne s tugom i plačom, da majka teškom mukom vrati porodični mir, da umiri dječji plač, najveću ranu siromaštva; pa da on tad skoro nesvjesno zapjeva, da uhvati tok polifonične toskijske pjesme. Glas bi postao jači, zanosniji, prihvatila bi ga starija braća i naš bi plač iščezao već u dodiru s prvim zvukovima. To se rijetko dešavalo u našem domu, ali se dešavalo...

Kasnije, kad su očevi rođaci emigranti otišli: jedan sa svojom porodicom ka Turskoj, ka onom dijelu svojih predaka s promijenjenom vjerom; a drugi ka Njemačkoj, pa ka Americi, zadržavši pritom svoju prvobitnu vjeru (ništa više od toga nismo doznali o njima) – ostala je samo uspomena na presahlu toskijsku pjesmu. Moj otac je dugo tugovao što je skoro zauvijek izgubio mogućnost da dostigne polifoniju koja je olakšavala njegovu emigrantsku sudbinu.

U kući kraj rijeke, kraj te brze rijeke koja je uticala u obližnje more, nama, osuđenima na ostanak, uselila se u kuću nova nijansa izbjegličke melanholije. Nije više bilo načina na koji bi se polofonijom izazivala tišina. Ona je ostajala onakva kakva je od pamtivijeka i bila. Nepromijenjena.

Otac je sad sve češće pio, ali ni piće nije smatrao pićem kad bi pio sam. Znao je da mu ono tako u mnogo većoj mjeri zatvara dušu nego što mu je oslobađa. Majka je postajala sve zabrinutija što je otac pio i tugovao. Desilo bi se, kad bi popio više no obično, da sam zapjeva poneki akord toskijske pjesme, onako, više za sebe. Pjevao bi neku novu pjesmu, koju bi, možda i sam izmišljao tokom pjevanja – ko bi ga znao.

Pjevao je tiho, kao da je bio u nekakvom prećutnom dogovoru s tišinom. U pjesmi su se spominjali njegovi preci Sulioti. Pjevao je o nekom njihovom epskom podvigu, presudnom za sudbinu narednih generacija – o ključnom razlogu za seobe u okvirima vjere, vremena i identiteta.

Pjevao je i, dok je pjevao, kao da je pokušavao da nešto glasno dokaže, ipak, nije mogao svojoj pjesmi dati polifoničnu auru. Pjesma bi tek tako izbijala iz njega, nepolifonično, bila je isprekidana, kao tok sudbine, kao čitav njegov život, kao da je bila riječ o posljedici nekog velikog sudbinskog dogovora u prošlosti iščezlih generacija, čiji su taoci postale sadašnje porodice, a i sutrašnje...

Pjesma je bila nezavršena, ali više joj se nije mogao ni vratiti, jer, tad već, kao da više nije ni postojala. I dalje bi, u takvim trenucima (ne bi li mislima svojim promijenio tok), pjevušio akorde pjesama koje je pjevao s rođacima, s onima koji su ga zauvijek napustili.

Pjevao je tako, tužno, razvučeno, isprekidano i pjesma ga nije mogla utješiti. Ipak, tokom jednog takvog pjevanja desila mu najljepša stvar koja mu se u to vrijeme, usred tog dozivanja iščezlog porodičnog vremena, uopšte i mogla desiti. Kad mu se glas već skoro izgubio u tišini, neočekivano ga je, kao u pravoj toskijskoj polifoničnoj pjesmi (poput kakvog glasa kojeg je sama sudbina dozvala), sustigao jedan drugi vedar i poznat glas – pravo iz njedara vlastite porodice. Bio je to siguran, jasan glas, koji je on gotovo mogao i dodirnuti, ali u tom trenutku još uvijek nije mogao povjerovati: moj najstariji brat prihvatio je očevu toskijsku pjesmu na izdisaju. Pojačavao je postepeno svoj glas jasno, čisto, pridruživali su se i drugi glasovi djece, podržavali su dugo i zvonko pjevanje.

Otac se vratio napuštenoj pjesmi. Čitava naša kuća ju je prihvatila. Tišina je poslije dugo vremena bila savladana...

Majka je bila preporođena, i ona je pjevušila. Očeva i naša sreća činila ju je još radosnijom, kao i u vremenu (ipak, ovog puta možda još i više) kad je otac u našem domu pjevao pjesme s rođacima koji više nisu bili s nama.

Majka je, srećna kao i nekad, poslije duže vremena spuštala zastore na prozorima, ali sad i s nekom novom dozom sreće koju nikad prije nije iskusila.

Jedino što u svojoj porodičnoj istoriji niko od nas nikad nije zaboravio bio je taj sveti dan kad smo svi prvi put, zajednički, pjevali tu gotovo zaboravljenu toskijsku pjesmu. Ako raja igdje ima, bio se tad uselio u našu izbjegličku porodicu.

* * *

Kad nas je otac, mnogo godina kasnije, zauvijek napustio, a da se pri tom nikad ponovo nije vratio u rodni grad, i kad smo mi djeca odrasli i razlili se tokovima života, stvorili nove porodice – moja majka ostala je sama u kući pod nepokolebljivim izgovorom da je to bila očeva posljednja želja, ostala je u samoći koju mi, sva njena djeca, nikad nismo preboljeli.

Noćima bi, tako sama, pjevušila staru očevu pjesmu iz vremena kad smo je prvi put zajedno pjevali u porodici. I tad bi ona postajala neko ko je iščekivao taj drugi, njegov glas...

Rade Kuzmanović

Probna pogrebna povorka



Mogu slobodno saopštiti da redovno pratim zbivanja u političkom, kulturnom i sportskom životu, doduše, sa izvesnim teškoćama. Prošle subote, tek što je s nekog razloga razdragani voditelj predstavio prvog od trojice sagovornika sa Medicinskog fakulteta, moj televizor se zakašljao, zadimio i ugasio. Ruke sam spustio. Digle su se same da zaštite glavu od moguće eksplozije. Otada ga pogledam i upitno i prekorno. Kao da je živo biće a ne aparat, iščekujem njegov samooporavak. Imam radio, koji mi služi i kao rezervni budilnik. Što se novina tiče, četvrtkom kupujem *Večernje novosti*, a subotom *Politiku*. Čitam brzo, ali retko kad stignem do kraja kratkog i zanimljivog članka. Pošto oturim novine, odlazim u kupatilo. Najmanje jedan minut perem ruke, kao hirurg u filmovima B produkcije. Do tolike muke, ponajviše oko leve ruke, ne bi dolazilo da sam u jednom času ljutnje prikupio svoju uvek raspršenu snagu i poput usranih gaća odbacio ružnu naviku stečenu tokom prve godine studija: da kažiprstom ispitujem zavoje i prevoje u nosnim šupljinama.

Kraj mene neodlučno zastade elegantan starac bujne, valovite kose čiju belinu su isticali lice i čelo preplanuli na otvorenom, gde drugde nego na Kalemegdanu, na blagom vetru i jakom suncu, na stazi što spaja Zoološki vrt sa gologuzim Pobednikom I. Meštrovića. Cimnuh se razabravši da još stojim kraj ulaza u Galeriju Srpske akademije nauka i umetnosti. Srebrokosi uzdiže ramena, zabaci glavu i nevoljko me ostavi. Da sam uvetu prineo mobilni telefon, udelio bi mi prelaznu ocenu smestivši me u područje normalnog, najšire uzeto. Nakljukan je odgovorima, koje bi rado spario sa odgovarajućim pitanjima, ali njih nigde nema, kao da su povučena iz prodaje.

Predahnuh, pa umereno zinuh. Ne da bih pripomogao delimično zapušenom nosu u dopremanju vazduha plućima, već da omogućim lakši protok smehu koji je pokuljao iz mene. Iako slaba pamćenja, setio sam se kako tačno glasi iskaz (iz pripovetke *Uvod u shizofreniju*) koji me je bezmalo do suza zasmejao kad sam ga pročitao prvi put. A naročito mi se svidelo što je težak ispit lako prebrodio: ostao je isti i kad sam ga izgovorio sporim šapatom, tehnikom koju koristi urednica kulturne rubri-

ke R. Gligić kad uzme da natenane ispita tekst ponuđen redakciji *Trećeg programa Radio Beograda* za emitovanje i štampanje. Ne znam zašto se na ovako zaobilazan način spremam da navedem iskaz autora S. Basare, iskaz koji me nagoni na smeh i kad mi nije do smeha, ali koji se, kad zaželim da se kratko, ni ceo minut poveselim, pravi da me ne čuje i ne vidi. Uvažava samo igru: Sve ili Ništa. Jeste za smeh, nije za podsmeh. Mogao sam bezobzirno, s neba pa u rebra, ispaliti ovaj iskaz, ali je dobro što to nisam učinio. Izašao bih iz svoje uloge, uloge onog koji pretežno sabrano, a zbrkano jedino u slučaju kad tekst počne da gubi zavodljiv i razgaljujući miris, iznosi na videlo slučaj oca i sina sa zapada Srbije. Sad ću navesti taj odista kratki iskaz. Ako zanemarim jezičku sitnuriju (predloge, zamenice, svezice), ostaje malo reči: dve imenice i tri glagola, od kojih jedan pomoćni. Evo iskaza: “U međuvremenu, otac se ukvario i morali smo da ga bacimo.«

Dok uživa u okrepljujućem tekstu iskaza kao iz bolnice otpušteni pacijent u slasnoj supi od govedeg repa, čitalac se pravi da je gluv kao top i ne odaziva se nikom. Jedino zastaje kad začuje škripu vrata. Stupa li to pijani jarosni otac s teškom batinom u ruci? Ne znam i nije potrebno da znam. Tačno je da sam pitanje ja postavio, ali ni u svoje ni u Basarino ime. Uskislom književnošću brode konkretizacije raznih ličnosti, a mene privlače konkretizacije izvesnih pitanja. Stoga je važno da se čitalac (bilo koji; ja, na primer) trgne i prekine čitanje čim razazna glasovnu grupu **škr**.

Na ovom mestu (zbog povezanosti izlaganja) prisiljen sam izneti nešto opštepoznato: porodica je horizontalna institucija, a vertikalna ukoliko se pomole deca. Ta okolnost iznudauje pojavu oca, makar u vidu duha Hamletovog ubijenog tate. I očekivao sam da će autor iz Bajine Bašte oca pripustiti u tekst. Nepomenut, otac ne bi bio uklonjen: samo bi se promenio način njegovog prisustva. Senka odsutnog često je gušća od telesine prisutnog. S neusiljenošću bezbrižnog pripovedača, sin je lako režio teško pitanje oca. Jednim potezom ga je prizvao i odstranio.

Cepidlaka jezikoslovac bi upitao šta tu traži priloška odredba za vreme – u međuvremenu – kad u izlaganju nema ničeg hronološkog: pripovedač ne sledi bilo koji događaj u njegovim vremenskim deonicama, niti se trudi da mu izlaganje lagano ili ubrzano napreduje ka završetku. A ne brine ni o uobičajeno shvaćenim prostornim relacijama (sin povremeno boravi u majčinom oku kao u apartmanu motela *Vidikovac*). Ma koliko dežurni univerzitetski profesor na mrtvoj straži tvrdio suprotno, ova naznaka uspostavlja prisnu ironičnu vezu sa realističkom književnošću, posebno sa njenom težnjom da dobre i loše momke drži na okupu, u istom koralu, gde će svi zapucati u istom času, pa i prgavi kockar D. Holidej, po struci stomatolog. Najposle, unošenjem ove priloške odredbe zbija se šala i tera se šešega sa ukorenjenim shvaćanjem vremena i sa romanopiscem koji stvarnost vidi jedino u zdravorazumskoj povezanosti, jasnosti i celovitosti. Bez jedinstva vremena (26. oktobar 1881.), tog konjskog boravišta i zavade četiri dična brata (Morgan, Vajat, Virdžil, Voren) sa raznolikom družinom A. Klejntona, nikom ne bi dlaka s glave falila, što bi mi uistinu bilo milo, mada bi to ovu priču sasvim razorilo.

Književna junačina, potekla iz Bajine Bašte (iz raja, ukoliko Kum i ja imamo u vidu istog Baju), dotekla do Beograda, iz njega otekla ko zna kud, govori lako i

sigurno, uverena da ne može omašiti ni kad bi htela. Više zbog pripovedne nego političke korektnosti, ona dopušta da ponešto zucnu prijatelji i majka. U srpskoj književnosti retko se ko usuđuje da s majkom vodi otvoren razgovor jer je to uvek razgovor o škakljivom. Predostrožnosti radi, ona je izvađena iz ikone u kojoj nije ni dan provela. Tako je smelo, i neveselo, bez ulaženja u pojedinosti, glatko odbijena zajednička ponuda zapovednica sva tri kola lako naoružanih milosrdnih sestara i prekinuto sa celodnevnom treninzima brzorastućeg čopora anđeoske dečice. Majka ostaje u prividno šizofrenoj svesti svog sina kao u svojoj novoj domovini.

Šta me je zasmejala? To što se otac nije pokvario, već – ukvario? Očevi se odavno i često, mada neredovno, oslepljuju i ubijaju. To je počinio i naš najveći car, Duško, sa razloga debela. Oslepljen (nepotpuno: toliko se tata Stefan rasplakao da su uzduž pukla usijana gvožđa očima mu prineta), stekao je sposobnost da usred tamne noći jasno vidi staze što vode do slabog mesta, nezaštićene pete aktuelnog posednika carskog trona i, još, mada od rane mladosti priglup, sad kao od šale razaznaje smer kojim se valjaju odjeci prve jutarnje psovke neumivena sina Duška što sa teškim kopljem u ruci goni divljeg vepra po visokoj i širokoj Šar-planini. Odgovorni sin nije imao kud: mora se od dvora odvojiti, što će reći, potpuno i zauvek sa lica zemlje ukloniti svaka, pogotovo tako grdna smetnja društveno-ekonomskom i, naročito, duhovnom uzdignuću svih stanovnika, teško, vrlo teško zamislivom bez zakonika što ga podari od oca neuznemiravani meka srca silni sin: »Sirota prelja da je slobodna isto onako kao i pop.« Pokvareni otac pripada našem, modernom dobu, a ukvareni onom ranijem, o kojem posigurno znamo jedino da prethodi procedurama racionalnosti, moralnim normama i dogmama, te protokolu što određuje lik svih naših radosti.

I meni je jasno da se smeh ne može do kraja razložiti: njegov pupak ostaje u tami, ali on, smeh, ne uspeva sakriti svoj rep. Da u hipu nisam još ponešto prokljuvio u toj gomilici reči, odustao bih od podnošenja pisanog, više-manje pouzdanog izveštaja. Kao dodatno opravdanje za uvek promućurno odustajanje – samo, sinko, okreni glavu na drugu stranu – navodim u poslednje vreme prećutkivano prigradsku poslovicu: »Svemu lepom brzo dolazi kraj, zajebi brisani prostor kao put u raj.« Ne okrećem glavu (pazi sad!) ni na treću stranu jer po njoj (strani, ne: glavi) od sumraka od zore svako slovesno biće gone na posebnoj obuci dodatno uigrane noćne more, a kad najzad svane, eto me usred novootvorene teretane, gde kao mutna ogleдалa na suncu bleskaju obrijane glave bildera koji usplamtela oka kao jedan kazuju obnoć utuvljena kratka poglavlja višetomnog trut-romana o N. Tesli, a ko sluh svoj napregne do pucanja bubnih opni, čuće tužni šumor jedrih kukuruza M. Rakića. Dakle, najpre sam zatvorio usta i obrisao kaplje znoja sa svog visokog čela, od kojeg svaka staza preko glatkog temena dovodi putnika namernika u sigurnost relativno šumovitog potiljka, a zatim sam uvežbanim kretnjama pete na pločniku više nacrtao nego ispisao pitanje dužine srednje: da li bacanje ukvarenog oca odaje izvesnu užurbanost koja, gledana ne izbliza nego izdaleka, nalikuje ustoličenju novog oca?

Otac se ukvario, ali je, kako čujem i od ovih i od onih, zadržao stas i lik. I bradu, da ne zaboravam bradu, ne do poslednje dlake nalik bradi što krasí glavu i celu otmeno-šaljivu pojavu ministra P. Markovića. Ako bi posle nepune dve godine, tačno u pet po podne, smršali otac obzirno kucnuo u prozor ili, ni to ne isključujem,

u nastupu besa nogom rinuo vrata, svi ukućani bi ga namah i lasno prepoznali i prihvatili bez čuđenja, kao da je on bezazleni i bezopasni majušni bumerang što se kroz poseban prorez na vratima s pitomim fijukom vraća ruci koja ga je u svet poslala. U tom i takvom času povratka niko ne bi pominjao sto nedelja provedenih van doma, pa ne bih ni ja. Ali, svejedno, ostaje pitanje: nije li otac uklonjen prerano i na nedoličan način? Da je pogođen pravi čas (možda je pogrešno da ovaj čin dovedim u vezu s bilo čim?) svedoči lakoća iskaza, u kojoj se mogu naslutiti sigurnost profesionalca i, takođe, njegova hotimično slabo nadziravana veselost.

Pripovedač ide dalje, bez cilja, bez objašnjenja zašto stupa putem kojim stupa. On, prema neiznuđenom priznanju, nije bio pozivan na sastanke održavane na Sinajskoj gori. Ipak, kasnije, sam Gospod se javio telefonom (fiksni) S. Basari, izgubljenom u samoposluži (namerno ostavljeno nerazrešeno: sâm se izgubio ili ga je neko stariji iz ruku svojih ispustio) i obavestio ga (Gospod Basaru) da kad god ne spava, s pažnjom prati šta on (Basara) stvara. Poduže sâm, Gospod se raspričao kao kolumnista kog svrbi celo telo sve dok ne izlije toliko teksta da u jednom času prestane da se češka. Isus nije ni spomenut. Ne stoga što ga je otac odbacio, a S. Basara zaboravio. Drugi je razlog posredi. Još smo u Starom zavetu, a Novi možda neće ni stupiti na snagu, pogotovo ako i drugi, poput mene ugledni pojedinci potvrde da je samoposluga istureno odeljenje Raja. Zreli dečko iz Bajine Bašte kao da igra brzopoteznu simultanku (deset poteza za minut) sa dvanaesticom jakih igrača. Upućeni u ovu igru i u književnost dobro znaju koliko je teško pod takvim uslovima dobijati partiju za partijom, pripovetku za pripovetkom.

Da tekst ne privedem kraju bez ijednog prigovora, sitničavo ću primetiti da posle bacanja ukvarenog oca nije bilo neophodno izraziti uverenje da s njim nije svršeno zauvek: putujući unazad, iz jedne u drugu, uvek dalju prošlost, otac će se naći na novom početku. Umesto utehe ili slamke spasa pred crnom rupom iz koje nema izlaska, dovoljno bi bilo tatu-zamlatu, kad i mrtav snuje o povratku, podsetiti kako je prošao najveći Korzikanac: posle Elbe – Sveta Jelena, Bogu iza nogu.

Smatram li da u ovakvom, i u svakom sličnom slučaju, sin mora biti trpeljiv i susretljiv? Ako bih se, pritešnjen odasvud, morao nedvosmisleno izjasniti, priznao bih, ne zato što sam pošten nego što nemam kud, da preteže strana Basare, premda ne više od šezdeset odst. »A šta bi ti učinio sa ocem?«, kao nepristrasnom presuditelju, obratili se sebi najtišim mogućim šapatom, dovoljnim da se samo načas naježe glasne žice. Evo odgovora. Pustio bih da se ukvari do kraja, to jest da ceo pređe u drugo agregatno stanje, tečno. Potom bih ga izlio. Najviše bih voleo da to obavim u ranu letnju zoru. Oduvek spavam dokasna. Tog dana bih se digao sabajle, obrijao, okupao i s teškom kofom zaputio ka gospodinu Dunavu, baš tamo gde on u zagrljaj prima gospođu Savu. Jedno je sigurno: tečan, on (o ocu govorim, Dunav više ne spominjem), ma koliko uzbuđen bućkao, ne bi se domogao nikakvog lika, pa ni, što iz pomenutog nedvosmisleno proizlazi, nove, biometrijske lične karte. Šta još da otkrijem? Možda ovo: otkako sam pročitao navedeni iskaz, stekao sam naviku da za topla vremena, dok kiša lije po meni gologlavom i ćelavom, stanem i ućutim, ja, nepresušni starac brbljivac. Otvaram usta i pokrećem jezičinu tek kad prođe i za ugao zamakne probna pogrebna povorka.

Tonko Maroević

Zapis psika, miris šume

Prolegomena pjesništvu Borisa Vrga



I.

Knjigom izabranih pjesama *Svlak i kruna* (izdanje *Aura*, Sisak, 2011) Boris Vrga se nakon puna dva desetljeća vraća svojim stihovima u javnost. Istina, nije nikad pripadao nekom matičnom toku niti je dijelio dominantne poetičke premise i tendencije karakteristične za hrvatsko (ili pak srpsko) pjesništvo sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća, ali je ostvario nedvojben individualni prostor; dapače, s ponosom je insistirao na regionalnoj pripadnosti i na senzibilitetu odnegovanom u svojem banijsko-kordunskom zavičaju. A nije riječ tek o ambijentalnim, geomorfološkim determinantama nego o svijesti kompleksne kulturalne podloge i miješanja različitih utjecaja i civilizacijskih krugova.

Boris Vrga rođen je 21. lipnja 1953. u Mrzljakima kraj Karlovca. Gimnaziju je završio u Petrinji, a Medicinski fakultet u Zagrebu. Kao liječnik-pulmolog radio je u Zagrebu, Karlovcu i Petrinji, gdje i sada živi i djeluje. Pjesmama se javlja od sredine sedamdesetih godina, počam od *Mladosti*, *Omladinskih novina* i *Pitanja* (dakle, generacijskih glasila), preko *Jedinstva*, *Vjesnika Željezare*, *Rafinerijskog lista* i *Kupe* (dakle, lokalnih publikacija) pa sve do renomiranih zagrebačkih i beogradskih časopisa. Svoje zbirke je međutim izdavao najpretežnije u zavičajnim okvirima i do svoje kumulativno-reprezentativne oglasio se s pet nevelikih zbirki: *Uslovno ogledalo* (Sisak, 1979), *Testament* (Petrinja, 1982), *Sezona zmiја* (Petrinja 1982), *Ime šume* (Petrinja, 1990) i *Zagovornik ljeta* (haiku pjesme, Požega, 1991). Kao svojevrstan orijentir i *homage* vlastitom ishodištu sastavio je, još 1982., panoramu suvremene sisačko-banijske poezije, naslovljenu *Plodne noći*, u kojoj je ravnopravno okupio autore hrvatskih i srpskih korijena.

Dvadesetljetni post u objavljivanju poezije lako je objasniti izvanjskim razlozima. Boris Vrga je 1991. morao otići iz svoje razrušene petrinjske kuće, u kojoj je uništena i raznesena njegova velika, s ljubavlju i strašću stvorena, zbirka slika i knjiga pretežno autora vezanih uz sredinu njegova djelovanja. U raznim uvjetima nastavio je svoju liječničku praksu i također ustrajao u kulturnom radu, da bi nakon rata još intenzivnije nastojao na afirmaciji i tezauriranju zavičajne baštine. Pisao je i književne kritike, bavio se naročito zanemarenim avangardističkim manifestacijama i fenomenima vezanima uz svoj kraj (od Donadinija do Micića, od dadaizma

do zenitizma), ali se najviše afirmirao kao — neškolorani, no po svemu kompetentni — povjesničar umjetnosti, revni i skrupulozni monograf niza slikara i kipara što djelovahu u Petrinji i Sisku, ili su podrijetlom iz tih sredina. S dvije velike panoramske studije obuhvatio je glavninu građu: *Stoljeća petrinjske likovnosti* (Petrinja, 2002) i *Sisački likovni vijek* (Sisak, 2006), a pojedinačnim knjigama zaokružio je sljedeće opuse: *Gašpar Bolković Pik* (Zagreb, 2000), *Posavski Antež – Ivan Antolčić* (Sisak, 2001), *Milan Steiner* (Sisak, 2004), *Vilim Muha* (Petrinja, 2007), *Marijan Glavnik* (Sisak, 2008), *Lovro Findrik* (Petrinja, 2009), a u pripremi je monografija akvarela *Đorđa Petrovića*. Osim toga načinio je pozitivistički utemeljenu sustavnu studiju *Prvoupisani studenti ALU u Zagrebu* (Zagreb, 2007). Pritom nije zapustio ni stručni rad, te je objavio i niz priloga medicinske naravi, uključujući priručnik *Aiergologija* (Sisak, 2008). Svojevrstu sintezu disparatnih područja svojega znanja i zanimanja ostvario je u istraživanju utjecaja tuberkuloze na stvaralaštvo niza modernih hrvatskih umjetnika, te u rukopisu ima rad posvećen upravo toj problematici. Nećemo zaključiti kako su u ratu Vrgine Muze šutjele, ali su se s poetskoga područja privremeno bile povukle na “rezervni položaj”, prepustivši autora obavezama humanog služenja i motivima ništa manje humanističke orijentacije.

II.

Objavljivanjem knjige izabranih pjesama iz svih ranijih zbirki, sa znatnim prisnosom dosad neobjavljenih i neukoričenih poetskih tekstova, Boris Vrga se vraća na literarnu scenu s punim ulogom i pokrićem, a smjeli bismo reći i na “velika vrata”. Naime, taj je izbor priredio i predgovorom ga popratio Zvonimir Mrkonjić, nedvojbeno najmjerodavniji kritik i arbitar hrvatskoga lirskeg univerzuma, tvorac iznimno relevantne sistematizacije i valorizacije glavnih smjerova izraza. Pod naslovom *Put s onu stranu zrcala* priređivač je sačinio kreativni portret autora kao tvorca autonomnog oniričkog svijeta, onostranog no asocijativno vezanog uz prirodni okoliš, pozivajući se posebno na dominantne i karakteristične Vrgine sintagme kao što su “uslovno ogledalo”, “vrijeme zrcala”, “ogledalo/gesla”, “uzrcaljivanje bjeline” i mnoge slične.

Ali unatoč brojnim prozivanjima na zrcaljenje-ogledanje kao faktor fizičke i misaone refleksije fenomena, kod Borisa Vrge je od samoga početka ništa manje evidentna i animistička, odnosno animalistička dimenzija postojanja, potreba da se oslanja i na simboličku ulogu inače bliskoga mu bestijarija, to jest da mu stvari ili životinje izraze svoju duševnost, svoju egzistencijalnu neravnodušnost kao bića zajedničkog univerzuma. Mnoge rane Vrgine pjesme imaju već u samome naslovu neku biofilnu naznaku, bilo da se referiraju na različitu faunu (leptir, stonoga, pauk, gavran, žaba, sokol, labud, kornjača, galeb, paun, orao, sova, riba, konj, kobac, od kojih se mnogi javljaju u više naslova, a zmija sama u sedam-osam navrata), bilo da se odnose na prirodne pojave, pogotovo na moćni element vode i na nezamjenjivi kompleks šume. Njegovo pisanje kao da se empatijski vezuje uz energiju evociranih bića i pojava, kao da se hermetički bavi izdvojenim svijetom mitova i legendi arhetipskih protega, kao da eliptično dokida narativne i vezivne elemente.

Opsesija zmijom kao zaštitničkom figurom i svojevrsnom čuvarkućom svjedoči uzvišenu izdvojenost evocirana prostora. Opori govor kao da sublimira iskustvo vatre i vjetra, povezuje njisku i šumor, artikulira psik i krik. U znakovitome ulomku pjesme *Sezona zmija* naći ćemo – pomalo autoironičnu, pomalo koketnu, a pomalo i direktivnu – simbiozu organskih i anorganskih svojstava slike, odnosno životno iskustvenih i metaliterarnih razina iskaza: “Naravski, već prezirete tu legendu punu tajanstvenih sila, mitoloških iskri, zgranutih riječi i obazrivi osvrtnja, tu sintaksu svedenu na žezlo i bič, svlak i krunu na najvažnijim mjestima.” U zagrljaju raznorodnih sastojaka nastat će plodna polarizacija iz koje će izaći i apologija promjenjivosti (svlak) i afirmacija stamenosti (kruna).

Rana Vrgina poezija imala je postekspresionističku slikovitost i ritmizaciju, *staccato* izmjenu kratkih slobodnih stihova. Težnja za lapidarnom sintagmom, amblematičnim viđenjem, reskom metaforom dovela je autora postupno i do *haiku* izazova i rješenja, do pjesničkih oblika u kojima je mogao najlakše fiksirati svoj ekstatični odnos prema viđenom i doživljenom, najodređenije realizirati svoj neposredni i neposredovani dodir s elementarnim, primarnim, prvotnim. Najkraća moguća forma omogućavala mu je gotovo stenografsko bilježenje opaženih prizora, no dovodila je povremeno i do “smetnji na vezama”, to jest do reduktivne komunikativnosti ili pak jednoznačnog efekta.

U težnji za složenijim prenošenjem akumuliranih iskustava Boris Vrga se u novije vrijeme okrenuo gotovo ekskluzivno pjesmama u prozi. Činjenica je da je i prethodno imao odgovarajućih okušavanja (spomenuta *Sezona zmija*, ciklus *Vrijeme zrcala/protupsalmi*, pogotovo vrlo zanimljiva konstrukcija *Rešetki*), ali među *Neuknjiženim pjesmama* iz razdoblja 1990.-2010. pjesme u prozi sasvim pretežu. Simplificirajući, kazat ćemo da su raniji stihovi bili u znaku zmije, te su težili linearnom toku (pa bio on akustički ili vizualno artikuliran), dok su novije, prozne pjesme nastale pretežno u znaku šume, pa se nužno račvaju i granaju, ekspandiraju i šire, težeći pritom još i sinestezijskom angažiranju svih osjetila (uz vid i sluh, još opip, okus, pa i miris).

Činilo mi se više nego opravdanim izvući dio novijih Vrginih pjesama iz rezervata samostalne kumulativne zbirke, te im pokušati omogućiti širi odjek. Riječ je o pjesništvu koje zadržava referencijalni odnos s vrlo konkretnom zbiljom, ne robujući ilustrativnosti niti slijedeći trend “stvarnosne poezije”. Riječ je o pjesništvu koje ima i neoromantičarskih primjesa i emotivne ponesenosti, ali korigiranih latentnim eruditskim i intertekstualnim priticima. Riječ je o pjesništvu koje je u stanju svoju regionalnu utemeljenost i ukorijenjenost projektivno prebaciti na globalnu kozmološku (da ne kažemo pak ekološku) razinu, učiniti da recepcija nipošto ne zavisi od identifikacije i prepoznavanja nego od empatije i uranjanja.

Boris Vrga

POKUPSKA / GOTOVO BAJKA

U snu, oluja je izglacala litice i ka pješćanim počelima povratila stijenje.

I premda kalendari navješćuju ljeto, crkvu što se šepuri nad mojom glavom, sve dublji zaogrće snijeg. Raspršen u pahulje tanušni bijeli bog na anđele i aveti, na molitve i psalme razlaže verse koje, lagano mićući usne, ne znajuć jedno za drugo, izgovaraju monah koji žudi eden i djevica koja tajno ljubi.

Mrmor njihovih prozeblih rima prekoračuje daljine i poput vjetra razlijeva se sferama, sve dok visoko nad njima, u zadnji kutak vaseljene istegnut pijetlov kljun na dnevne i noćne, vidne i prividne, nebeske i zemne ne odroni i presloži slike.

Tek na njegov odlučaj i snažan, u oblik gorostasne trube uvertložen kukurik, vjetar se vraća u šume i snijeg u oblake. Zima se po drugi put premeće u ljeto, a nezvjesno jutro u plavičast dan. Buljava se sova pretvara u nakostriješenu rodu, a nepovjerljivi anđeli u cvrkatave laste.

Utrudenu djevicu bijela vjenčanica skriva, redovnika mrka halja.

OPTEREĆEN LIK

Sjeni mog oca (1928–1995)

Tko mi je, svu noć budan, podržavao snove? U svitanja vodio me od predjela do predjela i bljedom rukom, čije tanane prste već dohvaćahu kukurijek i zova, pokazivao zlatastu pšenicu i šljivike od čijih plodova oduvijek zru naše riječi i još modrija pričinjaju se zavičajna brda.

Što mi je govorio o vjetru što vitku i rosnu travu naoružava harfama, o šumi čija su olistala debela oltari raspolučeni gromovima, o moru što pod zemljom grca i čiji mi šum, s obje strane rijeke, hladnim ribljim pismenima i srebrnim ljeskanjima preplavljuje usta?

Što mi je govorio o značenju stihova: Tko udiše azur, mrtve izdiše golubove. Tko izdiše paperje iz njedara izvlači dušu i vlastito ga izdaje disanje?

Zaokupljen vlastitim dahom i zagrcnut od kašlja, što mi je govorio dok zakukurikani pijetli lijetaše kroz mliječ i purpur zakrvavljenog svoda i sveudilj dvosjeklu steraše nit?

MIRIS ŠUME

Sve što (sno)vidim pod božjom kapom ona je.

Znam li sve o stablima iz kojih grabežljive zvijeri zlatne protjeraše pčele i nevidljiva plemena zdravonosni isrkaše med?

Priklonjen kalendarima listanja, u krošnje šumora zapleten, s pogledom utjelovljenim u strelice gnjevova, tko me to, uvijek mi za petama, motri ispod trepavice od nabubrjelih žirova i igličastih češera?

Zureć u svoj odraz u hladnoj jezerskoj vodi, visok samom sebi, zakliktan me orao vreba. Duboko pod zemljom, iz korijenja prastarih hrastova, klupko nemilosnih zmija psikom se oglašava.

Koliko god da u dubinu šume zaklone lice, oca uvijek oprlji jezičak njihova zloguka plama.

S KRAJA NA KRAJ ŠUME

Svunoć, s kraja na kraj šume, otac i ja tražimo odbjegle konje.

Na prozor smreče zakukuljena kukuvija kucka – duboke poput ponora naše se otvaraju zjene.

Sve jači vjetar krši borove krošnje – načuljene poput zlatnih truba, od ove, ka još daljim šumama, ušne nam se izvijaju školjke.

Iznenada nabasao, ispod naših nogu udjeva se potok i poput mlinskog kola klopara njegovo žuborenje. Iz najcrnje vode bulje u nas zubate konjske glave i staklenaste grgečove oči.

U osvit, sunce crvenom krvlju dopunjava plavi pigment svoda. Potok u suprotnom smjeru teče, šuma dimom vonja. U virovima duše se gubice konja, grgeča rastače voda. Iz tišine koja zjapi poput rane odlijeće sova i ničega drugog, ničega više u zjenama nema.

Tek očeva figura od zraka i njojzi moja prigrljena sjena.

VRAŽIĆI JEDNOG JUTRA

Spušteni s tornja nedaleke crkve, vražići su nadirali jašuć na zlatnim trubama i tučnim kljunovima, nalik na četverobodne osti pretraživali, ah te, sjenkama mladenačkih grijehova zatamnjene, virove moje lubanje. Braneći me ukosnicama i viticama pupkovine obavijajuć mi moždane, moja bunovna, antički uzorita majka, pogledom u kojem sijaše stotinu puta stotinu otresitih munja jedva ih odluči od srčike ovoga moga poganskog sna.

Svjetlucavo, od makovih zrnaca sitnije paperje, što se još uvijek presijava i cakli na girlandama ruža i pregibima majčinih ruku, znak su kako se ovaj san prometnuo izvan granica, inače dosadne i monotone pobožne štorije na čijim stranicama, isti ti vražići glume čučnute vrtne kipiće i čudno se smješkajući pripremaju još bizarnija iznenađenja.

JEZERO / IZRONJENO IZ DUBINE MOJIH OČIJU

Jezero, preoteto prividu, čije je ovalno, sjajnim ribljim repovima i perajama izrezbareno lice, izranjalo iz dubine mojih očiju.

Ono na čijoj se glatkoj kori, naglavačke preokrenuta sidrila šuma i prepun oblaka, izrezanih u razne oblike angelusa i labudova, blještav caklio svod.

Ono čija se uleđena dubina penjala do grla jelenima sa čijih su se raskošnih rogova orlovi sručivali na jegulje što tek na jedan tren, na vrhovima zablisnu se valova.

A sada: sve je drugačije; trubi i bez trube i imalo sućuti, za djecu i odrasle do-rađena bajka. Jer ono što bješe u oblik labuda izrezan oblak, samo je gegava patka crnih močvara. A ono što bje u gusto lišće zagnjuren angelus, lažnim je zlatom pre-mazan oreol.

KOVČEG SA ZMIJAMA / POST SCRIPTUM

Kada se vatra posve istrošila, goriva kao i svaki plamen, iščezla je šuma. Zajedno sa šumom, izgorio je i lik oca u lugarskoj uniformi i crvenim znamenom na krutoj zelenoj šapki.

Spepeljene duše, majka ga je danima čekala, od jutra do večerja, od večerja do jutra, od najbliže do najdalje crte vidjela istežući oči.

– Živim život kojim živim siveći – njezine su riječi, izricane bez uvijanja, u mirisu tamjana i neizlječivoj sjeti.

Kada su rode odnijele na jug dimnjak naše skromne kuće, za požutjelim lišćem, put dalekih zvijezda, krenula je i njezina, poput starog cvijeća svenula duša.

Prepušteno samom sebi počelo je da blijedi moje djetinjstvo, kućica za pse, mali pločnik od pluta ispred nje, suncem taknut veliki orah i ostali prizori s obiteljske fotografije.

DOK GROZDOVI ZRIJU

Na mjestu na kojem se crna dimila šuma, sažgano ponovo olistava korijenje.

Tamo gdje je ispražnjena zjapila visina, opet nebo leptiru izbjeljuje krila i vitutim lastama lahor meko nadiže perje.

Ondje gdje divlji vjetri mlado rezahu lozje, iznovice dozreli sjaje se plodovi.

Bezrazlični su ili je svaki drukčiji – upita me – u modrinu, bistriju od ove kroz koju hrskavim bobicama preglednjela ispunjavam usta, autoportretiran Bog.

Nutarniji od svega, ja sam taj nevidljivi grozd čije jedno zrno dostatno je da postane iznenadna slast i čilost, krepost i opijenost svim ćutilima tvojim – njegove su riječi – kako sada, dok grozdovi zriju, i za tisuću ljeta tako.

RUŽA VJETROVA

Noć pamtim rođenja, drveće koje hoda i sebe nemalog na mjeseci – arkandela koji sve to gleda kroz moje zaplakane oči.

Ali sada: moje suze pljušte poput kiše koja iscrpljuje kišobrane i predaje ih iznenadnom vjetru koji ih nosi kroz vijugave i zmijski prepletene ulice ovog ukletog grada.

Sve je to samo ružan san, u kojem je kiša samo kiša i vjetar samo vjetar, u kojem su oči samo oblaci i krv samo voda što tumara potocima žila – govori mi onaj, što odvazda, zaboravljen od boga i ljudi, čuči u meni i blijed poput krivotvorene sjene posvuda me prati.

Gore tek slijedi, kazuje mi, onda kad plime haranja raskrste gradove, kad plane ruža vjetrova i vihorov zvižduk natjera u bijeg sve praznije ulice.

NEZNANAC / SVE SIVLJI PEJSAŽ

Njiše se poput suhe trske, neznanac kojeg motrim u pejsažu koji postaje sve sivlji i sivlji od bolesti njegovu uma; uma u čije nepovezane i utvarne misli upravo slijeću svirači na tamburama dugog vrata i Beduin jedan, s čelom sred pustinje, već vlastiti zaboravlja lik.

Čas potom, vidim ga kako se podiže na pete i šireći ruke do granica mogućeg, obujmljuje prostor, na isti onaj način, na koji to čini vjetrom nepogode raskriljen sokol, spreman da se svakog časa surva u hladnu rumen dogorjelog dana, iz čijih mrklina već dopire neznančevo jedva razumljivo mrmljanje:

Biće sam kojem je riječ isto što i trska vjetru, jaje koje predolujni potkiva orao. Žumance moje ludosti odzvon je tog otkova – ogledalo iz kojeg me, ohoho, prerušen u žutokljunog majmuna blene svenazočni Nitko.

Faruk Šehić

Matrix u Beogradu



U momentu kada je ulica relativno pusta, i kada se njome kreće tek nekoliko šetača, na trotoaru, kraj polupraznog i uspavanog supermarketa za kozmetiku, zaustavlja se blindirani kombi sa matiranim staklima. Iz stražnjih vrata okovanih okruglim zakivcima, iskače nekolicina ljudi u tamnoplavim kombinezonima. Farovi ostaju upaljeni nakon što kombi rutinski naglo zakoči. Svako od njih se zaleti prema slučajnom prolazniku hvatajući ga za vrat, savijajući mu ruke prema leđima i pod prijetnjom smrću sprovodi ga u vozilo. Šetači su iznenađeni i niko od njih ne reaguje. Oni koji su htjeli nisu imali vremena da išta kažu, i već su sjedjeli na metalnim klupama okruženi maskiranim ljudima. Bilo je prolaznika koji su to sve vidjeli, posmatrača nijemih usta koji se uvijek nalaze na mjestu saobraćajnih nesreća i zločina, ali su oni, po običaju, ostali posmatrači, nagađajući kako se radi o policijskoj simulaciji antiterorističke borbe. Vozač kombija je upravljao hladnokrvnom rukom. Vanjski svijet je bio nedohvatljiv. Preko prozora su bili zalijepljeni plakati filmova fantazije. Iz zvučnika su puštali Eliotovu *Ljubavnu pjesmu J. Alfreda Prufrocka*.

Ruke su im bile svezane silikonskim sajlama, koje ne ostavljaju tragove na koži, ali ni bilo kakvu nadu da se od njih može odvezati. Ponekad bi kombi znao odskočiti i vilice bi im se zatresle, zubi se sudarili, krijući stisnute jezike. Upute njihovih otmičara su bile jasne: manje priče znači manje boli. Jedan šetač je pokušao vikati, ali je začas bio omamljen električnom palicom. Svi su unisono zašutjeli.

“Ti”, rekao je čuvar visokom kabastom čovjeku koji se stalno znojio, “drži ovu maramicu, obriši se malo.”

Stisnutim šakama je prihvatio dobačenu maramicu i podigao slijepjene ruke prema čelu. Brisao je čelo kao što brisači uklanjaju kišne kapi s vjetrobrana, lijevo-desno, desno-lijevo. Ostali su gledali u vrhove svojih cipela, kako im je bilo naređeno.

Nakon sat vremena vožnje, kombi se zaustavio pod svjetlom prvih zvijezda. Inercija ih je cimnula i tijela su im se sudarila. Blizu je bio rub šume okovan jesenjim mrazom, ali bijeg nikom nije bio prisna ideja. Istovarali su ih jednog po jednog, u koloni, oborenih glava s kapuljačama, kao da idu na egzekuciju. Niko se nije bunio. Kao da su progutali svoj bitak i njegovu kuću. Kao da su jezik progutali. Nije bilo slučajnih svjedoka sa razjapljenim ustima, sa otromboljenim donjim vilicama, sa usnama iz kojih istječe bala, koji tako mogu satima posmatrati scene najgnusnijih zločina a da im pri tome puls i rad srca ostanu ravnomjerni. Samo šuma i zvijezde, makadamski put, i svjetla grada koja su se sporo udaljavala.

“Leva, leva-desna-jen’-dva-tri... Leva, leva-desna-jen’-dva-tri.”

“Diži noge pogled pravo, to za muda nije zdravo.”

“Sjećaš se toga?”

Kad je neko zapalio zabačenu šibicu iz postave mantila mogli su jedan drugome nakratko vidjeti lica. Cigareta je kružila od usta do usta. U podrumskoj prostoriji nije bilo vlage ni hladnoće. Zrak je bio čist i svjež.

“Kako se ne sjećaš?”, govorio je čovjek s ogromnim šakama. U njegovim prstima cigareta je ličila na čačalicu.

“Pa to su refreni strojevog koraka iz Armije.”

“Ili si bio premlad za vojsku. Ja sam, bogami, služio JNA. Dvije godine u mornarici pošteno odslužio.”

Mladić kome se obraćao gledao je u pod oborene glave, još je bio omamljen strujnim udarom. Bilo ih je petorica. Onaj što se prekomjerno znojio predstavio se kao doktor. Drugi je bio verbalno opsesivan, pa je stalno ponavljao da se ne zove Boban, nego da mu je ime Slobodan. Nesretnik je ritmično lupkao čelom o zid. Peti je bio stranac, samim tim kao da ga nije ni bilo. Pričali su onako kako ljudi pričaju kad ih granična situacija zbliži, naprasno povjerljivo. S one strane vrata nisu dolazili nikakvi zvuci. Slučajni zatvorenici su bili zaokupljeni sobom pa nisu primijetili kako se svijet sporim koracima udaljavao od njih.

“Vi ste, dakle, doktor opšte prakse?”

“Odgovorite na pitanje sa da ili ne.”

“Da”

“Je li vam žao ljudi kad umru? Šta osjećate kada vam kažu da je neko umro u sobi hitne pomoći? Recimo neka stara osoba, imala visok pritisak, i srce otkazalo. Da li vam je žao kad neko ubija pse i mačke?”

“Ne znam šta da vam kažem. Žao mi je, kako da ne. I pasa i mačaka, svakako.”

“Jeste li gledali film Martina Scorsesea *Posljednje Kristovo iskušenje*, prema knjizi *Posljednje iskušenje* Nikosa Kazantzakisa, koji je zbog te knjige zamalo ekskomuniciran iz Grčke pravoslavne crkve?”

“Nisam, ne mogu se sada sjetiti.”

“Ali biste se morali sjetiti da je Harvey Keitel glumio Judu, i da Juda nije bio izdajica, nego čovjek koji je snagom mača htio da se suprostavi Rimljanima, za razliku od Isusa koji je to mislio uraditi mirnim putem.”

“Vi me zbunjujete. Ne razumijem vas. Ni zašto sam ovdje, ni šta hoćete od mene”, pokušao je doktor biti ljutit, ali mu njegova tjelesna energija to nije dopuštala.

“Čak ne znate ni da je Peter Gabriel radio soundtrack za film. Imao sam tu kasetu, album *Passion*.”

“Sudeći prema vašem godištu mogu zaključiti da se sigurno sjećate filma *Grk Zorba* sa Anthony Quinnom u glavnoj ulozi. I to je napisao Kazantzakis, samo što se knjiga originalno zove *Doživljaji Aleksisa Zorbasa*. Znaite šta je fascinantno u toj knjizi: to što Zorbis nije htio umrijeti u krevetu. Stavio je stolicu kraj prozora, i umro je gledajući u maglovite planinske masive.”

“Doktor, a neobrazovan, fah budala, banalno nego šta”, promrmlja sebi u bradu.

“Da li bi neko zaplakao kada biste vi iznenada umrli?”

“Da.”

“Dosta za danas”, zadovoljno je promrsio ispitivač u majici duginih boja sa jarkoplavom ofarbanom kosom. Kada je prošao prstima kroz pankersku frizuru, doktor je krajičkom oka uspio vidjeti tetovažu na podlaktici koja ga je obeshrabrila. Rečenicu iz njemu nepoznatog filma *Blade Runner*: “All those moments will be lost in time, like tears in rain.” Ispod je boldom stajalo: Gargano. To ime mu ništa nije govorilo. Ni podatak da je Gargano, čovjek u srednjim godinama, četrdesetčetiri mjeseca bio pripadnik Armije BiH, preživio masovnu egzekuciju, jedanput teško ranjen, a sada utjehu nalazi u čitanju i putovanjima.

“Ja sam mesar. Radim sa mesom već dvadeset i kusur godina”, pokazuje šake u zraku kao da se čudi što su njegove.

“Ne znam gdje sam bio 11. jula 1995. Vjerujte, da me stavite pred streljački stroj ne bih se sjetio. Zašto pitate baš za taj datum? Da je neki drugi, možda bi’ se sjetio. U nas mesara mozak i nije nešto, al’ leđa i ruke moramo imati mnogo jake. Kad spustim najveću sataru na butnu kost, puca sve k’o keks. Jedanaesti juli, pa još devedesetpeta, tad ne znam ni gdje sam živio. Možda sam tek doselio u grad. A bio sam još mlad, u najboljim godinama života.”

Beograd je sreden i prijatan. Naveče postaje lijep – okiti se svjetlosnim šarenilom. Ljudi su srdačni i ne toliko oštećeni kao ljudi iz njegovog grada. Lica su im drukčija. Nemaју onaj tik kojeg imaju ljudi iz njegovog grada. Ovdje se još nije počeo voditi unutrašnji rat. Unutrašnje paljevine, zgarista puna zlokobnih oblika, podivljala stoka. Unutrašnji, duhovni UN. I intenzivni mirisi: od izlomljenih dunjevih grančica za priručni čaj do mirisa svježe krvi na najlonu operacionog stola. Druge se pjesme ovdje pjevaju. Implozija je odgođena, civilni život se nastavlja.

Ponekad bi u tramvaju, što vozi iznad rijeke, sreo ribara sa uniformom *petobojkom* i hrpom štapova u rukama. Onom uniformom od koje mu se, davno prije, grčila utroba. Plavetnilo njegovih očiju je bilo nespojivo sa zločinima vojske kojoj je pripadao. Nekadašnji neprijatelj sada je oronuli, zapušteni starac. Većina mladih su sretni i lijepi. Ovdje je davno imao mило lice prema ljudima. U njihovim srcima i dušama je mirno doba.

Gargano je sjedio u izlogu restorana i gledao kako se film odvija unazad, kako ide prema svome početku. Pio je dobar espresso i pokatkad bi, kad bi mu misli odlutale isuviše daleko, surfao na smartpfoneu, siguran od kiše i lišća koje se ubrzano dizalo u vis, i slobodnim padom lijepilo za asfalt.

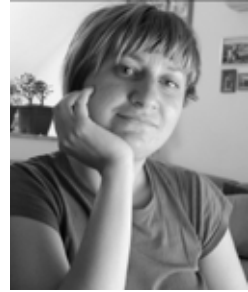
Vidio je slučajne prolaznike alias šetače, i posmatrače koji vole zuriti u tuđu nesreću otvorenih usta. Ljude u tamnoplavim kombinezonima koji se kreću unazad, praznih šaka, prema blindiranom kombiju. Ogleda svoje lice u matiranim prozorima, puno ožiljaka, stvarnih i izmišljenih. I njega snažna magnetna sila vuče unazad. Vozača kako spušta vozilo sa trotoara tamo gdje se nalazi poluprazni i uspavani supermarket za kozmetiku umjetničkog naziva Lilly. Dešava se moment u kojem je ulica relativno pusta. Zato ne želi izbiti iz glave taj moment, tih nekoliko sekundi u kojima se stvarnost raspada bzinom mlaznjaka, i opet se iznova sastavlja

prije nego iko išta primijeti, kao u Matrixu¹. Plaća svoj espresso novčanicom čiji grb je iskovan već od 11. jula 1995. u Srebrenici. Zna da je u ovom trenutku on jedini čovjek na ulici svjestan te činjenice. Tako iznenada stane pored izloga prepunog satova i zagleda se u žuti list na trotoaru, kojeg je krupan čovjek nagazio zimskom čizmom. Zatim, naglim trzajem ruke, pogleda u ručni sat. Nalazi korelaciju između srebrenih kazaljki Junghansa, razgranatih biljnih žila lista, i Dalijeve slike *Postojanost memorije*. Vrijeme je tako krhko, podložno nasilju. Zamišlja ga kao paperje sarajevske magle koje se taloži u jastucima jutra i uspavanoj kosi ljudi koje je volio, i koje još voli. Traje to kratko, boravak u više dimenzija istovremeno. Zakorači u Matrix i kreće prema Knez Mihailovoj. Nada se da će tu, u vrevi nefamilijarnih ljudi, ugledati samo jedno lice koje će mu se učiniti poznatim. Ono lice koje omogućava iskupljenje grijehâ i vječni život.

¹ Kultni film Andyja i Lane Wachowski iz 1999. Matrix ili matrica je simulirani kybersvijet kojeg ljudi doživljavaju kao vlastitu stvarnost. Dizajniraju ga svjesni strojevi da bi od ljudi iskoristili toplotu i elektricitet kao izvore energije. Ljudi žive u snu, a njihovi snovi su matrica. Stvarni svijet je pustinja.

Merima Jašarević

Postmoderni kulturni kod – Jedna tragična vizija



“U razbijenom zrcalu umjetnosti stvarnost se javlja neizobličena” – pronašla sam podatak da je ovu rečenicu sročio Kafka pokušavajući odagnati Picassovo slikarstvo. Analizirati moje slike, rekao je jednom i sam Picasso, isto je kao i lajanje na pogrešno drvo. U ovoj strahoti od civilizacije, moje biće jedino što trenutno vidi kao istinu osim uma je umjetnost. Umjetnost doživljavam kao egzistenciju života, tj. umjetnost jeste život satkan od emocije, ideje, kritike, novih vrijednosti, pa čak i od smrti, filozofije... jedinstvenog mnoštva. Oduvijek, od kada je čovjeka, instiktivno smo predani vizualnoj komunikaciji, dovoljno je samo spomenuti Altamirinu pećinu u Španiji i one prvobitne crteže pećinskog čovjeka!

Od neolita pa sve do izgradnje “civilizacije” došli smo do vrlo intresantne pozicije. Mislim da nam igra nikada nije bila bliža, a sama sloboda nikada dalja. Erving Goffman, američki sociolog, zaključio je uranjajući svoje analize u promatranju svakodnevnog čovjekovog života, da smo postali puke strukture razrađene do apsolutnih totalnih sistema sastavljene od uloga. Život je scena, a mi smo glavne uloge. Samo problem je što nam se ličnost konstantno oblikuje prema van a ne prema unutra, tako da se gradimo prema onome vani što se od nas očekuje. Jasnije – bitnija nam je forma od sadržaja. Mi se zapravo vučemo s jednog kraja na drugi u glumljenju uloga, zadovoljavanju publike u opštem raspoloženju. Mi smo ono što se traži. Hodajući portreti, sigurni u svoje izbore, u svoje živote. U izgradnji babilonskih kula od čelika i stakla osjećamo se sasvim sigurno, sretno.

Čemu um i velike ideje poput slobode i demokracije, kada su to samo znakovi, ne mislim, već znam da su to oznake da je igra još u toku. Jedino što nas pokreće u ovom civilizacijskom haosu jeste novac kao jedina odrednica kvalitete. A i zašto bi se iko opterećavao ovakvim i sličnim istinama kada već od začetka 20. stoljeća mi uopšte i ne mislimo više (a i čemu misli kada postoji novac). Novac će da misli – što više novca, to više života, to čovjek sretniji – a ko je ikad vidio sretnog čovjeka da misli?! Od previše razmišljanja, prisjećam se, nije ni jednom misliocu bilo lagano nositi teret istina na sebi, u sebi. Meni jedan od najdražih, umro je u maničnoj depresiji, kao pobjednik doduše zbog opusa njegovih djela koja su vječna. Velikan, zaista, osnivač jednog filozofskog pravca poznatog kao nihilizam – posebnog pogleda na svijet koji svoje uporište ima u vjerovanju da je civilizacija pa i sam čovjek u njoj u najmanju ruku veliki apsurd, ništavilo.

Vraćajući se ponovo na pojavu novca, tu je jedan veoma interesantan fenomen: televizija. Od pamtivijeka čovjek je odan oku. Gledanju. Promatranju i izučavanju.

Vid je jedna od glavnih odrednica postindustrijskih društava koji nas evo prati sve do danas. Uspjeli smo, zapravo, od običnog promatranja kreirati jednu sasvim novu filozofiju života, način življenja. Sve je počelo sa nastankom masovnog komuniciranja, tj. nastankom nas kako udubljeni u svoje kućne fotelje gledamo (tele) vizije. U samo jedan čas mi smo od pukog gledanja, sebe involvirali u ono što gledamo, tako da smo postali ono što gledamo a ne ono što jesmo! Televizija nam je postala refleksija stvarnosti u kojoj slika govori hiljade riječi bez povratnih (naših) odgovora. Televizijski sadržaj je postao koncept govora, mišljenja i ponašanja. Dobro su poznati u sociološkim i mnogim drugim krugovima studije/ mišljenja, razmatranja oko fenomena masovne kulture. Jedna od takvih je i Bandurina socijalna teorija učenja i Gerbnerova "kultivacijska" teorija u kojoj je dokazano da je jedna od glavnih funkcija televizije da kultivira, tj da "priča priče". U udobnosti svog doma mi zapravo bez ikakve odgovornosti, s obzirom da je ispred nas samo hladna kutija, bez problema, gledamo tuđe priče – tuđe živote; pak koje nas pokušavaju održati preko posebno skrojenih modela priča. I činjenica je da sve što više ljudi gleda televiziju – to više njih prihvata svijet televizije. U Americi, istraživanja su pokazala da osobe ispred televizora provedu čak do 50 sati sedmično. Realnost nam postaje satkana od slika i priča koje oblikuju naše predstave o životu i življenju. "Slika oblikuje našu ličnost u svakom smislu te reči. Čak i naše predstave o prirodi, za koje mislimo da su možda odolele ovakvoj dominaciji, neizbežno nas podsećaju na reklame za šampon za kosu, pahuljice od žitarica ili brze automobile na pustim drumovima. (...) U sve većoj meri svet poprima halucinatorni karakter. Povremeno je teško odvojiti stvarnost od fantazije. U kriminalističke programe o stvarnim zločinima ubacuju se uzbuđljive dramatične rekonstrukcije stvarnih događaja. Revolucije i ratovi postaju priče koje se odvijaju pred okom video-kamere i koje se pripremaju za emisije vesti. Novinari izlažu svoj život opasnosti da bi mogli da nam prikažu te priče koje se jedva razlikuju od zabavnog programa. Međutim, te priče su istinite, izuzetno bolne za one kojima se događaju, a koje će novinari fotografisati kako bi dobile ljudsku dimenziju. Postoje određene mere bola koje mora da se prikažu kada se snima video-spot s ciljem da se podstaknu donacije. (...) Sakupljanje vesti sve više postaje pravljenje vesti. Nekoliko novinara u svojim rukama drži moć medija da informišu i da doslovno obrazuju i oblikuju naše mišljenje, u vreme kada se slike mogu slati širom sveta. Način na koji oni biraju materijal, jezik koji koriste, sve ono što izostavljaju itd, može da promeni, pa čak i da odredi tok događaja." (Weatherill, R, 2005:95).

U opštem bunilu, u scenarijima života, glumi i spektaklima životarenja, u fokus priče bih stavila položaj savremenog čovjeka kao glavne figure o kojoj se na nedvojbeno mnogo stranica naučnih knjiga napisalo i koje je mnoštvo umjetničkih dijela opisalo. Čovjek u vječitoj potrazi za boljim položajem: od totemističkih ideja o egzistenciji duha, preko metafizike, sve do naučnog shvatanja sebe, pokušao je stvoriti najbolji prostor za život. U analizi iste, otima se veoma značajan zaključak, otprilike veoma crn, ali ga nudim kao stvarnost o čovjeku i kao viziju svijeta umjetnosti. Ne mogu a da ne spomenem Goldmanna koji je također pisao o viziji svijeta. Ako taj prostor nazivamo civilizacijom onda jedino realno i razumljivo jeste da je ta ista civilizacija apsolutna laž i obmana (Nietzsche, Baudrillard, Freud...)

U kontekstu ove priče, moramo ustvrditi, parafrazirajući Goldmanna (1980) da svako umjetničko djelo jeste zapravo izraz vizije svijeta. Vizija svijeta fenomen je kolektivne svijesti koja doseže maksimum pojmovne ili osjetivne jasnoće u svijesti umjetnika. Umjetnici viziju izražavaju u svom djelu, koje proučava historičar ili u našem slučaju sociologinja, služeći se pojmom vizije svijeta kao instrumentom. Ona mu, primijenjena na tekst, omogućuje da otkrije: a) bitno u djelima koje izučava i b) značenje parcijalnih elemenata u ukupnom djelu, kao i odgovore na pitanja koji su to društveni i individualni razlozi zbog kojih se ta vizija izrazila u tom djelu, na tom mjestu i u to vrijeme, na upravo takav način. Vizije svijeta u konačnici izražavaju reakciju pojedinih bića prema mnoštvu situacija. Studirajući tragičnu viziju u Paskalovim *Mislama*, Goldmann je uočio tri osnovna elementa čija dijalektika sačinjava samu strukturu te vizije: bog, svijet i čovjek. S obzirom da se ne slažem s jednim dijelom Goldmannove teze koja kaže da svijet kojeg čovjeka okružuje postaje kontradiktoran jedino za svijest čovjeka koji iza fizionomije događaja naslućuje boga – izvodeći upravo iz ovoga stanja postavku da se tu nalazi poenta tragične vizije svijeta. Ja pak, isključujući boga ne kao egzistenciju nego kao pozadinu događaja, poimam tragičnu viziju i njenu pentu, preko suštine/a čovjekovog bića koje je dvostruko. Pri tome se slažem u drugom dijelu sa Goldmannom i konstatacijom sociologije literature (Goldmann, L. 1967) koja “(...) prati i proučava taj paralelizam kao zajednički atribut epohe i pogleda na svet koji im je zajednički, a sažet je u tragičnoj viziji sveta. Jer čovek, koji je paradoksalno biće ‘prevazilazi beskonačno’ čoveka ujedinjuje u njemu suprotnosti, anđela i životinju, veličinu i bedu, kategorički imperativ i radikalno zlo (...)” gdje su dvije osnovne karakteristike tragične svijesti “težnja za apsolutnim i neostvarivim vrednostima, kao nedostatak smisla za prelaze i finese (...) apsolutni i isključivi zahtev za ostvarenjem neostvarivih vrednosti i njegov krajnji zaključak ‘sve ili ništa’, odnosno stepena i nijansi, potpuno odsustvo relativnosti” (Goldmann, L. 1967:14). Također ćemo se složiti da logika tragedije leži u čovjekovoj spremnosti, ili bolje reći osudi, da ide na sve ili ništa. Ako se nije postiglo ništa, onda je to prirodni krah i poraz. A ta ista linija karakteristična je za moral tragedije.¹

U tom širenju socijalne hladnoće (i uz televizijske sadržaje), čovjek postaje sramota i bijeda egzistencije. Naime, mogu se nabrojati mnogi primjeri kada i kako je čovjek klonuo duhom, moralom, strašću i životom. Osim što je sam čovjek kao jedinka i kolektivitet uzročnik prirodnih kataklizmi on je ujedno i uništavalac sebe kao “višeg” bića među ostalima na ovoj planeti. Dovoljno je fokus staviti na II svjetski rat ili ovaj posljednji na području Balkana.

Postajemo daleki jedni od drugih, slušamo aparatima, mašinama šta da radimo i gdje da idemo. Stvarno je osim što je tragično, smiješno kako se čovjek prepušta slušanju tupih beživotnih stvari. Baudrillard je u jednom svom članku pod nazivom *Ekstaza komunikacije* upravo kao apsurdnost humane egzistencije na-

¹ U kontekstu ovog “morala tragedije” Goldmann razmišlja u okvirima raznih tragedija (*Fedra*, *Britanika*, i sl. s temeljitim osvrtom na Paskalove *Misli* i Rasinovim pozorištem koje uklapa u materijalistički svijet).

vodio primjer prosječnog zapadnjačkog čovjeka u automobilu koji mu se obraća s rečenicama: “Niste zavezali pojas” ili “Ovdje skrenite lijevo” ili “Za 100 metara je raskrsnica”. Dakle, mi sami osim što smo u zapadnoj civilizaciji već odavno otuđeni od sebe, rada drugoga bića – mi smo sada i automatizirani. U potpunosti. Sve je isprogramirano, predviđeno i protokolirano. Držimo se radnji koje su nam unaprijed kodirane kao poželjne. Pa, da budem iskrena – da, zašto da mislim kada imam kompjuter ili auto? Pobješnjeli svijet u državama neslobode, iracionalizma i bunila. U prostorima u kojima je stvarnost zamijenjena njenim znacima, u kojima je stvarno samo ono što je sposobno da se reproducira. Hiperrealnost je jedina opcija koja je satkana od već reprodukovanih stvari, od onoga što perfektno imitira model. Tako da kada je sve politika (a jeste) zapravo svjedoci smo *Nepolitike* kao imitacije politike, kao scenarija, tj. simulacije. Pošto sve spada u kulturu i sve je kultura, tako imamo simulaciju kulture odnosno odsustvo kulture. Obrazovanje – također. Pravo/ pravda, ljubav, istina/e – apsolutno nepostojanje istih. Njih nema. Samo su kopije originala ostale u daljoj reprodukciji, i stvaranju šizoidnog besmisla. Smrt idejama, smrt iluzije u ime realnog svijeta koji je simulacija! Čemu služe muzeji, pisao je Baudrillard, pa upravo da se naguraju mase ljudi koji zapravo ta umjetnička djela mrže. Čemu obrazovanje, upravo da se mase otupljuju, odvoje od kreativnog, imaginarnog u korist stvarnom tj. simulativnom. Masovno opismenjavanje u korist apatije mase, depresije i laži. Sve za sve u ničemu.

Već je nekoliko godina iza mene kada sam po prvi put gledala film snimljen prema romanu Irvinga Welsha *Trainspotting*. Sve je jasnije da je ubrzan tempo života i rada, ono šta se očekuje od nas, uveliko ogroman napor i promjena čovjeka u mentalnom smislu u sve gora stanja postala svakodnevnica. Kada glavni junak nabraja šta sve mora da uradi sa svojim životom, nešto kao na primjer: “Izaberi život. Izaberi karijeru. Izaberi prijatelje. Izaberi jebeni veliki televizor. Izaberi već mašinu, automobile, diskove, plejere, električne otvarače za konzerve. Izaberi stabilnu i fiksiranu ratu kredita. Odaberi stan. Odaberi odjeću i uz to pogodan prtljag. Odaberi da se pitaš ko si zapravo u nedjeljno jutro. (...) Odaberi svoju budućnost. Odaberi život. Ali zašto bih?” Ključno pitanje: a zašto bih išta od navedenih stvari i uradio/la. Apsolutno bez promišljanja, većina, pod opravdanim automatizmom naseljava se u čelične stančice na 33. spratu, gleda isprazne emisije o kuhanju, čišćenju, ljudskim odnosima, gleda reprize istih emisija, a najmanje što radi jeste življenje života. Nedostaje nam poimanje života i stavljanje sebe u život; ne bi se trebali svrstavati u puko preživljavanje. Upravo su takva stanja čovjeka, za mene tragična vizija koja se pak najbolje iskazala u umjetnosti 20. st. tačnije u slikarstvu. I stoga tvrdim da je slikarstvo kao jedna od specifičnosti postmodernog /savremenog društva ² smisaono/smisleno otkrivanje stvarnosti. Pri čemu je čovjek postao

² Ovdje stavljam pojam postmodernom društvu i savremeno zato što postoji čitav niz autora koji je pisao o modernom i postmodernom slikarstvu odnosno umjetnosti, dok sada postoje oni koji više ne koriste pojam postmodernom jer je ona – postmoderna kao stil/vrijeme završena. Ali ipak se i dalje govori o istim umjetnicima ali sa pozicije koja još nije u potpunosti definirana. Od devedesetih na ovamo, dolaskom novog milenijuma, u kritičkoj teoriji i uopšte u nauci ne postoje nova rješenja o tome u kakvom vremenu živimo. Ili pak još nisu konačno definirane postavke ako i postoje neke.

dobrovoljni rob služeći pasivnoj masi koja je tijesno povezana sa sve većom akumulacijom kapitala koja pak dovodi do kolapsa kulture.

Čovjek je pomoću slikarskih ideja savremenog društva prezentovan kao jedna tragična vizija koja je izgubila svoj smisao; postavši dio mreža novih realnosti čovjek je došao do svog pada i do uništenja. U konceptu postmoderne, eklekticism kao izraz postao je veoma raširen. Citiranje pojedinih umjetničkih dijela i stavljanje istih u druga djela i društvene kontekste ubrzo javnosti nisu postale strane. Mišljanje, nastajanje i nestajanje stilova izazvali su posebne sociološke i mnoge druge napore u analizama tih fenomena.

“Da li postoje neke ‘posebne’ socijalne determinante koje se tiču samo likovne umjetnosti i da li likovna umjetnost sama za sebe može da mijenja društvenu stvarnost? Da li je slikarstvo isključivo kao u ogledalu zaustavljeni trenutak, samo puki odraz stvarnosti? Ono je sud o svijetu, pohvala i pokuda njegovim ludostima, panegirik ili pak, kritika njegovih ideologija, a prije svega estetska svijest o svijetu koji jeste i kakav jeste. Uz sve to estetsko je upleteno u društveno i društveno u estetsko na svojevrsan i likovnoj umjetnosti pripadajući način, samoproizvedeći sasvim posebnu, ekskluzivnu stvarnost koja ima svoj jezik, način saopćavanja i ‘posvjetovljenja’ estetske svijesti, svoje tehnike i materijale bez kojih bi, također, bila nemoguća. Čovjeku je bio potreban takav način oličavanja stvarnosti da bi pokazao da je njegovo viđenje i shvatanje svijeta jače od ogledala, da je u stanju prodrijeti iza onog što čula samo vide kroz odraz, do same suštine stvari, i da njegova svijest daleko premašuje instiktivno djelanje.” (Repovac, H. 2006:66).

Činjenica je da je tzv. nova umjetnost ili moderna umjetnost, poslije nazvana postmodernom, koja za mjerila ljepote uzima disharmoniju, asimetriju i disproporciju. Ta umjetnost je prekinula veze s prirodom; tehnicizirala se i ostvarila preko intenzivnijeg izraza haosa. Obrisala je prirodu kao kosmičkog poretka i reda u svim stvarima. Ovdje je svijet prirode iskazan kroz kaos, preko pojedinačnih otuđenih elemenata koje kroje jedinstvenu cjelinu savremene umjetnosti. Zna se, da je umjetnost ogledalo vremena, ne samo odraz već i anticipacija zbiljnosti.

U savremenoj umjetnosti, distanciranje od predmetnosti izazvalo je nerazumijevanje većine uživalaca umjetnosti. Komunikacija klasičnih djela umjetnosti prema uživaocima izazivala je prividno razumijevanje, jer je prezentirala pretežno objekte koji su bili poznati većini ljudi, dok moderna umjetnost baveći se sobom u jednu ruku otežala je tu komunikaciju između djela i uživalaca, budući je zahtijevala jednu vrstu intuitivnog reagovanja, što većini jeste predstavljalo problem. Samim tim, moderna umjetnost se više približila nauci, kritičkom i analitičkom posmatranju svijeta, sve više je stvarala jedan novi svijet.

Ako bi možda htjeli ići u relativizam, umjetnost 20. st. bismo mogli podijeliti na dvije “strane” i to: jedna je apstraktno slikarstvo dok je druga *ready-made* (dada, nadrealizam, *fluxus*, neodada, pop-art, minimalistička umjetnost, te i konceptualna). “Umetnost danas, ili umetnost 20. veka, pravi se pre svega za specijaliste. (...) da u postmodernoj kulturi rešenje visoke elitne moderne umetnosti postaje oblik masovne kulture. To su dva dominantna modela koji postoje na internacionalnoj sceni. Kod nas je situacija problematična, zatvorena je na individualne pokušaje

ili na individualni rad kritičara, grupa, umetnika. Ne postoji običan prenos između kulture i umjetnosti. Da bi se on stvorio bilo bi potrebno delovanje kroz medijsko industrijsko shvatanje uloge muzeja, uloge časopisa i marketinškog prostora u kome bi umjetnost funkcionisala.” (Šuvaković, M).³ Sa modernom umjetnosti javlja se vizija novog početka, detaljnije promatrajući javljaju se umjetnički pokreti koji su bili predhodnica moderne umjetnosti od sredine 19. st. do 30-ih godina prošlog stoljeća. Ti prvi vidovi nove umjetnosti su bili eksperimentalni i interdisciplinarni. Vraćali su se oblikovanjem iz osnove. U 19. st. stilski pluralizam je nužna posljedica držanja formalnih fiksacija istorije umjetnosti; moderna uranja u arhaisko, do samog dna, moderna se umnožava u paradigama lišenih istorije, sve dok istorijski odnos ponovo postane jedna od mogućnosti: posljedica toga je eklektizam i istorizam. U doba hladnog rata, pak, javljaju se tendencije koje Miško Šuvaković, teoretičar umjetnosti, naziva “korekcija i kritika dominantnog modernizma”. U ovoj složenoj zbrici ekscenih i eksperimentalnih praksi problematiziraju se dogme, odnosno nastaju projekti koji u konkretnim društvenim okolnostima dovode do ideološke, tehničke, urbanističke i umjetničke realizacije (umjetnost kasnih 50-ih i 60-ih godina). Već na prelazu iz popularnih osamdesetih u 90-te, najezda tehničkog odnosno tehnološkog aspekta u sfere umjetnosti daje novi oblik izražavanja. Radi ilustracije, ne bi bilo loše spomenuti, gledanje muzike umjesto slušanja (nastanak MTV-a). Sajber romani, tehnoteater, tehnumjetnost su neki od popularnih oznaka umjetnosti tog perioda.

Postavangarda kao jedna od dominantnijih definiše se kao umjetnost koja se tumači trojako, referirajući se na Šuvakovića. Kao prvo, postavangardu možemo promatrati kao zbirni nazov za meta i kritičke pristupe istoriji modernizma od kasnih 60-ih godina do danas; kao drugo, aktuelno je ovu oznaku tretirati kao naziv za retrogardne i postromantičarske dramske i scenske pristupe avangardi na prelazu iz 70-ih u 80-te. Konačno, postavangarda se može tumačiti ili tretirati kao naziv za eksperimentalne, tehnološke, medijske, ekstatičke i kritičke pristupe odnosima visoke i masovne kulture na prelazu iz 80-ih u 90-te.

Genijalan je čovjek, gledajući ga sa aspekta istorije umjetnosti. Tolike građevine, književna djela, nevjerovatne realizacije u drami, plesu. Koliko je samo teatar magičan i nevjerovatan aspekt ljudske egzistencije! Uz to odvažne i senzacionalne su slike Kandinskog, Picassa, Matissea; instalacije Eda Kenholza ili performansi Marine Abramovič. A opet čovjek propada. Među mnoštvom religija, religijskih sljedbi i pokreta za koje treba vremena da se pobroje, no i dalje ima laži, licemjerstva, tuđe i užasa. Toliko novca ima u svijetu da niko ne bi ostao gladan⁴ – a gladi ima, toliko ima duhovnih skrovišta – a još uvijek nezbrinutih. Kultura, ako nije u funkciji veličanja banalizama i niskih strasti, tačnije novca – onda i nije potrebna.

³ Izvod iz Miškovićeveg intervjua iz 1996. godine, objavljenog na internetskoj stranici: <http://www.yuope.com/zines/kosava/arhiva/30/sadrzaj.html>

⁴ Poznata je činjenica da su u vrijeme najveće svjetske krize prodana najpoznatija umjetnička djela za milionske iznose. Kupci naravno nisu poznati ali se zna da novca ima za hedonizam i uživanja dok ga nema za na primjer instaliranje izvorišta pitke vode u Ugandi!!! Još jedan od apsurdna savremene civilizacije.

Kako podnijeti težinu života i ostati normalan? Potoji li uopšte “normalno” to je interesantno pitanje o kojem se može poprilično dugo vremena odvojiti, što ostavljam psiholozima na razmatranje. Ponekad mi se čini da se samo preko umjetnosti mogu prezentirati nove vrijednosti i suštine.

Ako je sve scenarij, da li je i umjetnost to isto? Biće da jeste. Ako jest kultura, ako su muzeji, akademije...zašto ne i umjetnici. Kao dokaz tome postoji ineresantna priča, naime jedna od meni dražih umjetnica Barbara Kruger, pojavila se u prošlom stoljeću kao umjetnica koja javnost provocira veoma jednostavnim vizuelnim grafičkim dizajnom (plakatima). Jedan od meni najdražih, inače bez naslova, koji je zapravo bio u funkciji da bude magnet za frižider izgleda tako što ljudska ruka drži karticu na kojoj piše: “*I shop therefore I am / Kupujem dakle jesam*”. Aludirajući ovdje na poznato Dekartovo promišljanje: “Mislim, dakle jesam”. Stoga današnja kultura, konzumeristička nije ništa drugo do ona u kojoj je mjesta ostavljeno samo onome što se da kupiti i onome što je pristupačno – masovno. Dakle, nisam više ja ta koja mislim, jer ako to činim ja ne postojim, čim ispeglam karticu ili platim stvarnim novcem – ja postojim. Ja sam živa. Neživi su oni koji razumijevaju, koji osjećaju dok suprotnost njima oni koji kupuju, ne misle, koji glume, oni koji promatraju a ne gledaju, čuju a ne slušaju su živi. Živa bića.

Jednom prilikom jedan vrsni bh. intelektualac, kada sam ga intervjuisala za naučne svrhe, mi je napisao: “Bilo je i prije, a ima i sada slikara, koji nam sve naprijed rečeno kristalno jasno predskazuju, odnosno kritiziraju i pokušavaju da na humanim i etičkim principima, utječu na promjenu svijesti. No, oni su dio te stvarnosti. Mnogi se kao i intelektualci lako prodaju, a njihov angažman donkihотовski predstavlja dvoboj sa vjetrenjačama i kapitalom pred kojim su svi kapitulirali. Razvodnjavanje problema supremacije elitnih manjina nad neelitnim većinama na globalni nivo, govori i to da je gotovo nemoguće stvoriti revolucionarnu svjetsku silu, koja bi zaustavila nezaustavljive trendove. Riječ je o globalnoj prostornoj i vremenskoj raspršenosti svjetske populacije, kojoj su iznuđene razne segregacijske, civilizacijske i religijske distance i konfrontacije na lokalnom nivou.”

Upravo, u tim silnim bodrijarovskim scenarijima, zaključak je, rijetki su ostali netaknuti. Tako je bilo i s Barbarom Kruger, naime, ona je prije nego je postala umjetnica koja jasno problematizira fenomen komercijalnog, odnosa moći i prava manjinskih zajednica radila kao grafički dizajner poznatog modnog časopisa *Elle*. Zasativši se tih okvira djelovanja, dala je otkaz i odmah počela sa svojim umjetničkim angažmanom. Postala je slavna, postala je *hit*, što bi rekli *mainstream*. Ne znam da li je njoj cilj bio biti slavna i bogata umjetnica, ali činjenica je da su je korporacijske sile ulovile u svoju mrežu. Upravo taj plakat koji je meni jako drag a kojeg sam gore ranije spomenula završio je u Diesolovoj kampanji za novu seriju farmerica! Da bude još gore na samim farmericama na pozadinjskoj etiketi pisalo je upravo to – *I shop therefore I am*. – Užas.

Borbom i kritikom protiv komercijalizma, Barbara je postala upravo centar jedne takve odvratne kampanje! I to nam je dokaz kako umjetnost u današnjem vremenu ako nije dio glavnih kolosjeka onda je baš na margini, često osamljena bez pretjeranih uticaja na promjene. I ono što je idejno i estetski kvalitetno, to se

pak unakazi omasovljavanjem. Pitam se da li je Barbara ipak svjesno ovim svojim radom uticala na to i da uđe u mega kampanju, tako govoreći “ako ih ne možeš promijeniti – pridruži im se” ili je ipak ostala dosljedna sebi u smislu “evo vam moj rad, dajte mi brdo love a ja ću i dalje o vama kao najvećim idiotima...”

Zar nismo tragični? Možda bi neko drugi, kao Baudrillard rekao odvratni separatori, ali eto. Čovjeku današnjice preko ovih silnih ekrana nije dovoljno biti fin, treba biti mrtav da bi opstao u svijetu potrošačke kulture u kojoj svako ima svoj bar kod i cijenu. Ja mislim, bez obzira na silne eksploatacije prirode, onog humanog u ljudima, da umjetnost u ovom ruglu života ima najveće šanse za opstanak. Uz silni “mentalni AIDS” smatram da umjetnost kojoj je to i jedna od uloga, može da nas osvještava i da nam daje smisla. Da nas nahrani. Šta bi ijedan grad da nema teatra, i šta bi ijedna sredina bez književnika koji piše, iritira...kako bi smo bez štafelajske paradigme koja nema stida da se da svom gledaocu u potpunosti. Ono društvo koje ne gaji osjećaj za umjetnost i koje ne radi ništa na intelektualnom oživljavanju i nije društvo, to je samo jedna učmala sredina koja nema kisika za život. Mi smo s postmodernom prošli jednu fazu dekonstrukcije i raspada u umjetnosti, zajedno s raspadom u metanaraciji. Prihvaćeni su pluralizmi ideja o tome šta je funkcija umjetnosti i koje je stanje društvenog. Društveno je neodvojivo od umjetničkog i obrnuto. Dok je čovjeka bit će i pitanja, sve dok je pitanja bit će i istraživanja, prema tome bit će i stvaranja. Bez obzira bio scenarij ili ne smatram da je važno vjerovati, promišljati i ići smjerom kritičke analize stanja u kojemu se svi nalazimo. Upravo to umjetnost i radi. Želim vjerovati da su djela Barbare Kruger i njoj sličnih koji su završili “s onu stranu komercijalizma” ili “u kotlu komercijalizma” uspjeli ipak dotaknuti većinu da se zamisli i upita: “Da li sam i ja taj koji samo ako kupuje i postoji ili se moja egzistencija ogleda u znatno dubljoj akciji?” Egzistencija umjetnika/ca je takva da nas hrani, da nam daje na kapljice duševnosti koja je negdje uz put za boravljena.

Parafrazirajući jednu pjesmu Jamesa Douglasa Morrisona – da, mi jesmo podijeljeni na glumce i gledaoce, opsjednuti herojima našeg vremena koji žive za nas i koje kažnjavamo. Istina je da se zadovoljavamo “danim” u traganju za dojmovima. I možda i nismo ništa više od onoga što Morrison kazuje “preobraženi iz ludog tijela što pleše po padinama brda u par očiju što zure u mrak”.

Aleksandar Mijatović

Drukčije je ono što jest: Heteroesencijalnost i ontologija indiferencije

U knjizi se preko Marxovog pojma fetišizma usmjeravam na podjelu između materijalnosti i reprezentacije, objekta i subjekta u kulturalnoj teoriji i filozofiji. Moje je pitanje može li se govoriti o hibridima, da se poslužim pojmom Bruna Latoura. Odnosno, nema li reprezentacija svoju predmetnu stranu, a predmet svoju reprezentativnu stranu? Jer čini se da Marx s jedne strane tvrdi



da je problem fetišizma upravo taj što briše sigurnu podjelu na predmet i reprezentaciju i tako ukida podjelu na objekt i subjekt. U jeziku antropologije Marxovog doba fetiš je predstavljao točku u kojoj se briše razlika između predmeta i reprezentacije, pa se onda čini da i u Marxovoj koncepciji predstavlja točku u kojoj proizvod rada prelazi u vrijednost kao reprezentaciju tog rada. No to znači svesti Marxov argument na Hegelovu kritiku osjetilne izvjesnosti. Držim da je Marxova koncepcija fetišizma bliža onoj Augustea Comtea nego onoj Charlesa de Brossesa. Comte je zagovarao pripajanje fetišizma kao prve faze teološkog stadija društva u treći pozitivistički ili znanstveni stadij. Tako, prema Comteu, znanstveni stadij, koji prevladava metafizički te politeističku i monoteističku fazu teološkog stadija, treba biti korigiran fetišizmom.

Polazište argumenta knjige je upravo u toj in-diferenciji reprezentacije i materijalnosti, subjekta i objekta. Horkheimer i Adorno u *Dialektik der Aufklärung* (1947) pokazuju da je ta razlika prisutna u tami mitske misli i prosvjeteljenoj racionalnosti. Time postaje nedopustivo svesti prosvjetiteljstvo na jedno povijesno razdoblje osim ako se ne obavežemo na ideju progresa – ali o tome je dovoljno rečeno. Iz mitske misli niče racionalnost prosvjetiteljstva dok ono vene u mitsku misao. Suprotno Horkheimeru i Adornu, ako je mit rascvalo prosvjetiteljstvo, a prosvjetiteljstvo uveli mit je li u tom slučaju opravdana razlika između mitske i racionalne misli? Što s razlikom između filozofije, znanosti, religije i mističizma? Bataille piše da se kao mit pokazuje upravo ono što prokazuje mit. To je predmet 2. i 3. poglavlja. Horkheimer i Adorno pokazuju da se potisnuti mit vraća u prosvjetiteljstvo i pretvara ga u mitologiju. Njihov je argument duboko prosvjetiteljski; mit je – a ne prosvjetiteljstvo – pravi predmet njihove kritike. Mit je isključen iz prosvjetiteljstva

samom logikom mita (introverzijom žrtvovanja) čime mit postaje konstitutivan prosvjetiteljstvu. Ta je figura mišljenja karakteristična za humanističke znanosti i određujem je kao *heteroesencijalizam*. Heteroesencijalizam s jedne strane tvrdi da je identitet nemoguć bez istodobnog odricanja identiteta. S druge strane, entitet ili biće uskraćenog identiteta postaju izvanjsko koje je konstitutivno za unutrašnjost pojma, bića, entiteta, pojave ili institucije. U prvom koraku heteroesencijalizam tvrdi da je dodjeljivanje identiteta nemoguće bez istodobnog uskraćivanja identiteta da bi potom u drugom koraku tvrdio da dodjeljivanje identiteta ovisi upravo o njegovom uskraćivanju. Identifikacija i dezidentifikacija su neodvojive pa je tako identifikacija istodobno uključivanje i isključivanje; režim koji uključuje isključivanjem i isključuje uključivanjem (Agamben). Još primjera: postkolonijalna teorija tvrdi da je drugi pozadina na kojoj se konstituira bjelački identitet da bi se u drugom koraku tvrdilo da drugi remeti identitet čiju je konstituciju prvotno podupro. U Luhmannovoj teoriji sistema razlika dijeli svijet na označeni sistem i neoznačenu okolinu. Ta prvotna, utemeljujuća razlika postaje potom provodna razlika koja se premješta u samu unutrašnjost sistema.

Slijedom takve heteroesencijalne logike, mit i prosvjetiteljstvo istodobno izviru i uviru jedno u drugo. Kako izbjeći taj heteroesencijalni obrat? Problem je Horkheimera i Adorna, kao i drugih teoretičara i filozofa, što su ustanovivši razliku slijedili učinke njezinog razdvajanja, razlučivanja te stapanja i izjednačavanja. Kako izbjeći tu heteroesencijalističku hipokrizu (*hypo-krinein*) u kojoj se iznevjerava ono što se zagovara i u kojoj se tvrdi suprotno od onoga što se predmnijeva? No hipokriz(ija) ovdje ne podrazumijeva *hipomoral*, već *hipermoral* koji proizlazi iz pokušaja da se teorija preobrazi po uzoru na etiku. Problem za suvremeno mišljenje nije taj što je teorija neetična, već u pretpostavci da je sama etika teorijski nemoguća. Ta istodobna nemogućnost i nužnost etike da se univerzalizira i partikularizira postaje ključnom za prevladavanje epistemološke koncepcije teorije koja je lišena etičnosti. Takvo pretvaranje teorije u etiku ima za svoju posljedicu heteroesencijalističku hipokrizu u kojoj razlika koja prvotno potkopava normu sama postaje normom koja je neprimjenjiva, kruća od normi koju je zbacila. Dakle, razlika je teorijski neupotrebljiva jer uvlači u kružne definicije, dok je njezina etika *quasi*-transcendentalizira – pretvara je u nužnost i nemogućnost. Horkheimerov i Adornov argument (kao i slični argumenti) ne zapada u heteroesencijalizam ako se razlici oduzme sposobnost remećenja prethodnog rasporeda i uvođenja novog, de-hijerarhizacije i re-hijerarhizacije; remećenja poretka koji je ujedno oblik njegovog uvođenja i utvrđivanja. Drugim riječima, razlika je in-diferentna; ima egzistenciju, ali ne i djelotvornost kojom esencijalizira obuhvaćene termine.

Ako se slijedi *Die deutsche Ideologie* (1845-1847) po kojoj se ideologija vezuje za materijalne uvjete proizvodnje, tada i fetišističko preokretanje predmeta u reprezentaciju ima svoje korijene u materijalnim uvjetima proizvodnje. Ali jesu li onda potrebne razlike između ideologije i stvarnosti, fetiša i predmeta? Koje je njihovo operativno područje? Marxova rasprava o fetišizmu – što pokušavam pokazati u 5. poglavlju knjige – u osnovi je kritika empirističke epistemologije kako je izlaže Althusser u *Lire le Capital* (1965). No, jedno od najdubljih tumačenja tog

Marxovog poglavlja iz *Das Kapital* (1867) je svakako ono Derridaovo u *Spectres de Marx* (1993) u kojemu se Marxu spočitava upravo ovisnost o empirističkoj epistemologiji. Derridaov je prigovor da Marx, budući da nije osvijestio svoju upletenost u logocentričku metafiziku prisutnosti, ne uočava da je neizbježno da se predmet preobražava u reprezentaciju.

U *Das Kapital* poglavlju o fetišizmu prethodi prikaz razvoja vrijednosti, čemu sam posebnu pozornost posvetio u 4. poglavlju knjige. Slijedeći redoslijed izlaganja – a on se, kao što je poznato, ne podudara s redoslijedom razvoja predmeta – Marx, čini se, ne kaže da je tek fetiš točka preobrazbe predmeta u reprezentaciju; ta se preobrazba događa ranije, još u procesu formiranja relativnog i ekvivalentnog oblika vrijednosti. Fetišizam robnog oblika odnosi se tako na hibrid koji je ujedno reprezentacija i predmet. Već oblici vrijednosti navode na zaključak da su predmeti reprezentacije, a reprezentacije predmeti. Upravo se na tu hibridizaciju odnosi *gespenstige Gegenständlichkeit* koja podrazumijeva objektiviranje subjektivnosti – njezinu usidrenost u objektima i subjektivaciju objektivnosti po kojoj radnici postaju nositelji apstraktnog rada, onoga koji se već “otudio” od njih, “postvarivši” se u nadnici i cijeni robe.

Zašto “borba za prava radnika” ne uspijeva, vodila se ona sa socijalističkih ili iz socijaldemokratskih pozicija? Zato što se, prvo, vodi bitka za nadnicu, za taj apstraktni rad. A poznato je od *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte* (1844) da je povišenje nadnice u osnovi plaćeno ropstvo. Drugo, fetišizam pokazuje da se radnik postavlja prema svom proizvodu kao prema predmetu koji mu ne pripada, koji ne proizlazi iz njegova rada. Ako bi to podrazumijevalo da radnik treba ponovno prisvojiti svoj rad, ne bi li to bila tek borba oko privatnog vlasništva čije je ukidanje cilj revolucije? No, Marxovo je poglavlje o fetišizmu robnog oblika upravo kritika privatnog vlasništva i rada koji se neposredno pojavljuje kao svojstvo robe. Fetišizam robnog oblika ne počinje kad se ne prepozna vlastiti rad u robu, već, naprotiv, kad se rad počinje, da parafraziram Humea, prenositi na vanjske predmete i uzimati kao njihovo neodvojivo svojstvo. Rad se ne smije zamijeniti s njegovom tvorevinom, to je ravno izjednačavanju reprezentacije i predmeta, pojave sa stvari-po-sebi. Ali, s druge strane, reprezentacija proizlazi iz rada pa stoga ona stvara predmet.

Obično se polazi od toga da su proleterci, poput propalih grofova, razvlašteni vlasnici svoga rada. Radi se samo o tome da oni povrate ta svoja pradavna prava. Međutim, nije riječ o prisvajanju rada, već prisvajanju ljudi putem apstrahiranja rada kroz cijenu, prisvajanju života koji se održava nadnicom, svodeći svoje preživljavanje upravo na tu nadnicu koja život pretvara u zalog. U tom smislu, slijedom te *subprimacije života*, Maurizio Lazzarato u *La fabrique de l'hommeendetté: Essai sur la conditionnéolibérale* (2011) pokazuje da će u vremenima koja dolaze važnost mladog Marxa biti presudna. Stoga se, slijedeći tu nit, u fetišizmu robnog oblika pokazuje radnik koji se prema svom radu postavlja kao razvlašteni vlasnik. I upravo je to postavljanje radnika kao vlasnika rada prema kapitalistu kao vlasniku kapitala unaprijed osuđeno na propast. Marxovu ogradu kako nije riječ o tome da se dokine svako vlasništvo, već samo privatno vlasništvo treba radikalno korigirati: riječ je o tome da se dokine svako vlasništvo. U čuvenoj raspravi o kradljivcima-sakupljačima drva Marx govori o *ein*

instinktmässiger Rechtssinn koji siromašnima omogućuje vlasništvo izvan pravnog okvira privatnog vlasništva. Fetišisti su vlasnici šume, a ne sakupljači za koje drvo ne utjelovljuje vlasnički odnos. Međutim, sakupljači se prema predmetima ne odnose samo izvan relacije vlasništva, već su indiferentni prema svakom odnosu pripadanja. Oni ih skupljaju kao predmete – ili kako Marx tumači, kao nešto što im treba – a ne kao nešto što im pripada. Nije li prihvaćanje samostalnosti predmeta od njihovih tvorca, jedne indiferencije predmeta prema svakoj relaciji (poput vlasništva) koju prema njima uspostavlja čovjek, početak emancipacije samog čovjeka? Čini se, dakle, da s Marxom možemo napraviti korak više: osim s njegovim proizvodom, rad se ne poistovjećuje s čovjekom. Kao ni razum, jezik, nesvjesno, žudnja, smrt, niti rad ne može biti mjesto esencijalizacije čovjeka.

* * *

Derridaova knjiga i Žižekova *The Sublime Object of Ideology* (1989) pozornost usmjeravaju na tu reprezentativnu dimenziju predmeta. Ali Marx čini još jedan korak; fetiše naziva hijeroglifima koji će se razumjeti *post festum*. Hijeroglifi su znakovi budućnosti. Stoga je u knjizi pitanje kako se uspostavlja ta dimenzija naknadnosti i kako zakašnjelost jednog doba može poslužiti kao anticipacija u drugome – “*heimlichen Index*” (Benjamin); kada je taj *post*; kakva je svijest potrebna da budemo u tom nakon kako se ono ne bi izrodilo u prekasno? Pojam hijeroglifa zapravo pokazuje da se predmetna dimenzija uspostavlja na reprezentativnoj strani, a reprezentativna dimenzija na predmetnoj strani. Hijeroglif upućuje na naknadnost i zakašnjelost koja je zatočena u fetišu čime on postaje podsjetnik na budućnost – to je bila osnova Benjaminovog nedovršenog projekta u *Das Passagen-Werk* (1927-1940). Predmeti nisu puki spomenici jednog prošlog doba, već su oni prije nabijeni neostvarenim mogućnostima iz prošlosti (rad) koje poput eksplozivne smjese razaraju budućnost. Ali kao što sam pokušao pokazati u 8., 9. i 10. poglavlju, takav potencijal se ne nalazi u nečemu što dolazi, već u onome što jest. Hijeroglif nepovratnost jednoga doba pretvara u raskrnicu mogućnosti u idućem. Određenost događaja ne isključuje njihovu kontingenciju.

Sličan pokušaj prevladavanja podjele između objekta i subjekta nalazimo u Bergsonovom pojmu slike kojim se nastoji dokinuti podjela na idealizam i materijalizam. Kao što tumači Bergson u *Matière et mémoire* (1896) slika je više od reprezentacije, a manje od predmeta. Vratimo se Derridau. Njegovo je tumačenje Marxove koncepcije fetišizma izvedeno slično dekonstrukciji de Saussureovog pojma znaka u *De la grammatologie* (1967). Derrida u *De la grammatologie* je materijalist nasuprot njegovom idealizmu iz *Spectres de Marx*. Taj je Derridaov materijalizam – karakterističan za borbeno razdoblje *TelQuela* – imao na umu Althusser kad je ranih osamdesetih godina uveo pojam aleatornog materijalizma.

Kao što je poznato, de Saussure uspoređuje vrijednost u jeziku s ekonomskim pojmom vrijednosti. Derrida pokazuje da de Saussure, tražeći u pisanju uporište za funkcioniranje znaka, inzistira na materijalnoj dimenziji reprezentacije. Pisanje ostavlja sablasni trag (*l'archi-trace*) u jeziku koji se materijalizira kroz jezične mehanizme, poput odgode, razlike, koji su se pripisivali pismu. Budući da se jezik, kao

čista reprezentacija, oslanja na mehanizme pisma kao reprezentaciju reprezentacije, reprezentacija se javlja na mjestu materijalnosti, a materijalnost na mjestu reprezentacije. No u *Spectres de Marx* Derrida i sam zapada u logocentrizam koji pripisuje Marxu. Ako u *De la grammatologie* Derrida pokazuje da reprezentacija ovisi o materijalnosti, on u *Spectres de Marx* – kroz dekonstrukciju opreke između upotrebne i razmjenske vrijednosti – pokazuje da materijalnost ovisi o reprezentaciji – budući da je razmjenska vrijednost konstitutivna za upotrebnu.

Derrida s jedne strane pokazuje kako znak – bivajući ukorijenjen u pismu – postaje predmet, a s druge strane, kako predmet – bivajući ukorijenjen u razmjenskoj vrijednosti – postaje reprezentacija. Mi smo dakle uvijek na krajevima podjele između predmeta i reprezentacije – nikada na sredini; nikada u samoj podjeli. S Marxom smo, međutim, u samoj dubini podjele. Ta se hibridizacija predmeta i reprezentacije, objekta i subjekta prikazuje kao predmet₁-fetiš-hijeroglif-predmet₂. To znači preobrazbu predmeta u reprezentaciju i reprezentacije u predmet.

* * *

Taj se rascjep na materijalnost i reprezentaciju ukršta s podjelom na subjekt i objekt. Parove tvore subjekt i reprezentacija te objekt i materijalnost. Subjekt se približava polu materijalnosti kako bi se pokazalo da su njegove prikazivačke prakse ukorijenjene u materijalne procese, institucije, rituale, itd.; odnosno da ovisе o pojavama i stanjima koji su izvan moći subjekta. Ili se objekt približava reprezentaciji kako bi se pokazalo da ljudska predodžba predmeta i svijeta – barem do određene mjere – ovisi o vrijednostima i značenjima. Taj je proces u kulturalnoj teoriji i kulturalnim studijima uspoređan približavanju realizmu i anti-realizmu u filozofiji. Tek nakon što je ustanovljena podjela na humanističke i prirodne znanosti na osi vrijednosti i činjenice, već se s druge strane vrijednostima nastoji dati činjenična podloga (približavanjem subjekta materijalnosti), a činjenicama vrijednosna raznolikost i slojevitost (približavanjem objekta reprezentaciji). Stoga se u humanističkim znanostima postavlja ideološki problem pretvaranja vrijednosti u činjenice i njihovo odvajanje, a u prirodnima znanostima logički problem pretvaranja činjenica u vrijednosti i njihovo odvajanje.

Kako je Latour pokazao, humanističke znanosti brižljivo čuvaju kulturu i društvo da se ne uprljaju prirodom, kao što prirodne znanosti drže prirodu na sigurnoj udaljenosti od društva i kulture. Marx na jednom mjestu kaže da se kemijskom analizom ne dokida postojanje zraka; i nakon što shvatimo njegov kemijski sastav mi dišemo isti zrak. Prema tome, priroda nije poput onih Kantovih svjedoka koji odgovaraju na pitanja suca; ona se ne može bezostatno svesti na objekt prirodnih znanosti. S druge strane, ako se Marxova usporedba uzme s gledišta odnosa između društvenih i prirodnih znanosti, to znači da nikakva ideološka analiza ne može osporiti činjenični status vrijednosti. One su kao zrak koji dišemo, činjenice čak i kad su prozrete do kostiju; možda činjenice upravo uslijed te svoje prozretosti koja ima daje alibi, kako je to svojedobno formulirao Barthes. S jedne se strane formira područje hermeneutike i kulture u kojem su glavne operacije razumijevanje i interpretacija. One uspostavljaju domene subjekta, vrijednosti i reprezentacije. S druge

je strane, empirijsko područje gdje su glavne operacije opisivanje i objašnjenje koje uspostavljaju domene objekta, činjenice te materijalnosti. Ali formiranje ovih područja u razdvojene i međusobno nesvodive sisteme neizvedivo je kao Münchhausenov trik kojim se hermeneutika, kulturalna teorija i kulturalni studiji čupaju iz gliba prirode za vlastitu kosu. U ništa boljoj poziciji nisu prirodne znanosti koje isušuju svoje područje od vrijednosti i značenja. Razlika između hermeneutičkog i empirijskog područja je indiferentna.

Povlačenje granice između objekta i subjekta ovisilo je o tome što su se subjektu pripisivala svojstva ljudskosti, života, svijesti. Uslijed te antropomorfizacije subjekta, svemu što ne posjeduje ta svojstva odriče se pravo na položaj subjekta. Potom se ta vanjska podjela na objekt i subjekt premješta u sam subjekt: koja ljudskost, koji život, koja svijest imaju pravo na položaj subjekta? Konstitucija subjekta prvo je ovisila o podjeli na ljudsko i ne-ljudsko da bi se odmah potom ista podjela premjestila u samo ljudsko. Kao odgovor na antropomorfizaciju, za suvremenu je teoriju i filozofiju karakteristična desubjektivacija. Jedna od formi desubjektivacije je današnji obrat prema objektu. No, prije toga obrata, desubjektivacija se provodila iz različitih pravaca: preko jezika, nesvjesnog, smrti, zajednice, drugog, afekta, traume, tijela, lica. U obratu prema objektu desubjektivacija se provodi subjektivacijom objekata.

U tom uzajamnom činu subjektivacije čovjeka i antropomorfizacije subjekta subjekt se obdaruje svojstvima ljudskosti, života, jezika, mišljenja, svijesti. Sve što nema ta svojstva nema ni status subjekta i pada u područje objekata. A sve što pada u područje objekata ne može se predstavljati i to treba zastupati. Ta podjela na objekt i subjekt ne može ostati samo izvanjska jer se i samo područje subjekata unutar sebe dijeli na objekte. Kulturalna teorija i kulturalni studiji nastoje prevladati vanjsku podjelu na subjekt a da im pri tome izmiče unutarnja podjela ili pokušavaju prevladati unutarnju podjelu a da im pri tome izmiče ona vanjska. Tako se proučavaju tehnologije prenošenja i stvaranja reprezentacije odvojeno od samih reprezentacija i obratno.

Ipak, prisjetimo se dva već klasična argumenta iz teorije književnosti i kulturalne teorije. U Jakobsonovom se modelu komunikacije poetska funkcija osamostaljuje, prvo, od svih ostalih funkcija koje podupiru prenošenje poruke i, drugo, od prenošenja izvanjskog sadržaja. Dok ostalih pet funkcija ovise o kontekstu i njegovih okolnosti preko usmjerenosti poruke, jedino je poetska funkcija usmjerena na samu sebe i kadra je samostalno stvoriti svoj vlastiti kontekst. Ali u poetskoj funkciji poruka upućuje na samu sebe i na taj način objelodanjuje materijalnost jezika. Dok je u prvih pet funkcija materijalnost u službi neke izvanjske svrhe, poetska funkcija oslobađa materijalnost takve podređenosti. Poetska funkcija otkriva samu materijalnost jezika a time i njegovu potencijalnost označavanja što Jakobson naziva dvostruka referencija. Ipak, Jakobson pokazuje da reprezentacijska dimenzija poetske funkcije ovisi o osamostaljivanju materijalnosti jezika od semantičko-pragmatičke funkcije prenošenja poruke. Jakobsonov se, po raznim tumačima fenomenološki, strukturalizam ispostavlja kao materijalizam.

Raymond Williams u *Marxism and Literature* (1977) problematizira Vološinovljevu tezu po kojoj svijest nastaje jedino u znakovnom materijalu pa se tako u

znaku svijest eksteriozira, kao što se u svijesti znak interiorizira. Vološinov s jedne strane svijest lišava svake unutrašnjosti dok znak može funkcionirati kao unutarnji govor koji nije eksterioriziran. Svijest je nezamisliva bez izvanjskog znaka, ali zato riječ može funkcionirati kao znak čak i kad joj nedostaje “izvanjski izraz”. Međutim, slijedi iz Williamsove argumentacije, onda i svijest može postojati kad izostane njezina eksteriorizacija u jezičnom znaku. Williams se odupire Vološinovljevoj materijalističkoj redukciji svijesti na unutarnji govor. (Naime, teza o unutarnjem govoru pretpostavlja da je svijest do određenog stupnja samostalna od jezika.). Stoga za Williamsa svijest ima sposobnost da označava i onda kad je lišena izraza. O toj sposobnosti svijesti ovise učinak pred-nastajanja (*effect of pre-emergence*) i struktura osjećaja. Williams se istodobno suprotstavlja i humanističkom idealizmu i klasičnom marksizmu pokazujući da se svijest i materijalizam ne isključuju.

* * *

S druge se strane pak nastoji prevladati unutarnja podjela na subjekt i objekt preko feminističke, postkolonijalne teorije, klasnih i rodnih studija animalnih i studija okoliša. Posthumanistička tanatopoeza i tehnopoeza širi ljudsko u područje smrti i tehnologije kojima se tradicionalno pripisivala dehumanizacija. Humanistička svetost života biva zamijenjena ne-ljudskim kapacitetom čovjeka da preživi vlastito uništenje (Benjamin, Heidegger, Agamben). Stoga je de-humanizacija, kao kapacitet da se nađe s onu stranu prepoznatljive ljudskosti, uvjet otpora dehumanizaciji kao nečemu što ugrožava tu prepoznatljivu ljudskost. Pred čovjeka je stavljen imperativ da prevlada sebe, ali je, s druge strane, sam čovjek (kao Nietzscheov most koji vodi prema nadčovjeku i koji po prelasku valja srušiti) osnova tog samoprevladavanja. Tako čovjeku ništa nije svojstveno osim te sposobnosti za samorazvlašćivanje. Za heteroesencijalizam čovjek nije razvlašten od svoje biti, već je sama njegova bit razvlašćivanje.

Imanencija objektivirana kao sposobnost samorazvlašćivanja ostaje i nju Agamben naziva imanencija (*immanazione*). U tom se smislu zagovara istodobna antropomorfizacija smrti i tanatomorfizacija života prema kojima čovjek zaposjeda samo područje smrti. To zaposjedanje je okosnica tanatopoeze čovjeka, njegovog zaposjedanja ne-ljudskog kroz aporiju da upravo neljudskost smrti postaje temelj ljudskosti i, s druge strane, da ljudskost smrti postaje mjesto ne-ljudskosti. Smrt kao istodobna mogućnost i nemogućnost umiranja postaje mjesto prisvajanja ljudskog i ne-ljudskog. Čovjeku, ili stvarnosti, odriče se imanencija u ime izvanjskosti da bi se potom i sama ta izvanjskost u drugom koraku proglasila imanentnom. Tu istodobnu imanenciju transcendentnog (Blanchot i Deleuze) i transcenciju imanentnog (Heidegger i Derrida) određujem kao *heteroesencijalnost*. Heteroesencijalnost podrazumijeva da ideje esencije, konačnog razloga, prvog uzroka, svrha nikad nisu napuštene. One su samo iz unutrašnjosti premještena u izvanjskost; na primjer, čovjeku je imanentno nesvjesno koje je izvan njegova nadzora, čovjeku je imanentan jezik kojim on ne raspolaže (“jezik (ga) govori”), čovjeku je imanentna smrt nad kojom on nema nadležnost, ja se tvori oslovljeno licem da bezuvjetno prihvati njegovu nesvodivu razliku. No, prisjetimo se Calvinova Palomara, biti mrtav nije isto što i ne-bit. Bitak je in-diferentan prema životu i smrti.

Prema tipičnom heteroesencijalnom obratu čovjek konstituira ono što ga konstituira i on je konstituiran onime što konstituira. Heteroesencijalizam ima anti-realističku varijantu: nije samo stvarnost konstrukcija, već je i ova potonja plod krovne konstrukcije koja je *inultimalinea* nedokučiva. U ime se te krovne konstrukcije zagovara relativizam i pluralizam pojedinih konstrukcija. Npr., Lyotard raspad metanarativa dovodi u odnos s postmodernom ne uviđajući da jednako postmoderna i raspad metanarativa mogu biti također nova krovna pripovijest. Taj je zahtjev za paralogijskom nesvodivošću razlike krovna pripovijest postmoderne.

Prema realističkoj varijanti heteroesencijalnosti, ne postoji samo stvarnost neovisno o nama, već je ona učinak procesa, stanja, pojava koji su nam izravno nedokučivi i koje postoje neovisno o nama. Jedna izvedenica heteroesencijalističkog realizma je spekulativni realizam Quentina Meillassouxa. On odriče takvim procesima, stanjima i pojavama status konačnog razloga i prvog uzroka zagovarajući njihovu apsolutnu kontingenciju. No, s druge strane, Meillassouxovo proglašavanja kontingencije apsolutnom u osnovi povlači apsolutizaciju kontingencije. Ukratko, tako sama kontingencija prestaje biti kontingentna, ili njegovim riječima, hiperkaotična. Međutim, jedan od ključnih problema *Après la finitude* (2006) je ambivalentan odnos principa bezrazložnosti (*le principe d'irraison*) i kontingencije: izostaje li konačan razlog zato što je kontingencija apsolutno nužna ili je kontingencija apsolutno nužna jer izostaje konačan razlog? Zašto bi uopće jedno povlačilo drugo? Princip bezrazložnosti i nužnost kontingencije ne povlače jedno drugo kao što se, s druge strane, kontingencija i determiniranost međusobno ne potiru. Za Leibniza prestabilirana harmonija i predodređenost nisu isključivali mogućnost kontingencije i slobode, dapače, ove potonje su uvjet onih prvih. Ako je ukrštanje staza atoma kontingentan događaj, sve kasnije pravilnosti postaju kontingentne. Budući da je tako jedan događaj lišen utemeljujućeg položaja pravilnost i otklon, određenost i slučaj se indiferiraju. Mi moramo poći od kontingencije da svijet jest, od slučajnosti njegove egzistencije, umjesto od neproračunljive i hiperkaotične mogućnosti da će biti drugačiji. To da će svijet biti drugačiji je upravo ono što jest; taj biti-drugačiji je aktualnost svijeta.

* * *

Stoga se od ranog moderniteta izdvajaju tri teorijske destabilizacije. Prva je destabilizacija objekta koja ima svoje korijene u empirističkoj kritici pojma supstancije i kulminira u Kantovom kopernikanskom obratu od objekata prema uvjetima mogućnosti iskustva. Otada je filozofija umjesto strukturom objekata zaokupljena strukturom reprezentacije koja pripada području subjekta. Objekti su potisnuti u područje stvari-po-sebi koje su izvan čovjekovog iskustva dok je subjekt ograničen na fenomenalni svijet pojava. Početkom su 20. stoljeća filozofi poput Husserla ili Heideggera nastojali izbjeći idealizam koji se činio neizbježnim u obratu prema subjektu. Mislioci početkom 20. stoljeća destabiliziraju subjekt u ime relacije između objekta i subjekta, bitka i mišljenja. Ključno pitanje 20. stoljeća nije kako se subjekt odnosi prema svijetu, već kakav je karakter te relacije i koja se relacija može uzeti kao primarna i izvorna.

Na primjer, Heideggerov je odgovor bio *Dasein*, Sartreov egzistencija, Merleau-Pontyjev percepcija i put, Derridaov razlika i tako dalje. Razvoj lingvistike i filozofije jezika koji je obilježio 20. stoljeće temelji se na pojmu relacije. Prošlo stoljeće je razdoblje relacije i možemo govoriti u relacijskoj filozofiji i relacijskoj teoriji. Ako je destabilizacija i de-supstancijalizacija objekata pokazala da objekti nisu neposredno dani, privilegiranje relacije je, s druge strane, pokazalo da i subjekt nema neposredan pristup sebi. Relacijska filozofija pokazuje da samo uronjeni u relaciju, ali da se sama relacija ne može prikazati; relacija omogućuje pristup stvarnosti, ali je sama relacija nedostupna i nepredočiva, poput Kantova transcendentnog objekta. *Dasein* je pred-teorijski i njegova ga teorijska reprezentacija lišava autentičnosti; ili svaka predodžba jezika odmiče od značenja premameta jeziku. Međutim, Derrida je pokazao da sama relacija neminovno uvodi hijerarhiju.

No, to je privilegiranje relacije izvršeno upravo u ime impersonalizacije i de-esencijalizacije subjekta. U posljednje vrijeme dva filozofska i teorijska pravca nastoje destabilizirati sam pojam relacije. Objektu usmjerena filozofija (*object-oriented philosophy*) nastoji u filozofsko mišljenje vratiti pojam objekta dok spekulativni realizam iznosi kritiku relacijske filozofije koju Meillassoux naziva korelacionizam. Objektu usmjerena filozofija ističe da su podjela na subjekt i objekt, i relacija među njima, mogući samo na temelju privilegiranju subjekta. Koliko god se potkopavala samo-dostatnost subjekta kroz pojam relacije, subjekt je i dalje obdaren sviješću, afektivnosti, ili žudnjom kao presubjektivnim stanjima koja ga stavljaju iznad svijeta objekata. Odnosno, koliko god subjekt bio izložen desubjektivaciji on je i dalje nadređen svijetu objekata. Relacijska filozofija samo hipostazira pojam subjekta prisutan u obratu prema subjektu s tom razlikom da se u ovom potonjem govori o subjektu izvan relacije, dok se u relacijskoj filozofiji govori o subjektu relacije. Odnosno, ako pojam relacije desubjektivira pojam subjekta on se vraća kao subjekt te desubjektivacije. Suprotno tome, objektu usmjereni filozofi tvrde, prvo, da je subjekt objekt među objektima; drugo, uz relaciju između subjekta i objekta postoje relacije između samih objekata; treće, te relacije između objekata ne svode se na relaciju između subjekta i objekta. Relacije između objekata su neovisne od relacije između subjekta i objekta.

* * *

Ali što mijenja taj obrat prema objektima? Svjedočili smo brojnim obratima u humanističkim znanostima: obrat prema jeziku, obrat prema slici, obrat prema afektu. Objektu usmjerena filozofija naprosto subjektivira objekt, ona opskrbljuje objekt sa subjektivnosti dok s druge strane objektivira subjekt pretvarajući ga u objekt. Tu je uzajamnu subjektivaciju objekta i objektivaciju subjekta Levi Bryant nazvao demokracija objekata imajući na umu slogan Iana Bogosta da sva bića jednako postoje, ali ne postoje jednako. Ipak, objektu usmjerena filozofija je druga forma desubjektivacije koju je uvela relacijska filozofija. Bryant upozorava da antirealizam i epistemološki realizam svode pitanje objekta na pitanje u kakvoj je subjekt relaciji prema objektu i kako reprezentira objekt. Ontološko pitanje *što je* objekt svodi se na epistemološko pitanje *kako znamo* objekt, kako prikazujemo objekt.

Bryant predlaže da se epistemološki realizam zamijeni ontološkim realizmom koji *bitak* objekata nadređuje *znanju* o objektima. Ontološki se realizam ne bavi znanjem o objektima, već njihovim bitkom uvodeći bezsubjektni objekt (*subjectless object*) nasuprot objektu koji se izvodi iz relacije prema subjektu. Ontologiju apsolutnih objekata koji nisu relativni na subjekt Bryant naziva ontikologijom (*onticology*). Ontikologija polazi od samo jednog tipa entiteta: objekata čime je ona ispražnjena od subjekta i relacije između objekta i subjekta. U ontikologiji su čovjek i povezani pojmovi poput kulture, društva, subjekta tipovi objekata. U ontikologiji se nijedan entitet ne može nadrediti ostalim entitetima stoga je ona plosnata ontologija (*flatontology*). Iako Bryant preko pojma povlačenja (*withdrawal*, G. Harman) odbacuje pojam relacije, ontikologija se pokazuje kao oblik destabilizacije subjekta. Ali, kao i u slučaju Meillassouxove koncepcije kontingencije, ta se dimenzija objekta koja je nesvodiva na subjekt ne može apsolutizirati njezinom subjektivacijom. Objekt i subjekt nisu ravnopravni ili jednaki, već indiferentni.

* * *

Horkheimer i Adorno kažu da prosvjetiteljstvo izjednačava živo s neživim, dok mit neživo poistovjećuje sa živim; ako animizam stvarima udahnjuje dušu, kapitalizam postvaruje dušu. No nije li i to prepoznavanje prosvjetiteljstva kao mita u osnovi prosvjetiteljski egzorcizam mitova? Dok primitivni čovjek predmete obdaruje moćima koje postoje neovisno o njemu, moderni čovjek u proizvodima rada ne prepoznaje svoj vlastiti rad. Nakon eksternalizacije u kojoj se rad materijalizira u predmetima, predstoji internalizacija tog rada u kojoj se tuđi predmet prepoznaje kao tvorevina, djelo vlastitog rada, u kojoj vanjski predmet postaje unutarnji. Rad tako dolazi na mjesto Hegelova Apsolutna duha koji vanjsku stvarnost ne odvaja od unutarnje, u kojem objektivno i subjektivno postaje nerazlučivo. Trebamo li tako shvatiti Marxa? Možda.

Klasične marksističke interpretacije zahtijevaju tu internalizaciju koja prisvaja predmete rada. Na drugom su kraju mislioci poput Bataillea, Blanchota i Nancyja koji preko pojma razdjelovljenosti/radolihosti (*désœuvrement*) odbacuju eksternalizaciju rada u vanjskom predmetu u kojoj bi se okončao i dovršio rad negativnog. Kako ovi mislioci ističu, rad negativnog je u istoj mjeri usmjeren kako na vanjske predmete, tako i na samog čovjeka. U 1., 11. i 12. poglavlju se pokazuje kako se subjekt jednako razdjelovljuje kao što se i sam udjelovljuje u objektu. Međutim, problem je sljedeći: iako se subjekt izlaže razdjelovljenju on se opet udjelovljuje kao subjekt razdjelovljenja, kao što razdjelovljena zajednica postaje zajednicom razdjelovljenih čime se dokidanje imanencije na razini subjekta – (uslijed Batailleove teze o međusobnom podrazumijevanju suverenosti i komunikacije) – vraća u obliku imanencije same zajednice. Ukratko, slijedili klasični marksizam ili Bataillea, Blanchota i Nancyja ipak Marxovo mišljenje zadržavamo u okvirima Hegelova mišljenja.

Iskustvo fetišizma nije ni objektivno niti subjektivno. Ono što je u sredini – roba koja nije predmet i fetišist bez samosvijesti – dobiva status kvazi-objekta i kvazi-subjekta. Fetiš je u tom smislu kritika podjele na objekt i subjekt. Fetiš je teorijski problem samo ako se za polazište uzme ta prednost subjekta pred objektom.

Međutim, pojmovi poput fetiša ne iziskuju dokidanje ili dekonstrukciju opreke između subjekta i objekta, reprezentacije i materijalnosti; fetiš ih in-diferira.

U fetišizmu subjekt oponaša ono što ga umrtvljuje. To je preokrenuti svijet Caillloisove mimikrije u kojem kukac oponaša svoj plijen kako bi ga umrtvio i ulovio; ovdje, naprotiv, plijen (“radnik”, “potrošač”) oponaša vlastito stanje ulovljenosti, vlastitu “zaplijenjenost” i pasivnost. Radnik oponaša svoju razvlaštenost, on više nije onaj koji bi sebe trebao prepoznati kao subjekt rada ili subjekt razdjelovljenosti. Razvlaštenost nije stanje koje treba prevladati prisvajanjem onoga što je uskraćeno, već prisvajanjem same razvlaštenosti; pravi predmet prisvajanja je samo stanje razvlaštenosti.

Kao i svi teorijski pravci koji imaju emancipacijski naboj (feministička teorija, *queer* teorija, postkolonijalna teorija) i postmarksistička teorija ima problem što borbu za jednakost između spolova/rasa/klasa nehotice pretvara u borbu za prevlast jednog spola/rase/klase nad drugim. Judith Butler u *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) uvodi feminizam bez subjekta razgovijetno povezujući tu koncepciju s marksizmom. Butler kaže da se zahtjev za jednakošću postavlja u ime rodnog identiteta kao da je on samorazumljiva kategorija. Tu više nije riječ o emancipaciji, već – čitajući *Gender Trouble* iz perspektive *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France* (1987) – borbi za položaj gospodara.

Marksizam je u istoj mjeri zahvaćen tom borbom za prevlast po kojoj se emancipacija shvaća kao premještanje iz položaja roba u položaj gospodara. Upravo takvo “hegeliziranje” Marxa objašnjava neuspjeh socijalizma i komunizma koji su “diktaturu proletarijata” shvatili kao robove koji gospodare sobom okrutnije nego gospodar kojeg su svrgnuli, poput sinova iz Freudovog ogleđa *Totem und Tabu* (1913). Uostalom, kao što su pokazali raspleti revolucija, problem svake društvene preobrazbe sastoji se u tome da se vlada drugima. Stoga u 19. stoljeću, kako pokazuje Foucault u *L’Hermeneutique du sujet* (1981-1982), pravi predmet revolucije više nije vladanje drugima, već vladanje sobom, umjesto preobrazbe društva teži se preobrazbi sebstva. Takvo shvaćanje revolucije napuštaju društveni pokreti i formacije, ali ono ostaje očuvano u avangardnim umjetničkim pokretima 20. stoljeća. S druge strane, pokušaj socijaldemokracije da se izbori za jednakost radnika u okviru društvenog uređenja koje se temelji na nejednakosti sveo se na borbu za prava radnika; tobože, više prava podrazumijeva slobodu. U tome se, na koncu, sastoje Marxovi prigovori socijaldemokraciji u *Die Kritik des Gothaer Programms* (1875).

Ali taj se marksizam bez subjekta ne odnosi na postmoderni marksizam koji jednu klasu lišava privilegije isključivog nositelja promjene vezujući promjenu upravo za izostanak identifikacije s određenom društvenom skupinom. Umjesto hipostaziranog subjekta klasičnog marksizma, postmoderni marksizam uvodi subjektivnost koja se transverzalno, rizomatično raspršuje po društvenom tkivu: nomadizam (Deleuze i Guattari), mnoštvenost (Negri), zajednica koja dolazi (Agamben) ili, pojam koji je izvan Spinozinog okvira *potentia/potestas*, singularna pluralnost (Nancy). Ali ta subjektivnost bez subjekta (Deleuze i Guattari, Negri), zajednica jedinstvenih koji nisu ujedinjeni (Agamben) ili singularnost i pluralnost bez pojedinačnih individua (Nancy) u konačnici ostaje heteroesencijalistička relacijska kritika subjekta koji se u relaciji desubjektivira i ponovno subjektivira kao

nositelj relacije čiji je učinak. Fetišizam, naprotiv, ne naznačuje samo mogućnost prisvajanja rada, već mogućnost postojanja predmeta neovisno od subjekta; riječ je o mogućnosti indiferentnog odnosa među stvarima lišenog svakog obilježja pripadnosti. Tu stvari prestaju biti izraz subjekta i funkcija odnosa između subjekata.

* * *

Upravo o tome govori Ray Brassier u *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* (2007) pišući o negativnosti između objekata koja je neovisna od odnosa prema subjektu. Objekt više nije izraz znanja subjekta, on se osamostaljuje od subjekta koji ga uzima kao predmet znanja. Pa ipak, i Brassier suverenost subjekta samo zamjenjuje suverenost objekta. To kretanje od objekta, subjekta do njihove relacije i dalje sadrži u sebi preokretanje hijerarhija, njihovo ponovno uspostavljanje. I ova destabilizacija relacije ne može osporiti hijerarhiju a da pri tom ne uspostavi novu – osporavanje i uspostavljanje tu čine par analogan onom Benjaminovom između *rechtsetzende Gewalt* i *rechtserhaltende Gewalt*. Stoga, slijedeći Benjaminov esej, tu nadraženost hijerarhijom, privilegijom, subverzijom treba obuzdati; presjeći filozofsko-politički čvor sile koja uspostavlja i sile koja održava zakon – odrubiti konačno glavu kralju, kako je to nekoć rekao Foucault – budući da se u tom čvoru zakon sile opravdava silom zakona.

Meillassoux s druge strane tvrdi da korelacionizam zatočuje u prozirni kavez. Mi smo zatvoreni u izvanjskost kojoj nemamo neposredni pristup. Umjesto toga, je li moguća a-subjektivna danost bitka koja bi bila apsolutna prethodna toj danosti; je li moguć entitet bez mišljenja. Ipak, kritika korelacionizma u osnovi je produžetak samog korelacionističkog pokušaja da se subjekt nadomjesti impersonalnom, a-subjektivnom relacijom (relacija bez relacije). Drugim riječima, spekulativni realizam je također oblik desubjektivacije karakterističan za relacijsku filozofiju.

U 1., 8., 9. i 10 poglavlju taj prijelaz iz predmeta znanja – koji je funkcija reprezentacije subjekta, ili, Althusserovim riječima, sveden na predmet spoznaje – u znanje predmeta, odnosno stvarni predmet, koji je neovisan od subjekta, pokušavam formulirati kao predmet₁-fetiš-hijeroglif-predmet₂. Tu predmet₁-fetiš predstavlja kritiku klasične koncepcije spoznaje koja polazi od relacije između subjekta i objekta pri čemu je težište ili na subjektu ili na samoj relaciji. Tu se ističe razlika između predmeta i reprezentacije, ali je, međutim, iskustvo predmeta uvijek funkcija toga kako ga subjekt predočava, dok sam predmet ostaje nedokučiv. Ovaj pontonji je trajno odsutan, javlja se samo posredno poput gorućeg grma. Međutim, ta nepojmljivost, nezamislivost, neprikazivost i odsutnost su samo načini da se predmet-po-sebi postavi kao takav. Postavljenost (ontologija) ne svodi se na postavljanje (epistemologija). Stvar-po-sebi je problem samo iz perspektive epistemologije. Kantov kritički projekt distanciranja od metafizike započinje s misterioznim entitetom, sa stvari-po-sebi. I taj se problem ponavlja u obratu prema objektu koji tako ostaje u “korelacionističkom krugu”. Meillassoux s jedne strane ističe da konačan uzrok ne postoji, da je sve izloženo hiper-kaosu, da bi, s druge strane, tvrdio da se čini da se svijet ravna po utvrđenim zakonima i da je zahvaljujući tome sve predvidivo. Rečeno nam je da primarna svojstva postoje neovisno od subjekta budući da

se mogu matematizirati, dok se, s druge strane, emfatično proglašava postojanje hiper-kaosa u pozadini svijeta. Ako hiper-kaos može uništiti sve pa i sama sebe, kako bi mu se othrvala primarna svojstva; nisu li i ona podložna apsolutnom razaranju? Apsolutna kotingencija hiper-kaosa je, dakle, poput stvari-po-sebi zamisliva, ali nepojmljiva. Nakon dualizma privida i ideje, noumenalnog i fenomenalnog, Meillassoux uvodi dualizam između hiper-kaosa i neposredne stvarnosti.

Ako je primitivnim civilizacijama antropologija i etnografija 18. i 19. stoljeća pripisivala nerazlikovanje između predmeta i reprezentacije, moderni o predmetima znaju samo posredstvom reprezentacije što se u istoj mjeri odnosi na idealizam, realizam i materijalizam. Stoga se, s druge strane, hijeroglif-predmet₂ odnosi na odbacivanje epistemologije polazeći od definicije (prisutne u Vica, Hegela i antropologa 18. i 19. stoljeća) hijeroglifa kao osjetilne bliskosti s predmetima u kojoj se ukida odnos između subjekta i objekta. Hijeroglif, brišući razliku između reprezentacije i predmeta, ne prikazuje objekte, već smješta među njih. Međutim, hijeroglif upućuje na mogućnost koja se u modernitetu pripisuje isključivo subjektu: predmeti prikazuju; oni nisu samo objekt reprezentacije, već prikazuju vlastitu prikazanost bez refleksije i konceptualnog identiteta, poput sinteze pojava i pojmova. Hijeroglif upućuje na to da je predmet subjekt svoje prikazanosti; poput ikona koji se u Peirceovoj semiotici izvodi iz ontološke kategorije prvosti (*firstness*). Prvost je nulti semiotički stupanj u kojem još nije uspostavljena temeljna trijada reprezentamena, interpretanta i predmeta, odnosno subjekta, objekta i relacije. Ontološka *dijateza* ne podrazumijeva samo da je subjekt i objekt mišljenja, već da je objekt ujedno subjekt mišljenja (koji je neovisan od subjekta koji misli). U ontologiji indiferencije predmet₂ se odnosi na predmet koji je subjekt vlastite nemogućnosti objektiviranja – stvarni predmet (Althusser), odnosno nemogućnosti svođenja na predmet spoznaje. Tako se u području ontologije treba odgovoriti na Marxov etički i politički zahtjev iz *Zur Judenfrage* (1843) i *Das Kommunistische Manifest* (1846) o ukidanju privatnog vlasništva koje pronalazi uporište u juridičkoj (Locke), umjesto epistemološkoj (Descartes) koncepciji subjekta. Nije riječ o premještanju težišta, ponovnoj distribuciji prednosti i nadređenosti između objekta i subjekta, već o njihovom *in-diferenciranju*. Ontologija indiferencije podrazumijeva razliku bez razlikovanja, relacije bez ko-reliranja, istost bez izjednačavanja, sinteze bez stapanja, disjunkcije bez razdvajanja. U toj se indiferenciji sastoji Palomarovo pitanje: nisam li komad, dio svijeta koji promatra druge komade, dijelove svijeta?

Marxova kritika epistemologije sastoji se u prigovoru da se nejednakost između objekta i subjekta prenosi u nejednakost između samih subjekata. Stoga se čuvena sintagma *phantasmagorische Form* odnosi na stvari bez ljudi, stvari emancipirane od njihovih tvorca. Nije riječ u povratku mita u prosvjetiteljstvo u kojem stvar premašuje svog stvaraoca – tu se ionako podrazumijeva borba čovjeka da pokori prirodu; već o stvari koja je ravnodušna prema činjenici da je napravljena i koja se stavlja u ravnopravan odnos prema čovjeku. Nije riječ o prevladavanju živoga neživim i neživoga živim, već o njihovoj ravnopravnosti. No, riječ je o ravnopravnosti u ontološkom, a ne etičkom smislu; dakle, riječ je o *in-diferenciranju* razlike između stvari i čovjeka. To je indiferencija u kojoj relacija ne stvara korelate (poput

Nancyjevih koncepcija zajednice i singularno-pluralnog bitka). Sve postoji u relaciji, ali se ta egzistencija-u-relaciji (Peirceova *Prvost*) ne svodi na korelat. U indiferenciranju razlike između stvari i čovjeka, razlika između njih ostaje, ali izostaje razlikovanje na objekt i subjekt, predmet i reprezentaciju.

To nije ontologija koja polazi od hijerarhije bitka i bića ili dekonstrukcijska ontologija u kojoj hijerarhije jednako ovise o onome što je na njihovom vrhu i na njihovom dnu. To je *ontologija indiferencije*, ontologija bitka bez bića, bića bez bitka, u kojoj je sve apsolutno anarhično da može stvoriti hijerarhiju i u kojoj je sve hijerarhizirano da postaje anarhično. Hijerarhija može supostojati uz ono što je u njoj raspoređeno i što joj se protivi. U ontologiji indiferencije izostaje preokret, svrgavanje, uspostavljanje, rušenje, individualiziranje i ujedinjavanje. U indiferenciji red može biti oblik nereda i obratno; prekoračenje oblik potvrđivanja i obratno. U ontologiji indiferencije kozmos i kaos su apsolutno jedno. Svi se pojmovi i relacije zadržavaju, ali raspoređivanje i hijerarhiziranje poput prestabilirane harmonije, sinteze, dokidanja, intersubjektivnosti odnosno dekonstrukcijsko de-hijerarhiziranje izostaje. Pojmovi i relacije se indiferenciraju.

Ian Bogost u *Alien Phenomenology, Or, What It's Like to Be A Thing* (2012) objašnjava da *flatontology* svojom dvodimenzionalnošću i dalje podrazumijeva određeni raspored pa prema tome i pitanja kako se taj raspored ustanovljuje i po kojim kriterijima. Drugim riječima, *flatontology* podrazumijeva i dalje oblik zakona a time i mogućnost da nešto bude izvan njega. Zato on predlaže sitnu ontologiju (*tinyontology*) kao jednodimenzionalnu točku u kojoj se zgušnjavanja sve što postoji, u kojoj ne postoji raspored koji bi se mogao podvrgnuti ili izvesti iz kakvog zakona. Ali tu se i dalje nered zamišlja kao devijacija od reda. Kao što znaju čitatelj Kafke, zakon uvodi nered, dok se određeni red koji je na snazi ne može pripisati nikakvom prepoznatljivom zakonu. Ovaj se potonji samo može pretpostaviti na temelju nekog već postojećeg reda. Nered zakona – njegova nemogućnost da totalizira područje svoje primjene, s druge strane uvodi zakon nereda koji vlada iznimkama, gdje izvanredno stanje postaje pravilom. Prekoračenja, kršenja pravila, rijetka susreća onih koji se suprotstavljaju zakonu, ali su povlastica onih koji ga provode.

* * *

Ray Brassier u eseju *Concepts, Objects, Gems* (2011) zadržava Kantov kritički projekt budući da on sprečava da se podlegne Mitu neposredno danog (W. Sellars). S druge strane, Brassier nastoji odvojiti ontološko pitanje onoga što jest i epistemološko pitanje kako se zna da nešto jest. Prema Brassieru, epistemologiju ne treba naprosto odbaciti već je ponovno povezati s ontologijom. Odbaciti korelacionizam ne znači odbaciti i epistemologiju – tu se Brassierova pozicija razlikuje od pozicije objektu usmjerene filozofije a dijelom i Meillassouxova spekulativnog realizma. Brassierova pozicija podsjeća na Althusserov anti-empiriistički ontološki realizam i anti-hermeneutički epistemološki relativizam, kako formulira Robert Paul Resch u knjizi *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory* (1992).

Kao što sam pokušao pokazati u 5. i 6. poglavlju, Althusserova materijalistička teza se sastoji od ontološkog djela u kojem se polazi od apsolutne prethodnosti

predmeta pred mišljenjem i epistemološkog djela po kojoj je stvarni predmet nesvodiv na predmet spoznaje. Riječima François Laruellea, Althusserova materijalistička teza onemogućuje unilateralizaciju između stvarnog predmeta i predmeta spoznaje. Ontološki dio materijalističke teze onemogućuje epistemološkom da prijeđe u hermeneutički relativizam, dok epistemološki dio prijeći ontološkom da prijeđe u naivni realizam (budući da se odbacuje identitet između reprezentacija i predmeta). Slijedom toga, Brassier kaže kako znati *da jest* podrazumijeva konceptualizaciju, ali ne i identitet između koncepta i predmeta. No u 3. poglavlju pokušavam pokazati da je moguće znati *da jest* neovisno o znanju i značenju rečenica koje se upotrebljavaju.

Stoga kod ideologije nije pitanje “doprijeti do istine”, već kako nastaju forme djelovanja i mišljenja koja odudaraju od ideologije čak onda i kad slijede obrasce te ideologije, što dolazi od izražaja u 7. poglavlju. Ali to ne znači da se obmana i opsjena rastjeruju u području izvjesnosti (Descartes) i predodređenosti (Leibniz). Štoviše, Leibniz je u *Essais de théodicée* (1747) pokazao da događaji ostaju kontingentni koliko god bile određeni: *Astrainclinat, nonnecessitant*. Drugim riječima, određenost i kontingencija se ne isključuju, kao što determinizam ne podrazumijeva prisudu. Ako se iz Leibnizove metafizike ukloni bog kao ono što totalizira sve moguće svjetove i optimizam o najboljem od svih mogućih svjetova, neostaje ništa što bi apsolutiziralo kontingenciju. U 3. poglavlju pokušavam dokazati da se određenost i kontingencija međusobno ne isključuju. Naravno, ništa se ne dobiva ako se Leibnizov bog zamijeni hiper-kaosom. Problem je što se kontingencija misli kao otklon, zamjetljiva devijacija, od očekivanog i predviđenog slijeda događaja. Ta devijacija nije nužna da bi neki događaj bio kontingentan ili da bi slijed nekih događaja imao drugačiji ishod.

Problem je današnje ljevice, zaražene fideizmom, da očekuje određeni prijeloman događaj nakon kojeg će sve biti drugačije. Uprtih očiju u horizont koji ostaje nepomičan (a tko bi se to na njemu trebao pojaviti, kako Maljevič pokazuje *Crvenom konjicom*), očekujući neku razornu pojavu koja će sve učiniti drukčijim, mislioci ljevice ne vide da je sadašnjost već postala drukčija. Kad svrne pogled s budućnosti na sadašnjost, mislilac i ne primijeti da se ova potonja već promijenila; zato on tvrdi da je sadašnjost uvijek ista. Mislioci ili se spotiču o sadašnjost, ili ne vide da se budućnost koju očekuju već dogodila ili se upravo odvija. Takva smjesa mesijanizma i milenarizma suvremeno mišljenje čini potpuno neučinkovitim; poput Talesa koji se praćen smijehom služavke spotiče o zemlju i pada u bunar dok istinu traži na nebu.

Ako se naše mišljenje ne kreće samo od lažnog prema istinitom, već od manje prema više vjerojatnom, ono što je drugačije, mogućnost, ne treba smjestiti tek u nešto što tek dolazi, što još nije, već i u ono što jest; *drukčije je ono što jest*. To je bio razlog da Agambenovoј koncepciji potencijalnosti pridam istaknutu ulogu u knjizi. Da parafraziram Bretona, živimo u svijetu u kojem se zvukovi nade jedva razlikuju od zvukova užasa. Nama je istančati uho, izoštriti sluh ne, dakle, za nadu, već za to “jedva” po kojem se ona razlikuje od užasa; nama je izoštriti osjetila za tu “minimalnu razliku” (Badiou) između nade i užasa.

Iva Rosanda Žigo

Žene kao dramatičarke i žene kao dramske junakinje – komparativna analiza suvremene hrvatske i najnovije srpske dramske književnosti

Izborom teorijskih tekstova, odnosno prijevodnih priloga objavljenih od 2004. godine u časopisu *Kazalište*, hrvatskom se čitateljstvu nastojala približiti teže dostupna (mahom američka) literatura iz područja suvremene književno-kulturološke problematike. Nezaobilazna je u tom kontekstu i feministička teorija kazališta pa je odabirom teatrologinje Lade Čale Feldman ovaj



blok otvoren studijom teoretičarke Susan Bennett – *Povijest kazališta, historiografija i žensko dramsko pismo*¹ – kojom poziva na reviziju, naknadno istraživanje i proučavanje kazališne historiografije upravo iz rakursa netom spomenute feminističke misli.² Takvu je, naime, usmjerenju u proučavanju povijest kazališta neophodna uspostava kriterija, činjenica i pretpostavki za uniformiranjem novoga, suvremenoga *dramskoga / kazališnoga kanona* (usp. Čale Feldman 2004: 74).³ Potrebu, doduše, za reinterpretacijom povijesti teatra i dramske književnosti, kao i razloge koji još uvijek umnogome priječe prodor suvremena književno-kulturološkoga instrumentarija u hrvatsku (a slično je stanje i u susjednim zemljama bivšega jugoslavenskoga teritorija) teatrologiju i dramatologiju, nećemo ovdje preciznije

¹ Pridodajmo kako je gore spomenuti tekst objavljen u zborniku *Žene, kazalište i izvedba, nove povijesti, nove historiografije* (2000.), ur. Maggie B. Gale, V. Gardner (usp. isto). Izuzev časopisa "Kazalište" prijevodni, odnosno autorski prilozima na temu feminističke teorije i kritike u nas su objavljeni uglavnom u tzv. alternativnim časopisima, poput primjerice *Godina, Quoruma, Zore, Treće, Frakcije* pa detaljnije o spomenutoj problematici u Čale Feldman (2001: 49 – 50).

² Zanimanje za reviziju povijesti književnosti iz onoga očista kojim se insistiralo na kritičkoj valorizaciji žena pisaca otpočinje kao logična posljedica pokreta za ženska prava tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća (usp. Čale Feldman 1996: 30).

³ Detaljnije o komparativnu omjeru kulturnih praksi i antropološke predispozivnosti rodnoga upisivanja historijskoga subjekta na kazališnu scenu, u Čale Feldman 2001.

problematizirati. Stoga, ovaj pogled u suvremenu hrvatsku, odnosno najnoviju srpsku dramsku književnost izrasta u prvome redu iz našega interesiranja osobitosti dramskoga pisma netom spomenute “manjinske” grupacije, kao i iz nastojanja da analizirajući dramaturške postupke u tekstovima odabranih autorica upoznamo metode organizacije i strukturiranja ženskoga svijeta, svjetonazora, identiteta. Neke nam misli u oskudnom izlaganju što ga u nastavku donosimo ipak valja istaknuti, držimo ih poticajnim jer otvaraju široki prostor u kojem obitavaju do sada nedotaknuta pitanja koja pozivaju na detaljnije istraživanje i raspravu.

Iz toga nam je razloga važno osvrnuti se upravo na stavove Susan Bennett koja u gore spomenutu tekst u upozorava kako je primjer *najtemeljitiije i najradikalnije promjene u studijima drame od ranih osamdesetih godina prošloga stoljeća (bio) ponovna orijentacija i reorganizacija dramskih, i općenitiije, književnih kanona kako bi uključili djela dotad isključenih “manjina” i, posebice, žena* (2004: 75). Iskazi su to koji uistinu djeluju kao poziv za ponovnim ispisivanjem povijesti teatra i drame, no jednako su tako značajni i u kontekstu onih misli o kojima će nešto više biti kazano u nastavku.⁴ Upozorava, potom, i na važnost revolucionarnoga sveska *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents* (1996.), autorica S. P. Cerasano i M. Wynne-Davies, značajnoga ne samo poradi činjenice što su njime predstavljeni nedovoljno priznati dramski tekstovi pet autorica,⁵ nego i iz razloga što kroz svoj dopunski drugi dio sastavljen od historijske građe i izvora donosi podatke o ženama kao glumicama, producenticama i gledateljicama pa se njime omogućuje *duboki kulturni kontekst našega čitanja tih istih tekstova* (usp. isto). Prema tome, žene je moguće ili pak neophodno poimati ravnopravnim proizvođačicama i primateljicama kulture; *one su čimbenici koji se uzimaju u obzir u stvaranju ideja i ideologija* (u isto). I, dakako, možemo posegnuti za bilo kojim povijesno-književnim razdobljem u kojemu je moguće pronaći djela pisana iz pera žena i koja, pritom, zadovoljavaju potrebne estetsko-klasifikacijske uvjete za svrstavanjem u kanon pa ih je kao takve i moguće sagledati, odnosno potaknuti nova pitanja o tekstovima muških autora čiju smo književnost prethodno smatrali kanonskom ili cjelokupnom književnošću određenoga razdoblja.

Hrvatska su, pak, dramatologija i teatrologija godinama percipirani kao posvećeni prostor s njemu pripadajućom dominacijom (“muških”) znanstvenika pa nam tvrdnje Čale Feldman kako je u sferi nacionalne znanosti o kazalištu pitanje rodne razlikovnosti *još uvijek predmetom čuđenja, delegirano u sferu ženske drugotnosti, te da shodno tome feministička dramska i kazališna teorija predstavljaju posve nedavno uvezeni novitet* (2001: 47) – još uvijek djeluju posvema aktualnima. U kontekstu, dakle, nacionalne kazališne historiografije valja upozoriti na i danas prisutan otpor spram teorijskoga diskurza kojemu se manje-više priječi ulaz u akademski (ali

⁴ Upozorava pritom na činjenicu kako književnost renesanse, primjerice, više nije *bastion patrijarhata, nego proučavanje razdoblja u kojem su inovativne i snažne žene pisale poeziju, dok su se neki muški pisci borili za stereotipove ženstvenosti i muževnosti* (Bennett 2004: 75).

⁵ Od ukupno šest tekstova objavljenih u spomenutu izdanju. Jedan je, izuzev Elizabeth I., napisao muškarac, ali isključivo s namjerom da ga izvedu njegove učenice (usp. Bennett 2004: 75).

i tradicionalni) pristup proučavanju fenomena povijesti kazališta i drame. Poradi širine i spekulativnosti područja što ih otvaraju mnogobrojni teorijski pravci, bojazan je od zapadanja u puko teoretiziranje bez konkretnih činjenica u pozadini koje u konačnici i pripomažu formiranju jedne odgovarajuće teorijske misli baš kao što i potonja omogućuje povijesno-znanstvenoj činjenici vlastitu egzistenciju – katkada sasvim razumljiva i opravdana. Iz toga razloga novija istraživanja sve češće sama po sebi i pozivaju na uspostavljanje ukazanoga kauzaliteta, ali kauzaliteta koji nastaje tek nakon utvrđivanja i istraživanja historijske građe.⁶ Netom istaknuto podsjeća, između ostaloga, i na istraživanja Nadežde Čačinović koja progres u znanstvenoj oblasti objašnjava prvenstveno napredovanjem u spoznaji. “Muška”, odnosno “ženska” znanost o kazalištu i drami, označimo ih tek provizorno ovim sintagmama, predstavljaju u principu socijalne konstrukcije koje su, riječima ove teoretičarke, i proces i proizvod procesa. Svaka *socijalna konstrukcija* implicira činjenicu kako su se stvari mogle odvijati drugačije, a danas zapravo možda jače nego ikada značenje ovoga pojma pokazuje tendenciju spram vlastita dekonstruiranja i razotkrivanja (usp. Čačinović 2000: 8). Težnja tom ponovnu revidiranj, tj. interpretiranju pretendira s jedne strane proučavanju ženske estetske prakse kroz povijest, a s druge insistira na propuštanju znanstvenica u prostore koji su uglavnom ostali rezervirani za one superiornije pa samim time i moćnije.

Antropolozi su, nadalje, ukazali na postojanje raznovrsnih sadržaja rodnih konstrukcija u različitim kulturama i povijesnim razdobljima, ali i u *kojoj je mjeri binarna opozicija muško / žensko temeljni model organiziranja zajednica* (isto).⁷ Asimetrija je među navedenim parovima oduvijek postojala pa je znanost – usmjerena na ukidanje *socijalne konstrukcije* kao jedinu cilju kojem bi trebalo težiti u nastojanju da se kao takva (asimetrična) i otkrije pa samim time i obezvrijedi njezina važnost – od samoga početka osuđena na propast. Ono čemu treba težiti, složit ćemo se s Čačinović, jest netom spomenuto *napredovanje u spoznaji* (isto). No, to se napredovanje (temeljeno na materijalističkom i prosvjetiteljskom uvjerenju) kojim se nastoji objasniti funkcioniranje socijalnih grupacija, posebice onih rodnih, mora

⁶ Kao jedno od vrlo spretnih rješenja koje se u novije vrijeme nudi u izučavanju povijest kazališta jest spoj semiotike i kazališne historiografije, a o kojem je iscrpnije pisao Marco de Marinis u svojoj knjizi *Razumijevanje kazališta – obrisi nove teatrologije* (2004). Susan Bennett, pak, iznosi vrlo oštar stav spram tradicionalnoga proučavanja povijesti teatra pa je u tom kontekstu zanimljivo donijeti sljedeće njezine stavove: *Možda bi samo ne-povjesničar, koji je po definiciji sposoban za znatni promiskuitet što se asocira uz književnost i književnu kritiku, mogao zamisliti nekog povjesničara koji bi bio sposoban i za odanost nužnosti i za vrijednost priče: to bi bio povjesničar koji kombinira teoriju i povijest, psihoanalizu i povijest, ne u istim tekstovima, nego istodobno. To se neće dogoditi dok god čak i najsamosvjesniji, analitički bistri pisci ostaju unutar konceptualne sheme koja podređuje pričanje priče nekoj maštariji o dokućivoj istini i koja smješta priču samo kao nešto što se odnosi, u najboljem slučaju u asimptotičkom odnosu, na snažnije, “muškije” načine procjene* (2004: 78).

⁷ No, složit ćemo se s Felman i istaknuti kako su tragovi spolne diferencijacije (u znanosti, politici, kulturi, tj. bilo kojem drugom području čovjekova javna djelovanja) uzrok *separatističkom autizmu* (u Feldman 2001: 54). *Razlika ostaje u domeni “enigmatske istine” koja je ujedno i ono što razdvaja i ono što privlači i spaja ljudska bića; ona nas veže jedna za druge dok nas otuđuje, dok nam prijete i dok nas dijeli jedne od drugih* (Felman u isto).

odražavati u provjerljivosti, argumentaciji i istini (usp. isto, 9). Pod socijalnom konstrukcijom autorica podrazumijeva način proizvođenja istine koja, kao potencijalna kategorija postoji i u znanosti o drami i kazalištu pa je upravo rodna perspektiva jedan od načina rješavanja *mainstream problema suvremenih društvenih i humanističkih disciplina* (isto). Iz navedenoga proizlazi kako je istinu moguće dokazati; nalazi se u proturječnostima, a otkriva u dvosmislenostima, postupcima razrješavanja “zbrke”, pokazivanjima *što su pretpostavke nekih stavova i gdje su slijepe pjege analize...* (pa Janet Radcliffe Richards s pravom i upozorava) – *Ima muškaraca koji su posve jednako sposobni za korisno logičko razmišljanje i znanstveno istraživanje kao što su to žene* (isto).⁸

Tako primjer izlaženja iz netom spomenutih *mainstream* okvira u kojima je godinama obitavala hrvatska znanost o književnosti predstavljaju danas već dobro nam poznata nastojanja u revalorizaciji djela Marije Jurić-Zagorke. Začetke usmjeravanja istraživanja u pravcu feminističke teorijske misli bilježimo u radu povjesničarke i etnologinje L. Sklevicky, koja je pišući sa stajališta nove discipline za ženski časopis *Svijet* u razdoblju od 1978. do 1989., u korpus serije portreta znamenitih žena uvrstila upravo spomenutu autoricu te na taj način pridonijela revalorizaciji njezina književnoga stvaralaštva i otvorila vrata velikom broju budućih istraživanja (usp. Jakobović Fribec, http://www.zenstud.hr/MJZ_biografija.pdf).⁹ S druge, pak, strane povijest drame i kazališta na ovim prostorima eksplicite ostavlja po strani svoju drugu / femininu dimenziju što alarmantno ukazuje na potrebu ponovnih, novih vrednovanja i sudova. Sve do konca osamdesetih godina prošloga stoljeća – izuzev ne brojnih tekstova u zbornicima *Dana hvar-skoga kazališta* i *Krležinih dana u Osijeku* o nekim slabije poznatim autoricama iz hrvatske povijesti, kao i radova jedne od značajnijih zagovornica feminističkoga pristupa u proučavanju drame i kazališta, spomenute Lade Čale Feldman – u

⁸ U kontekstu onih nastojanja koja se inkluzijom feminističke kritike u proučavanju drame i kazališta nastoje postići, Čale Feldman, pak, smatra kako je jedan od ciljeva feminističke kritike u usmjeravanju pozornosti na one nedovoljno istražene tragove što i ne moraju isključivo biti povezani s političkim aktivizmom (usp. 2001: 54). *Kritika što je feministička teorija upućuje odnosi se tako manje na politički pročitane artefakte, a više na vlastito diskurzivno okružje, u okrilju kojega se ta teorija bori i za vlastitu razlikovnost, znajući da se potonja ne može ucertati osigurana kakvim neprijeporno naprednjakim, političko-programatskim, ideologijskim “zaleđem” – “borbom za ženska prava” – koje bi joj jamčilo toliko osporavani legalitet, nego da je mora izboriti osobno odgovornim istupima koji će njegovati dužni sluh za sve svoje dojučerašnje i današnje sugovornike, s ove i one strane nacionalnih, disciplinarnih i rodnihi pregrada* (isto, 54 – 55).

⁹ Spomenimo tek uzgred kako tijekom šezdesetih godina dolazi i do vrednovanja njezine novinarske djelatnosti, zahvaljujući prvenstveno radu J. Horvata (*Povijest novinarstva Hrvatske (1771–1939)* 1962.) prema kojem se ona drži prvom političkom novinarkom u Jugoistočnoj Europi s početka 20. stoljeća. Potom, sedamdesetih godina I. Hergešić objavljuje njezina sabrana djela, a osamdesetih je godina zahvaljujući S. Lasiću predstavljena kao značajna književnica u povijesti hrvatske književnosti (*Književni počeci Marije Jurić Zagorke – Uvod u monografiju*, 1986). O suvremenoj percepciji Zagorkina književnoga stvaralaštva iz perspektive feminističke kritike i rodnihi studija, detaljnije u *Neznana junakinja: Nova čitanja Zagorke* (2008), Zbornik radova sa znanstvenog skupa *Marija Jurić Zagorka – život, djelo, naslijeđe*, održanog 30. studenoga. i 1. prosinca 2007. u Zagrebu u okviru Dana Marije Jurić Zagorke. Uredile Maša Grdešić i Slavica Jakobović Fribec, Zagreb, 2008.

recentnoj dramtološko-teatrološkoj literaturi još uvijek umnogome prednjače istraživanja usredotočena na tzv. “muško” dramsko stvaralaštvo. Jedino se, valja dodati od 1999. godine u primjerice časopisu *Frakcija* započelo s objavljivanjem nekih temeljnih teorijskih tekstova na temu teorije “ženskog” kao kulturološkog ili pak psihoanalitički protumačivog konstrukta (pa su hrvatski kritičari i teatrolozi, dakako, i umjetnici Govedić, Gattin, Buljan, Wurzburg, Lukić, Marjanić, Filipović) na postavljeni im urednički izazov imali što reći (Čale Feldman 2001: 49 – 50).

Zanimanju je, dakako, za feminističku teorijsku misao što je u hrvatskoj znanosti o drami i kazalištu ipak evidentno od sredine osamdesetih godina 20. stoljeća umnogome pridonijela i situacija u dramskoj produkciji, koja od osobito druge polovice devedesetih godina pa sve do danas evidentira značajni porast spisateljica.¹⁰ Svjedoče tome ne samo dvije objavljene antologije suvremene hrvatske drame, ona Jasena Boke (*Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*) iz 2002., i Lea Rafolta iz 2007. godine, nego i *Antologija najnovije srpske drame* Vesne Jezerkić i Svetislava Jovanova iz 2006. godine. Ovom ćemo se prilikom uglavnom zadržati na nekim temeljnim dramskopoetičkim specifičnostima tekstova objavljenih u spomenutu Rafoltovu *Odbrojavanju*, odnosno srpskoj *Predsmrtnoj mladosti*¹¹ i to, kako ćemo nastojati dokazati, prvenstveno iz razloga što je riječ o tekstovima koji otkrivaju eksplicitnu podudarnost u nekim temeljnim stilskim, jezičnim, žanrovskim, uopće kulturalnim osobitostima dramskoga pisma.¹² No, kako je riječ o antologijama kojima se prezentiraju i tekstovi pisani muškom rukom, skloniji smo zaključiti kako je inkluzija ženske drame u suvremeni kanon u principu provedena prema kriteriju generacijske srodnosti koju karakteriziraju općeniti svjetonazorski koncepti lišeni opterećenosti političkom tematikom. U ovoj usporednoj analizi, međutim, o generacijskoj podudarnosti možemo govori-

¹⁰ I Lada Čale Feldman upozorava kako se na pozornicu Kazališta &TD koncem devedesetih godina uspeo ne samo čitav mali val autorskih i mitskih ženskih imena, od Lade Kaštelan i Gige Baričeve, Caryl Churchill i pape Ivane, preko Asje Srnc Todorović, novopridošle Ivane Sajko, do Maje Gregl, Alme Mahler i Ivce Boban, ili Petre von Kant Dubravke Crnojević, nego su se uz njih pomolile, i katkad uspjele, katkad neuspjele, ali u svakom slučaju nesvakidašnje dramaturške i kazališne poetičke preinake (2001: 50).

¹¹ Ova se Antologija razlikuje od dva, kako navode Jezerkić i Jovanov, najznačajnija izbora suvremene srpske drame objavljena tijekom sedamdesetih, odnosno osamdesetih godina 20. stoljeća (što su ih priredili Slobodan Selenić i Vladimir Stamenković) upravo iz razloga što se ovim potonjima nastojalo obuhvatiti cjelokupno srpsko dramsko stvaralaštvo nakon Drugoga svjetskoga rata (usp. 2006: 5). *Predsmrtna mladost*, pak, u središte interesiranja postavlja vrlo kratko razdoblje (posljednjih pet godina prošloga i prvih pet godina novoga stoljeća) (usp. isto). Drugi se dio Antologije, *Istorija & iluzija*, odnosi na razdoblje od 1995. do 2005. godine. No, dramske tekstove uvrštene u ovom dijelu potpisuju autori (Dušan Kovačević, Stevan Koprivica, Nebojša Romčević, Goran Marković, Svetislav Basara) i autorice (Vida Ognjenović i Marija Karaklajić) koji su desetljećima prisutni u teatru – kao redatelji, pedagozi ili teoretičari drame (usp. Jezerkić, Jovanov 2006a: 5). No, ovom se prilikom, u nedostatku prostora ali i onih kriterija što su uvjetovali urednički odabir, na tekstove spomenutih autora nećemo preciznije osvrnati.

¹² Spomenimo ovom prilikom kako u predgovoru svoje Antologije i Boko piše o dvama nezaobilaznim fenomenima koji su obilježili hrvatsko dramsko pismo devedesetih godina. Riječ je, naime, o pojavi s jedne strane glumaca, a s druge žena u ulozi dramskih autora (usp. 2002: 23).

ti tek u kontekstu *ženskoga dramskoga pisma* iz razloga što su u Rafoltovu izboru ogledne suvremene hrvatske drame, a za razliku od *Predsmrtne mladosti* uvršteni i autori poput primjerice Milka Valenta (*Gola Europa*), odnosno Borisa Senkera (*Fritzspiel*) koji generacijski ipak odudaraju od spisateljica rođenih u razdoblju od šezdesetih godina prošloga stoljeća.

Evidentna ekspanzija žena u suvremenu dramsku stvaralaštvu upućuje na zaključak kako su njime autorice potaknute bilo samosviješću, bilo toliko ukazivanom potrebom za izjednačavanjem rodovskih determinanti, bilo pogodnim povijesno-političkim trenutkom ipak utjecale na oblikovanje jednoga novoga i drugačijega kulturološka obrasca. Jednako tako, svojim su spisateljskim aktivizmom utjecale i na formiranje sociološke, uopće ideološke slike kojom se eventualno mogu poljuljati tradicijom ustaljeni kanoni patrijarhalne politike i kulture, dominantne (mahom poradi geografskih specifičnosti pa samim time i mentaliteta) upravo na balkanskom području. Netom izneseno upućuje na antagonističku tvrdnju kojom se sugeriraju stavovi prema kojima su suvremeni antologičari odlučili uvrstiti u kanon autorice s jedne strane iz evidentne “ženske” superiornosti (koju je iz toga razloga i nemoguće nijekati), a s druge poradi netom ukazanih generacijskih preklapanja što sami po sebi pozivaju na poredbeno čitanje. Iz toga razloga i izdvajamo činjenicu kako je broj tekstova potpisanih rukom žena u ovim dvjema antologijama tek neznatno manji ili, u drugom slučaju, one ipak prevladavaju. Tako u *Odbrojavanju* od ukupno deset tekstova njih četiri potpisuju žene (Tena Štivičić,¹³ Asja Srnc Todorović, Lada Kaštelan, Ivana Sajko), a u *Predsmtnoj mladosti* omjer je daleko zanimljiviji budući da je od ukupno sedam uvršteno čak četiri dramska teksta najmlađih srpskih dramatičarki (Biljana Srbljanović, Milena Marković, Milena Bogavac, Maja Pelević). Ono što spomenute spisateljice, pak, povezuje s muškim autorima odnosi na jedinstveno osjećanje prema svijetu u kojem i s kojim žive. Obje su rodne kategorije sumnjičave spram aktualnih institucija i autoriteta pa općenito mišljenje kako ne postoji nijedan dan u životu njihovih junaka u kojem *svijet nije bio iščašen* (Jezerkić, Jovanov 2006: 6) – držimo u potpunosti prihvatljivim i primjerenim.

Potrebno je, nadalje, istaknuti kako i među autoricama zastupljenima u *Odbrojavanju*, odnosno u *Predsmrtnoj mladosti* uočavamo generacijski raskorak. Po-

¹³ Njezina je drama *Nemreš pobjeć od nedjelje* uvrštena i u spomenutu Bokovu Antologiju. Osvrnuvši se, pak, na dvodijelnu *Hrestomatiju novije hrvatske drame* Borisa Senkera, a kojom je obuhvaćeno razdoblje od 1895. do 1995. godine, Boko je iznio još jednu nadasve interesantnu činjenicu. Naime, u Senkerovim su *Hrestomatijama* od ukupno sedamdeset zastupljenih dramskih autora, samo četiri spisateljice pa činjenica da se u protekloj dekadi dramskim pisanjem bavio niz uglavnom mladih autorica (Asja Srnc-Todorović, Martina Aničić, Ivana Bakarić, Milica Lukšić, Maja Gregl, Tatjana Šuput-Raponja, Ivana Sajko, Ana Tonković, Tena Štivičić) koje su po prvi puta u povijesti hrvatskoga kazališta bile bitno zastupljene i u repertoarima hrvatskoga kazališta i koje u dramu nisu ušle slučajno i prijevremeno, otvara vrata mnoštvu zanimljivih dramaturških i socioloških proučavanja. Činjenica da su od sedam drama u ovom izboru čak tri napisale žene nema nikakve veze s nekakvom političkom / spolnom korektnošću autora izbora, nego uključivo s njihovom dramskom i scenskom kvalitetom (Boko 2002: 24).

tonja okuplja takozvana *tri uzastopna vala* povezana nekim zajedničkim (dramaturškim, estetičkim, svjetonazorskim) obilježjima. Početak tih novih stremljenja otvara Biljana Srbljanović (1970), *drugom valu* pripada Milena Marković (1974), dok su najmlađe one autorice rođene krajem osamdesetih – Maja Pelević i Milena Bogavac (usp. isto). Prema tome, u Rafoltovu su izboru zastupljene autorice rođene u razdoblju od početka šezdesetih do početka sedamdesetih godina prošloga stoljeća – već afirmirane na hrvatskoj, ali i međunarodnoj dramskoj i kazališnoj sceni. U kontekstu je najnovije srpske drame situacija ipak nešto drugačija. Naime, afirmacija se opusa Biljane Srbljanović, a donekle i Milene Marković odvijala kroz promociju na srpskim scenama, ali i posredstvom inozemnih uspjeha i priznanja. Ostale autorice tek angažiranjem na brojnim radionicama, alternativnim projektima i u multimedijalnim prostorima (suradnjom primjerice na Projektu NovA Drama/NADA) – *postepeno dospijevaju u centar pažnje kazališnoga mainstreama* (isto).¹⁴

Komparacija nam ovih tekstova ukazuje postojanje zanimljiva preklapanja, i to kako u nekim temeljnim jezično-komunikacijskim paradigmatama, tako i u poimanju dramskoga prostora, dramskoga lika te, osobito ženskoga (dramskoga) tijela. Dramsko ćemo stvaralaštvo spomenutih autorica označiti *ženskim pismom* te ga nastojati predstaviti u prvom redu kao vrijednosnu kategoriju (usp. Čale Feldman 1991: 30). Pristupiti ćemo mu kao interpretacijskom, kritičarsko-teorijskom konstrukt koji će nam, napokon, i omogućiti da netom spomenute tekstualne osobitosti pozitivno i dokažemo.¹⁵ Dakako, žensku poetiku / estetiku nećemo u potpunosti odvojiti od one muške, i to prvenstveno iz razloga što držimo kako je takve radikalne poteze u principu neopravdano, odnosno nemoguće podvlačiti. Iz toga razloga tekstovima koje ovdje nastojimo kritički interpretirati pristupamo kao pismu koje tvori *zasebni književni korpus, s njemu pripadnim karakterističnim povratnim motivima, temama, simbolima, stilovima, strategijama, poviješću, žanrovima, intencijama, idejama...* (isto). Gotovo svim je dramama zastupljenima u ovim dvjema antologijama (*Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić, *Odbrojavanje* Asje Srnec Todorović, *Prije sna* Lade Kaštelan, *Žena-bomba* Ivane Sajko, odnosno

¹⁴ Generacijsku poveznicu s ovim *trećim valom* srpske dramske književnosti možemo povući s onim autoricama / autorima prezentiranim u časopisu *Nova Istra Istra* (godište VI, br. 4, 2001/2002). Riječ je o rubrici *Najmlađi hrvatski dramatičari* koja, prema izboru Nedjeljka Fabrija, donosi tekstove dramatičarki i dramatičara rođenih u razdoblju od 1971. do 1982. godine: Dora Delbianco (*Dirigent*), Milijan Ivezić (*Priča iz zaljevskog rata*), Ivana Ivković (*Off-line*), Vanja Obad (*Gužva u šesnaestercu*), Olja Lozica (*Na istom putu*).

¹⁵ Lada Čale Feldman, naime, upozorava kako sintagmu *žensko pismo* još uvijek ne razumijevamo kao kritičarsko-teorijski konstrukt, *interpretacijsku paradigmatu koja ne pokušava neku tekstualnu "kakoću" pozitivno dokazati, nego se njome služi kao moguće plodotvornom pretpostavkom osobite vrsti dijaložičnoga sučeljenja s tekstom (ili kazališnim događajem)* (2001: 51).

Beogradska trilogija Biljane Srbljanović,¹⁶ *Paviljoni* Milene Marković,¹⁷ *NORTH FORCE* Milene Bogovac,¹⁸ te *Pomorandžina kora*, Maje Pelević¹⁹) – zajednička usredotočenost na suvremene priče iz urbanoga miljea s nerijetko upravo mladim ljudima (vršnjacima autorica) kao njihovim junacima (usp. Jezerkić, Jovanov 2006: 6). Socio-kulturno ozračje kojemu pripadaju uvjetuje i uporabu leksika koji se otkriva kao promišljeno oskudan i ogoljen, generacijski šifriran i žestok pa takav djeluje kao neophodno sredstvo u realizaciji dramske događajnosti. Stoga, u kontekstu najnovijega srpskoga, a što držimo u potpunosti primjenjivom tvrdnjom i u oblasti suvremenoga hrvatskoga dramskoga pisma, Jezerkić i Jovanov podvlače sljedeći zaključak: ... svijet koji je tim junacima dosuđen, ovdje i sada, ukazuje se prvenstveno kao jezik čija im značenja neprestano i nepovratno izmiču. S obzirom na to da jezički sloj predstavlja onaj neophodni, prvi i posljednji parametar dramske cjelovitosti i scenske istinitosti, nimalo neće biti pretjerana tvrdnja da drame koje čine ovaj izbor, na krajnje upečatljiv i provokativan način otjelovljuju duh vremena u kojem živimo (isto, 8).

Intimni, nadalje, okvir jednostavnih života postaje jedini mogući prostor u kojem se junaci ostvaruju, ali i nametnuti horizont njihove izgubljenosti, agresije ili beznađa (isto, 7). Usamljenost, očajanje i odsustvo smisla prezentiraju se kroz motiviku emotivne autističnosti, izoliranosti, moralne zbrke, trivijalnih konvencija, ili, pak, medijske histerije (usp. isto). Nisu, nadalje, strane niti intertekstualne relacije (primjerice u drami *Prije sna* Lade Kaštelan, ali i interpolacija lika Dobre vile u *Odbrojanju* Asje Srnc-Todorović) kojima se sugeriraju nadrealni, bajkoviti imaginarni prostori što djeluju kao svojevrsna premosnica između sna i zbilje

¹⁶ Drama je izvedena u Jugoslavenskom dramskom pozorištu u režiji Gorana Markovića, a nakon izvođenja druge drame *Porodične priče* (1998, Atelje 212, režija Jagoš Marković) i osvajanja Sterijine nagrade za dramski tekst na Pozorju iste godine, otpočinje kontinuirana svjetska afirmacija njezina dramskoga opusa (2006: 10).

¹⁷ Za dramski je tekst *Paviljoni ili Kuda idem, odakle dolazim i što ima za večeru* na natječaju za dramske tekstove s prostora bivše Jugoslavije osvojila posebnu nagradu. Ova je drama premijerno izvedena u Jugoslavenskom dramskom pozorištu u režiji Alise Stojanović (travanj, 2001.), a izvedena je i u Makedonskom narodnom pozorištu u režiji Srđana Jančićevića. Potpisuje i sljedeće dramske tekstove: *Sine, Brod za lutke*; zbirke poezije *Pas koji je pojeo sunce* (2001.) i *Istina ima teranje* (2003.). Prva je dobitnica Nagrade “Borislav Mihajlović Mihiz” za dramsko stvaralaštvo 2005. godine. Detaljniji podaci izvođenja njezinih drama i ostalim biografskim zanimljivostima u 2006: 56.

¹⁸ Drama izvedena u režiji Jelene Bogovac u Bitef teatru. Napisala je i tekstove *Crvna: seks i posljedice* (Bitef teatar, režija Jelena Bogovac), *TDŽ ili prva trojka* (objavljen u časopisu *Teatron*), *Svi drugi* (jednočinka, Nacional Teatret, Oslo), *The Overperformance* (jednočinka na engleskom, predstavljena u okviru projekta EUROPA AM PARK Teatarskoga bijenala, Wiesbaden, Njemačka), *Fake porno* (omnibus pisan sa J. Bogavac, M. Pelević i F. Vujoševićem; Bitef teatar, režija: Jelena Bogovac); *Dragi tata* (JDP, režija: Boris Liješević); *Bajka o elektricitetu* (Pozorište lutaka *Pinokio*, režija: Jelena Bogovac). Detaljnije u 2006: 88.

¹⁹ Izvedene drame: *Escape* (Bitef teatar, Beograd, 2004, režija: Jelena Bogovac); *Ler* (NP Subotica, 2005, režija Slađana Kilibarda; MTM Mostar, 2006, režija Miloš Lazin); *Fake Porno* (Bitef teatar, 2005, režija Jelena Bogovac); *Budite Lejdi na jedan dan* (Bitef teatar, 2005, režija Ksenija Krnajska); *Belgrad-Berlin* (Wolksbühne Theater, Berlin, 2005, režija Predrag Kalaba); *Operation emotional verbalisation* (West Yorkshire Playhouse, Leeds, 2004); *Pomorandžina kora* (Atelje 212, Beograd, travanj, 2006, režija Goran Marković). Zanima se i teorijom izvedbene prakse, odnosno performansa pa detaljnije u 2006: 226.

(Detoni-Dujmić 2006: 236).²⁰ Takvo je dramaturško ozračje ostvareno specifičnim komunikacijskim relacijama što se realiziraju monološkim dionicama, a nerijetko, preuzimajući formu kraćih pripovijesti i crtica (kao npr. *Pomorandžina kora* Maje Pelević) ruše tradicionalne klasifikacijske okvire unutar kojih egzistiraju, između ostaloga, i dramski oblici. Iz tog nam je razloga i zanimljivo istaknuti sljedeći primjer organizacije dramske komunikacije:

Sa tvoje desne strane u restoranu nalazi se mladi bračni par u normalnom građanskom braku, sa dvoje male dece. Ti sediš sama za stolom i piješ kafu.

Mislim da to nije dobra ideja.

Ali nisi imala ništa protiv prošle godine.

Ne mogu sama sa decom.

Dva dana?

Tri.

Pozovi mamu.

Mama je bolesna!

Ali ovo je običaj.

Ne dolazi u obzir.

Draga!

Molim?

Znaš da ti uvek dOnesem nešto lepo sa puta.

Znam.

A ovaj put ću još lepše. 'Ajde da se ne svađamo.

Je l' ok.

Dobro 'ajde ali samo tri dana.

Zvat ću te svakih pola sata.

(...)

(M. Pelević, *Pomorandžina kora*, iz sedmoga prizora *Vežite ga za ceo život*, str. 241.)

Osobitost je to koju sugerira i *Žena-bomba* Ivane Sajko²¹ pa ovaj dramski tekst postaje, riječima Detoni-Dujmić, tekstualna i prezentacijska provokacija, *nerazrješiva žanrovska zagonetka zamišljena kao pretapanje dramskih monologa s pjesmom u prozi, poemom, noveletama, crticama i sl. Negdašnji sukob muških i ženskih maski s*

²⁰ Priča je to, upozorava Detoni-Dujmić, koja se konstantno obnavlja i raste u nastavcima, poput svojevrsnoga verbalnoga rituala, *nalik na igru kojom se provjerava pamćenje, svojevrsno je uvježbavanje sindroma Trnoružice, a služi kao efektno poetizarni provodni motivi s neizvjesnim razrješenjem: možebitni dolazak nepoznatoga nekog kao mogućeg spasa, buđenja – ostaje u trajnom iščekivanju* (2006: 236).

²¹ Nastojanje za rušenjem kanonskih žanrovskih odrednica osobito dolaze do izražaja u njezinoj knjizi objavljenj 2011. godine – *Trilogija o neposluhu*. Prvi tekst *Uvod u disjunkciju* zapravo je simbolička najava negiranja tradicijom uspostavljenih konvencija i to posredstvom relativiziranja osnovnih logičkih funkcija brojevnoga sustava. Pojednostavljeno, disjunkcija je binarna operacija (dva ulazna parametra) zadana pravilima i istinita je ako je bilo koji od operanda istinit. Četiri dramska teksta uvrštena u ovu trilogiju ukazuju na neistinitost zadanih parametara pa samim time narušavaju ne samo logičku organizaciju ove knjige, nego i egzistenciju tradicijom ustaljenih dramskih oblika.

arhetipski zadanim ulogama pretvorio se u soliranje glasova koji unatoč prijedlogu u najavi (“monolog u kojem sudjeluju žena-bomba, bezimni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja”) ostavljaju otvorenim za sustavno odgonetanje izazovno pitanje: tko govori? (isto, 236 – 237). Izuzeće oznake likova u replikama, odnosno naznačivanje tek provizornih razlikovnosti (Mladić A, Djevojka A, Mladić B, Djevojka B – Asja Srnec Todorović *Odbrojavanje*) ne utječe samo na relativiziranje njihova identiteta, nego i ublažava zbir strukturalnih funkcija prilikom promjene i stabiliziranja situacija (usp. Pfister 1998: 244).²² Takva dramaturška organizacija *a priori* umanjuje značaj razvoja radnje pa se egzistencija *dramatis personae* utemeljuje u stanjima i dramskim situacijama koje nastaju kao rezultat osobite konstitucije likova nadograđene, dakako, osobitostima komunikacijske paradigme. Nerijetko, kao primjerice u *Ženi-bombi* dijaloške sekvence prizivlju elemente teatra apsurdna čime Sajko, između ostaloga, vješto razlaže i ratnu problematiku:²³

... Dvanaest minuta i trideset i šest sekundi? Je li to dovoljno da čovjek izmisli nešto manje banalno i nespretno od uobičajenih prometnih nesreća, električne struje u kućanskim aparatima, crjepova što klize s krovova, loše prehrane i neočekivanih bolesti?...

U mislima bih se oprostila s ljudima koje sam poznavala...

Možda bih mogla leći na sunce i zatvoriti oči...

Ništa, vjerojatno bih samo disao...

(...)

Odbrojao bih ih.

(...)

Najprije bih krepao od smijeha radi onih trideset i šest sekundi, zatim bih se smijesta upucao jer čemu čekati i gubiti vrijeme...

(...)

(I. Sajko, *Žena-bomba*, str. 523 – 525).

Sličnih primjera u kojih se zanemaruje radnja zasnovana na kauzalnosti nalazimo i u tekstovima ostalih srpskih autorica. No, taj diskontinuitet ipak pokazuje bitna odstupanja u odnosu na već gore spominjanu dramu apsurdna jer polazeći od zajedničkoga osjećanja svijeta kao izobličene cjeline, autorice (specifičnost je to, doduše, i tekstova pisanih “muškom rukom”) dramsku strukturu tretiraju ispreplićući mrežu satkanu prvenstveno od subjektivnih stavova, emotivnih stanja ili fantazija dramskih likova (usp. Jezerkić, Jovanov 2006: 8).

²² O čemu detaljnije u Pfister 1998: 290 – 295.

²³ Potvrđuje to i Detoni-Dujmić zaključivši kako se u *simultanizmu i sveopćoj zbrci glasova i iskaza naziru obrisi subverzivna autorskoga glasa koji se poistovjetio s figurom političke teroristice i najavio specifičnu ars poetica u nastajanju: sve se može / mora izgovoriti jer sve je moguće podvrgnuti destrukciji pa i najstrašnijoj kataklizmi...* (2006: 237). U kontekstu je ratne tematike u srpskoj dramskoj književnosti ekvivalentna produkcija Biljane Srbljanović, no spomenutom se komparacijom ovdje nećemo preciznije zanimati. Detaljnije o ovoj temi vidi u Govedić 2005.

Bilo kako bilo, likovi su, a karakteristično je to gotovo svim spomenutim tekstovima, prezentirani kao *sjecište kontrastnih i korespondentnih odnosa* (Pfister, isto) koji nisu unaprijed zadani, nego se konstituiraju nizanjem govornih dionica. Otuda i dominacija stanja, lišavanje ideoloških primisli i povijesnih aluzija. Radnja se *začinje kao odbacivanje svih vrsta Velikih Priča: nacionalnih mitologema, otvorenog socijalnog angažmana, klasičnog obiteljskog sukoba. Ako obitelj i postoji kao djelotvorni činilac, ona se već nalazi u fazi raspadanja (Paviljoni); mnogo češće se javlja kao puka formalna naznaka (Beogradska trilogija), skup krhotina značenja i aluzija (Pomorandžina kora), zamijenjena nekim alternativnim kolektivom (North Force) (isto, 7)*. Skupine određenih lica u ovim komadima gotovo uvijek zadobivaju određenu kombinaciju razlikovnih osobina koji se rastvaraju u opreci žensko-muško pa nam takva organizacija olakšava ulazak u sferu propitivanja identiteta junakinja.²⁴ Jednako tako, autorice manje-više solidno poznaju pa i koriste feministički teorijski instrumentarij. Nerijetko, ovi tekstovi ulaze u intertekstualni odnos s tim istim teorijskim mišljenjem kojega se u pojedinim slučajevima nastoji ironizirati, obezvrijediti, preokrenuti hijerarhijski uspostavljene vrijednosti, a što uostalom i potvrđuju primjerice *Paviljoni* Milene Marković, osobito dijalog Lepa i Kneza:

KNEZ: ... Nemoj da plačeš, majku mu, Lepa, to me izluđuje... Nemoj da plačeš, onesvestiću te, Zore mi moje, šutnuću te... Nemoj... Sedi!

LEPA: Ja se trudim.

KNEZ: Znam, debela... Aj, popi' nešto.

LEPA: Trudim se.

KNEZ: Prvo, Lepa, sva si kljakava. To je istina. Tebe tvoj Knez voli i ako bi te neko ružno pogledao, Lepa, jebo bi mu kevu na šrafčiger! Ali ja moram da te kritikujem, Lepa, majku mu, da se trudim da oplemenim život. Vidiš, čovek mora da napreduje. To je ono što ti ja pričam. Ti, Lepa, napreduješ samo u guzici.

(...) (str. 63.)

Replike su to koje prizivlju vladavinu kraljevstva muškaraca u kojem je ženino mišljenje – iz razloga što se ne uobličuje ni u kakav plan, što nije djelotvorna i što se hvata u koštac samo sa slikama i riječima (pa zato bez ustručavanja i prihvaća pro-

²⁴ Analogno je to Pfisterovu modelu nadahnutu pravilima poznatima iz igre šaha: *Pojedina figura u šahu definira se u okviru skupine svih figura i može se opisati samo kao ukupnost relevantnih korespondentnih i kontrastnih odnosa prema drugim figurama. Lovcu i kuli je zajedničko to da se pojavljuju u parovima, da se mogu pokretati u četiri smjera i preko više polja, a razlikuju se u tome što se lovac vuče dijagonalno, a kula horizontalno i vertikalno. U osobini parnosti slaže se lovac i sa skakačem, a u opreci je prema pješacima, kao i prema kralju i dami. Sa skakačem ima, nadalje, zajedničko to da se uvijek može pokretati u četiri smjera, no od njega se razlikuje u načinu kretanja i u činjenici da ne može preskakati druge figure... Mislimo da je već razjašnjeno da se na taj način može prikazati struktura skupine figura kao sustav korespondentnih i kontrastnih odnosa pri čemu pojedina figura odnosno skupina figura zadobiva neku karakterističnu kombinaciju razlikovnih osobina (...)* (Pfister 1998: 244).

turječne tvrdnje) – jednako letargiji.²⁵ Muški joj svijet izgleda kao transcendentna stvarnost što se uspinje gotovo do apsoluta. “*Muškarci stvaraju bogove*”, kaže Freizer, “*a žene ih obožavaju*”. *Oni ne mogu potpuno klečati na koljenima pred idolima koje su sami izmislili; ali kada žene na svom putu naiđu na te velike kipove ni ne pomišljaju da ih je izradila čovječja ruka i poslušno padaju ničice pred njima* (Beauvoir 1982a: 452). I doista Knez s odvičajem u ruci predstavlja ikonu pred kojom je Lepa primorana pokleknuti, ili joj se podati. Sugerira se, pritom, i mišljenje kako se muž ili ljubavnik ljute zbog mana svojih žena, no kada hvale draži ženstvenosti smatraju kako su te mane njihov neodvojivi segment. *Ako žena nije nevjerna, ništavna, kukavica, nemarna, ona gubi svoju privlačnost* (isto, 469). Međutim, uporaba agresivnoga leksika, tipični Knežev balkanski šovinizam koji se okrjepljuje u psovki, paradoksalno, otkrivaju Markovićkin ironizirajući stav spram tradicijom uspostavljenih koncepata na kojima je građena opreka žensko-muško. Takav dramaturški postupak ulazi u izravnu polemiku s mišljenjem kako žena u trenutku kada “postane bićem” i kada “postane sposobna slobodno obavljati bilo koju djelatnost”, u principu reaktivira istočni grijeh (usp. isto, 468). Neće, stoga, biti pretjerano zaključiti kako u *Paviljonima* autorica oštro istupa protiv onih tvrdnji koje ženu poistovjećuju sa slugama i to iz razloga što je žrtva istoga paternalističkoga ugnjetavanja; *ona je isto tako cinična zato što vidi muškarca od glave do pete, kao što sluga vidi svoje gospodare* (isto, 469).

Učinak ovoga dominantno ironizirajućega postupka gotovo je identičan onim stavovima što ih je Lada Kaštelan (*Prije sna*) okupila u karakternim osobitostima Ljubavnice:

(...)

Drugi prijatelj: Što, ti to kao često radiš?

Ljubavnica: S veslačima? Ti si mi prvi. Obično trošim šofere kamiona.

Koja južina danas. Puca mi glava. Tebe ne boli glava?

(...) (str. 499).

Razlika je, naime, tek u načinu oblikovanja iskaza, svojevrstnu obrnutu slijedu, zamjeni uloga na relaciji žensko-muško čime se i postiže promjena pozicija. Ljubavnica postaje ona koja zahtjeva od muškarca da postane drugi, objekt, biće osuđeno na imanentnost, zatvoreno u sferi relativnoga. Ne prihvaća muški identitet i njegovu poziciju, upravo suprotno, uzdiže se ponad svih tradicionalnih definicija žena pa kao takva ne priželjkuje trenutak u kojem će sudbina i muškarac napraviti izuzetak baš u njezinu korist. Insistira na čvrstoj izgradnji vlastitoga, riječima Beauvoir, protu-svijeta odakle može prkositi muškarcima, odijeliti erotizam od osjećanja. Njezin svjetonazor odaje uvjerenje koje isključuje ambivalentnost i koje jasno definira muškarca kao kontingentno i ranjivo tijelo, navčinu, bijednoga tiranina, egoistu (usp. isto). U odnosu Ljubavnice spram ostalih muških likova Kaštelan ja-

²⁵ *Muškarac želi vlastitim dostojanstvom zaodjenuti ono što osvaja i posjeduje. U njegovim očima Drugo zadržava nešto od svoje prvobitne magije. Kako od supruge učiniti istovremeno i sluškinju i sudruga, to je jedan od problema koji će se on truditi riješiti* (Beauvoir 1982: 111).

sno ironizira mišljenje kako je isključivo “njegov” seksualni prohtjev nepristojan, a zagrljaji ponižavajući. Apostrofira na taj način klišeiziranost dosjetki o “mužjačkoj” snazi kao demijurškoj energiji.

Možemo, dakle, zaključiti kako gotovo sve autorice koncipiraju svoje ženske likove na temelju vlastitih stavova koji u principu nisu daleko od tvrdnji prema kojima je ženi – koja se troši, koja posjeduje odgovornost i poznaje surovost borbe protiv otpora svijeta – potrebno zadovoljiti vlastite fizičke prohtjeve, iskusiti opuštanje i promjenu što ih donose “sretne” seksualne pustolovine. Jedan je to od načina, zaključila je Simone de Beauvoir, postizanja oslobođenja i koraćanja prema putu nezavisnosti.²⁶ U svim se ovim tekstovima stvara jedno nadasve energično ozračje femininosti u kojega su nerijetko interpolirani motivi ljubavi, seksualnosti pa shodno tome i problematika ženskoga tijela. No, kako je riječ o dramama koje u velikoj mjeri obilježavaju *gubitak povijesnih perspektiva i estetika odsutnosti, raspršenih središta* (prema Fuchs u Rafolt 2007: 15) – upravo je pogled na ljubav ono što većinu dramskih junakinja udaljuje od tradicijom prisvojenih stavova prema kojima žena pod tim pojmom podrazumijeva apsolutno poklanjanje tijela i duše. Otuda i gore spominjana brutalnost leksika što nastaje kao rezultat otuđenosti, odnosno iz činjenice kako je idealni odnos nemoguće ostvariti. Izuzetak je monodrama *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić u kojoj se prikazujući odnos dvaju likova (Ona i On) varira klasični platonovski mit o postojanju ljudi, žena i dvospolaca²⁷ kojim se objašnjava ljubav ali, napokon, i negira podjela ljudske vrste na dva spola. Bez obzira na ovaj pomalo psihastenični pa i romantičarski intonirani diskurz što umnogome obilježava Štivičićin dramaturški postupak, u središtu je autoričinih preokupacija nastojanje za izgradnjom u potpunosti ravnopravnih polova među akterima dramskih stanja. Ona (dramski lik), stoga, neće slijediti tradicionalni ničeanski stav prema kojem žena u ljubavi ne postavlja nikakve uvjete i prema kojem je njena ljubav *vjera, jedina koju ona ima* (usp. Beauvoir 1982a: 505). S druge, pak, strane On odaje neke konvencije tipične ženskoj ljubavi pa kao takav ima potencijala uzbuditi propisane “mužjačke” obrasce ophođenja u odnosu sa ženom, ženama. U tom je posebnost i razlikovnost ovoga komada u odnosu na većinu ostalih kojima – poradi sveprisutne autističnosti, narcisoidnosti, otuđenosti i odsustva nesputane osjećajnosti – vlada dojam apsolutne praznine.

²⁶ Dakako, valja ipak upozoriti na sljedeće navode: *No ima još sredina u kojima joj ta sloboda nije konkretno priznata; ako se njome koristi žena riskira srušiti svoj ugled, upropastiti karijeru; od nje se zahtjeva da bude barem licemjerna, što njoj teško pada. Što je više uspjela nametnuti se u društvenom pogledu utoliko će, obično, svijet sve više zatvarati oči; ali, naročito u unutrašnjosti na nju strogo motre u većini slučajeva. Čak i u najpovoljnijim uvjetima – kada strah od javnog mnijenja više ne postoji – njen položaj nije, u ovome, jednak položaju muškaraca. Razlike potiču istovremeno i od tradicije i od problema koje postavlja naročita priroda ženskog erotizma* (Beauvoir 1982a: 558).

²⁷ ... *svaka jedinka posjedovala je dva lica, četiri ruke, četiri noge i dva slijepjena tijela; jednoga dana oni bijahu rastavljeni na dva djela “načinom na koji se razbijaju jaja”, i od tada svaka polovica trudi se pronaći svoju dopunsku polovicu; bogovi su kasnije odlučili da spajanjem dvije različite polovice stvore nova ljudska bića* (Beauvoir 1982: 31).

Dramatičarke, nadalje, obaju ovih kulturno-geografskih prostora povezuje, izuzev spominjanih poetoloških posebnosti u strukturiranju dramskoga izričaja, i simptomatično odnošenje spram žena, muškaraca, kulture i tradicije te se svi oni konvencijama tretirani obrasci zajedno obrću i isprepliću u dominantnu osjećaju bola. Otuda i Muškarac ljubičasta lica, i Žena s perikom, i Djevojka u muškom odijelu, i Žena s trbuhom, i Njegova majka; dok replika Žene s naočalama samo potvrđuje netom istaknuto:

O boli je riječ. O boli. O patnji. O užitku. O užitku gledanja tuđe boli i sudjelovanja u toj patnji, netko daje bol, drugi je prima, to su nezamjenjivi trenuci, najdragocjeniji drhtaji oka, treptaji ruku dok se nemoćno bore, posljednji šaptaji... (Asja Srnc Todorović, *Odbrojanje*, str. 255).

U takvu dramsku svijetu komunikacija nerijetko izaziva tjeskobu distance, isprepliću se šok i neodoljiva komika; u njemu obitavaju *kiborzi*, a žena istodobno nastoji i odbija biti *Drugo*, subjekt u svom otuđenju. Njezino nesavršeno tijelo izbrazdano celulitom (*Pomorandžina kora*) postaje istinitim odrazom zbilje – histerične i paranoično manične slike naše suvremene civilizacije (usp. Jovanov 2006: 227). Istodobno, ženino je tijelo i lijepo i čudovišno, ono je spremno privinuti se i uz ženu i uz muškarca i pritom održati svoje jastvo; ono je *nisko, skriveno, puteno, tamno, opipljivo, imanentno, visceralno* (Curti 2001: 0212).²⁸ I upravo iz razloga što je, kako to apostrofiraju svojim dramama primjerice Maja Pelević ili Lada Kaštelan, možda i nesavršeno ono je u principu slobodno pa mu je kao takvu i dopušteno žudjeti.

U spomenutu, naime, i valja tražiti objašnjenje onih primjera kojima se teži na odbacivanju imanentna heteroseksualna socio-kulturalnoga konstrukta i kojima se omogućuje razviti žudnju izvan uobičajeno konstruiranih matrica. Autorice nerijetko razodijevaju svoje junakinje, no ta reprezentacija tijela nije ideološki (heteroseksualno) markirana, nego sugerira obrtanje pozicija, mogućnost da se *svlačenjem do gola svlače i slojevite kulturalne konstrukcije seksualnosti i spola* (Dolan 2001: 0139). Ženi je u ovim dramama dopušteno ukinuti prinudnu heteroseksualnost pa na taj način iz vlastita očista ona i može suditi o dominantnoj kulturnoj paradigmi.²⁹ Otuda joj i pravo ponašati se poput muškarca djelomično, dakako, i s

²⁸ Što je analogno definiciji *ženske groteske* Mary Russo prema kojoj se metafora tijela, *groteskna špilja doimlje poput šupljeg, anatomskeg ženskog tijela* (u Curti 2001: 212). *Freud svoj pojam zazornog također povezuje sa slikom ženske maternice, "mjestom gdje je nekoč, u početku, živio svatko od nas". Kao i u slučaju zazornog, ta su nam tijela istovremeno poznata – utjelovljuju povratak na mjesto gdje smo već bili – i tajanstvena jer predstavljaju ono što se ne može spoznati, pa čak ni pogledati* (Curti, isto).

²⁹ U kontekstu se dominantne ideologije, napominje Dolan, heteroseksualnost drži prirodnim stanjem pa je ta ista heteroseksualnost u principu prinudna opcija za sve. Ukoliko se, pak, seksualnost promijeni u nešto o čemu je moguće odlučivati (npr. usmjeravanjem ženske žudnje s muškarca na druge žene), utoliko će se promijeniti i njezin doživljaj sebe kao žene (usp. 2001: 0138). *A s ukidanjem prinudne heteroseksualnosti pod sumnju pada i ženstvenost kao "prirodni" konstrukt. Odabir lezbijske seksualnosti svojevrsno je odbacivanje ženskoga jer je ta spolna klasifikacija kulturalni konstrukt* (isto).

namjerom da odbaci bilo kakvu povezanost s njim: *preuša se, namjerno hoda i govori drugačije, s nekom prijateljicom čini i utjelovljuje par...* (Beauvoir 1982a: 185). Evidentna se *drugost* koja u principu proizlazi iz svjetonazora dramskih junakinja ne očituje u njihovu odnosu spram muškaraca, nego prije predstavlja odgovornu i osviještenu poziciju što otkriva negodovanje spram dominantnih represivnih načela. Ukazano, prema tome, i stvara ozračje amorfnosti pa se žena okreće vlastitoj duševnosti ili, drugoj ženi. Drugim riječima, kontemplacija vraća mogućnost ljubavi koja ne teži prisvajanju, nego ponovnu stvaranju sebe pomoću drugoga; *nema odvajanja, ni borbe, ni pobjede, ni poraza; u strogom uzajamnom odnosu svaka je istovremeno i subjekt i objekt, i gospodarica i robinja; dualitet je suučesništvo* (isto, 193). Općenito govoreći, konstruiranje intimnoga i suptilnoga ženskoga svijeta na obrisima dekonstruirana dramskoga izričaja i dramskoga svijeta držimo točkom susreta gotovo svih spomenutih dramatičarki.

Riječ je, zaključimo, o estetici koja podrazumijeva subjektivnost, polilogiku, gramatiku mnogostrukih istovremenih odnosa, destrukciju vremensko-prostornih koordinata, labavu izgradnju događaja, sinkretizam žanrovskih odrednica, odbacivanje dijaloga u korist monoloških dionica, odnosno insistiranje na prikazivanju tijeka svijesti.³⁰ Premda se navedena obilježja mogu dovesti u vezu sa *ženskim pismom*, skloniji smo prikloniti se mišljenju Nadežde Čačinović prema kojemu slične poetološke, odnosno estetske specifičnosti odaje i tzv. *muška književnost*. Ovaj, stoga, tekst nije proizašao iz našega uvjerenja o postojanju stroge distinkcije između “ženskoga” i “muškoga” pisma, nego prvenstveno temeljem stava kako je ženskost sveprisutna i da o suptilnosti, seksualnosti, tijelu valja govoriti ne isključivo iz vizure dominantnih paternalističkih kulturalnih obrazaca.³¹ *Ženskost više nije imaginarna, ona imaginira* (Čačinović 2000: 60). S takvim nam mišljenjem i valja raspolagati u suvremenim raspravama o drami i kazalištu koje bez obzira na povijesni trenutak na koji se usredotočuju problematiku rodnih značenja, napokon, i trebaju aktualizirati.

³⁰ Pojedini elementi preuzeti su iz onih odrednica što se prema Ilmi Rakus mogu držati varijantama suvremenoga (ženskoga) pisanja (usp. Čačinović 2000: 57).

³¹ ... u svima nama poznatim kulturama i vremenskim razdobljima, postojala su i postoje “ženska” i “muška” djela. Pitanje je koliko su očite te razlike, da li su formalne i sadržajne razlike između rada žene i rada muškarca u jednoj kulturi usporedive s međukulturalnim razlikama? U površnom pogledu pada u oči stanovita sličnost ženskih radova unutar nekih razdoblja, to i to je u danom kontekstu lako objasniti ograničenim mogućnostima, činjenicom da je slikanje ili pisanje bilo moguće samo posve određenom krugu žena. Ova je sličnost zapravo isto što i sličnost djela istog žanra nastalih u istom razdoblju (Čačinović 2000: 55).

Literatura i izvori:

- Beauvoir, Simone de. 1982. *Drugi pol I. Činjenice i mitovi*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Beauvoir, Simone de. 1982a. *Drugi pol II. Životno iskustvo*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Bennett, Susan. 2004. Povijest kazališta, historiografija i žensko dramsko pismo. *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost*, br. 19 / 20: 75 – 84.
- Bogavac, Milena. 2006. "NORTH FORCE, tragedija za poneti." U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo*, 90 – 109. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- Boko, Jasen. 2002. *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje.
- Curti, Lidia. 2001. Čudovišna tijela u suvremenoj ženskoj književnosti. *Treća / časopis centra za ženske studije*, vol. III, br. 1 – 2: 0212 – 0237.
- Čačinović, Nadežda. 2000. *U ženskom ključu. Ogleđi u teoriji kulture*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Čale Feldman, Lada. 2001. *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*. Zagreb: Naklada MD, Centar za ženske studije.
- _____. 1997. Poetika tame, uskrate, manjka. *Kolo*, br. 2: 352 – 371.
- _____. 1996. Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo? *Republika*, br. 3 – 4: 29 – 39.
- _____. 2004. Uvodna bilješka (Susan Bennett. Povijest kazališta, historiografija i žensko dramsko pismo). *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost*, br. 19 / 20: 74.
- Detoni-Dujmić, Dunja. 2006. Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre. U: *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*. Priredio: Branko Hećimović, 227 – 238. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek.
- Dolan, Jill. 2001. Dinamika žudnje: seksualnost i spol u pornografiji i izvedbenim umjetnostima. *Treća / časopis centra za ženske studije*, vol. III, br. 1 – 2: 0133 – 0159.
- Govedić, Nataša. 2005. Trauma apatije: dvije dramatičarke postjugoslavenske Nigdine (Ivana Sajko i Biljana Srbljanović). U: *Etičke bilježnice: o revoltu i brižnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Jakobović-Fribec, Slavica. Žene koje su stvarale povijest – Marija Jurić Zagorka. / http://www.zenstud.hr/MJZ_biografija.pdf
- Jezerkić, Vesna. 2006. "Beogradska trilogija" Biljane Srbljanović. U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo*, 11. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- _____. 2006. "NORTH FORCE" Milene Bogavac. U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo*, 89. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- Jezerkić, Vesna; Jovanov Svetislav. 2006. Najnovija srpska drama: dva pogleda. U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo*, 5 – 8. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- _____. 2006a. Najnovija srpska drama: dva pregleda. Iluzije istorije – istorije iluzije? U: *Istorija & iluzija, antologija najnovije srpske drame (1995 – 2005) II deo*, 5 – 7. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- Jovanov, Svetislav. 2006. "Paviljoni" Milene Marković. U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo*, 57. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- _____. 2006. "Pomorandžina kora" Maje Pelević. U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo*, 227. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- Kaštelan, Lada. 2007. "Prije sna." U: *Odbrojanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, 459 – 515. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Marković, Milena. 2006. "Paviljoni." U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo*, 58 – 87. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- Najmladi hrvatski dramatičari. 2001 / 2002. *Nova Istra*, god. VI, br. 4: 101 – 166.
- Pelević, Maja. 2006. *Pomorandžina kora*. U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo*, 228 – 262. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Rafolt, Leo. 2007. Suvremena hrvatska drama ili o kakvom je to odbrojanju riječ? U: *Odbrojanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Sajko, Ivana. 2011. *Trilogija o neposluhu*. Zagreb: Meandarmedia d.o.o.
- _____. 2007. "Žena-bomba." U: *Odbrojanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, 515 – 549. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Srbljanović, Biljana. 2006. "Beogradska trilogija." U: *Predmsrtna mladost, antologija najnovije srpske drame (2000 – 2005) I deo* 12 – 55. Novi Sad: Biblioteka Prizor.
- Srnc Todorović, Asja. 2007. "Odbrojanje." U: *Odbrojanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, 219 – 305. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Štivičić, Tena. 2007. "Nemreš pobječ od nedjelje." U: *Odbrojanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, 135 – 173. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.

Matko Marušić

More moje sinje



Moj je otac imao četiri brata i pet sestara i sve sam ih upoznao, osim tetke Tonke. Sa svima ostalima povremeno sam i živio, kad bi spavali u nas na podu iza vrata i sa svima opširno razgovarao, jer su svi pričali fantastične priče, svaki svoje i sasvim različite, osim one da im je majka upravo onoga koji priča najviše voljela i krišom mu davala šaku zamašćene pure. Sa svima i putovao vlakom u Zagreb i Slavoniju i ne znajući da švercaju i sve sam ih volio jer su voljeli i oni mene, smijali se mojemu bratu, nadvikivali se u šalama s mojom mamom i zazirali od kritike, strogosti i kartaške vještine mojega oca. A ipak mi je tetka Tonka, koju nikad nisam ni vidio niti čuo, ostala najvažnija od svijuu; na nju često mislim, ponajprije kad moram tugovati, ili kada se spremam na kakvu biti-ili-ne biti bitku, kad mi treba snaga za krajnji napor i odlučnost da budem poražen, a da ne dam ponos i čast. Taj se osjećaj uvelike podudara s očajem, a očajem je obilježeno sve ono što je prethodilo mojemu rođenju i odrastanju, pa kad je već očaj, neka bude ponosan i lijep i neka poraz bude kao smrt moje tetke Tonke, neka ga se sjećamo, neka ga očajnički volimo i iz njega snagu crpimo za naše očaje i naše predavanje samoći, boli i smrti, ali ne pomireno i smjerno, nego junački, gromovito, prkosno, zauvijek kad je zauvijek.

O Tonki je pričala moja mama, najčešće samo meni, jer sam samo ja ponovno i ponovno upijao uvijek istu priču, postavljao potpitanja, smiješio se da ne pokažem kako mi je, i mami zahvaljivao kao da sam priču prvi puta čuo.

Mama je bila Tonkina imenjakinja i vršnjakinja i mama ju je voljela i više i posebno od svih djevojaka iz svoje mladosti, neka je bila iz muževljeve joj obitelji.

Naravno da je Tonka bila mlada i lijepa, da je nosila na leđima vodu s Cetine, čuvala blago i pjevala djevojačke pjesme. No valjda je bila premlada da se čak i najboljoj prijateljici očituje o kakvoj muškoj simpatiji, ne daj, Bože, i ljubavi, tako da toga u priči nema. Doduše, ima jedan Talijan koji je i izazvao takvu ljepotu Tonkine smrti, ali mama ni ne pomišlja potvoriti ga ni za kakvu krivnju, niti za Tonkino zanimanje.

Prije dvadesete Tonka je dobila tuberkulozu i onda je od nje umrla u istoj godini.

Talijani su se ogradili žicom u Šestanovcu, utvrdili se na Zadvarju i stražarili na Krstacu na Rubića strani, Janjkovoj gomeli i svim drugim uzvisinama iznad Katuna

i Kreševa, ali narod nisu dirali, nego su trgovali mandinom i rižom, često se smijali i još češće pjevali.

I tako je Tonka čula njihovu pjesmu i da pjevaju o moru – a Talijani su znakovima i sličnošću riječi – zdušnim talijanskim ustrajanjem da djevojkama rasvijetle da pjevaju o moru, uspjeli da i Tonka shvati da pjevaju o moru i ona to more i tu melodiju više nije smetala s uma.

Povjerala se svojoj najboljoj prijateljici mojoj materi i tako ušla i u moj život.

U proljeće 1942. Tonka je oslabjela da nije mogla iz postelje. Tuberkuloza je bila toliko proširena da su joj simptomi i sudbina bolesnika bili poznati i običnom puku, pa su svi znali da će Tonka umrijeti. A znala je i ona sama. Samo joj se mater ili pravila da ne zna ili se nije predavala, pa joj je krišom od drugih davala zamašćenu puru, mliječni skorup, neutješne suze i slabo utješne molitve.

A onda joj je Tonka rekla da prije smrti želi vidjeti more i mater se pribrala, ni zaplakala nije, nego je sazvala sinove (neki su morali doći iz svojih skrovišta protiv novačenja u sve mrske vojske) i zaklela ih mlijekom kojim ih je zadojila (tu u našem kraju nema uzmaca) da učine da Tonka vidi more prije nego umre.

Dva starija brata su bila slaba, pa je stvar u svoje ruke preuzeo moj otac. Od grabovine i sukanaca složio je nosila i braća su je jedne zore koja se više nikad ne će ponoviti ponijela kroz Ljut, ispod Zadvarja i kanjonom davno presahle rijeke do Dubaca, jer s Dubaca se vidi more i lijepo je pogledati, samo kad nije bura, tamo je jaka bura i kamenje nosi, i konja i jahača u provaliju ako navrijeme ne sjaši i korak po korak s povodcem u ruci gazi po putacu.

Moj otac, najjači, prvi je nosio i put određivao, a ostala braća su se smjenjivala s dvama Lesandrićima koji su se ponudili na pomoć, ne zna se je li zbog Tonke, ili obiteljskoga prijateljstva, ili za karitat Boga višnjega.

Prolazili su tamo i natrag tri granice, troje straže: partizane, ustaše i Talijane i svi su ih pustili i svi su Tonku preporučili Gospodinu, čak i partizani, koji su tu bili iz Potpoletnice i još se boga svojih otaca nisu bili odrekli, to će tek poslije rata, kad počne jagma za položajima, kućama i stanovima. Ustaše su ih šutke gledali, jedan je pitao treba li pomoć, nosit', ali nije trebalo, tati bi to bilo ispod časti, njegova je sestra, nu, njegova braća, a i Lesandrići su jaki, k'o bikovi, znali su Lesandrići koga će poslat'. Pa im je jedan ustaša, koji se zaplakao za svojim sestrama jer nije znao ni gdje su ni kako su, dao svoju škiju hercegovačku, dobra pola kila procjenjivao je moj otac i godinama poslije. Partizani su izdali potvrdu, sa žigom i zvijezdom, napisanu krasopisom, jedinu dobrobit komunističku koju je moj otac cijenio i za kojom je žalio, jer je potvrda ostala kod brata mu Joze, a Jozo se poslije razbolio i žena i djeca nisu znali stvari čuvat', izgubili potvrdu, jedva smo i Radićevu sliku spasili, eno je još visi u našoj kuhinji, preživjela je i komunizam i prijave i materin strah i suze, ali bratova i moja tvrdoća nisu je nikad dali skloniti, baciti ni zastrti, a i ne će.

Talijani su i bez riječi znali što povorka znači, a moj je otac znao sve što treba znati, pa je Talijanima dao dvije šake one škije i znakovima ih izmolio da zapjevaju o moru i oni, Bog im majke tužne blagoslovio (poslije su ih odvuкли na Istočni front), pjevali su svojim jasnim glasovima, svijetlo, visoko i s čežnjom, jer njihova čežnja za

njihovim morem i njihovim majkama nije bila manja od čežnje bijednih seljaka iz dalmatinskoga kamenjara.

Pa se i onaj jedan Lesandrić ohrabrio, otkrilo se da zna pjevati, pa je poveo pjesmu, jednu pravu i važnu, vječnu pjesmu koju je vječnom napravila Tonkina skora smrt u grabovim nosilima u zaseoku Marušići Ljut, a ta pjesma je bila: *More moje sinje...* Ni danas ne znam dalje, jer kad se god pjeva mislim na tetku Tonku i toga Lesandrića i talijanske vojnike koji su melodiju ili prepoznali ili sličnu znali, pa su i oni zapjevali, a Lesandrić se nije dao, nego se vinuo u prvi tenor i pjevao po našu, a Talijanima to nije bilo krivo, nego su pratili i pratili i onda je moj tata plakao i ta se priča nije smjela pred njim pričati. Pa je mama meni tajno pričala, ponovno i uvijek jednako, pa sam tako zavolio Talijane i ustaše i partizane, sve ljude koji su ljudskošću i tugom okružili tugu drugih, nepoznatih a jadnih, bijednih i neukih, koji nikad more nisu vidjeli nego pred smrt iako je ono, s divnim pogledom s Dubaca, bilo na puškomet daleko, hajde na dva puškomet, nije dalje...

Jovan Nikolaidis

Otac

I tugu, kad dođe predveče, zadržavam u grudima, kao što dijete u šaci igračku steže.



Složio je u uglu cjepanice za sutradan. Izlomljeno granje u peći već pucketa, plamen hvata suvo drvo. Pristavlja vodu za čaj. Mete kameni kuhinjski pod i smeće odlaže u škaflu za pepeo. Sjeda na škanjic držeći među sitnim šakama toplu keramičku šolju iz koje dopire miris majčine dušice. Posmatra stvari.

Starinski šifonjer, obojen u bijelo, s jednim krilom, zdesna. S njega se rune listovi šperploče, ali se tijelo još drži najedno, po ivicama podbuhlo, iskrivljeno. Škafovi s lijeva iz kojih vire gvozdeni šrafovi – mesingani držači odavno su izgubljeni – nejednako zatvoreni. Na vrhu vitrine nasložene čaše za rakiju i vino i jedna rascvjetana pletara.

Na stoliću do ormara zamašćeno sveto pismo i tatine naočare: izgrebane, prašnjave, jedno staklo napuklo; tata je rijetko čitao: odabrane citate iz poslanica koje je odvojio umetnutim komadićima novinskog papira. Ponekad bi i kratkom mastiljavom olovkom sveo račun svojim čuvenim načinom: sabiranje oduzimanjem i množenje sabiranjem.

Drvena postelja je na drugoj strani kuhine. Pokrivena je dekom na crvenocrne kocke, a na svom jastuku još jedno čebe, složeno naosmoro, sve od šivenih šarenih krpica – dar Crvenog krsta i polumjeseca.

Kraj mene je “goranova” peć. Ispucali emajl žučkast od dima. Kartonska kutija je uz nju – tu slažem grančice i daščice za potpalu. Slijeva, u visini moje glave, u kafen obojen sto i tri starinske stolice s baroknim rezbarijama na naslonu.

Volim stvari koje su nepromjenljivošću zagospodarile prostorom. Vjerne su one jednoličnoj svrsi. Čute stvari, ali svaka ima svoju sudbinu, i ja ih znam, jer se i moj život spleo uz njihovo trajanje kao grana puzavice. Koliko se slomova i jadikovki desilo u ovoj tijesnoj blagovaonici! Kao dobri znanci one su skrile mnogu sramotu, upile u se toliko nesreća. Kojima nikad nismo dali da iz ovog prostora izađu i odu među svijet. Pamte praznike prošlosti, čuvaju bol oskudice. Zadovoljan sam njima. Neću da vidim demodiranu liniju i starost njihovih tjelesa. Sve one su unekoliko moj rod. Žive i dalje dugi život korisnih potrepština, kriju ispod piture glad rđe i najezdu moljaca. Nevidljivi konci drže tjelesine ovih predmeta da se još ne ospu. Čekaju da ja odrastem i odem.

Jednoga dana, kad i posljednja spona koja njihovo nagriženo tijelo drži u ravnoteži napokon otkáže, sve će se osuti, bez škripe i cijuka. Doći će neki stranac u ovu prostoriju, sješće bahato na ležaj, spustiće nekontrolisano svoju zadnjicu na stolicu, lupiče vratnicama peći, i stvari neće izdržati. Tuđinci ne razumiju biće ovih predmeta, oni posjeduju samo nove stvari.

Volio bih da tada ne budem u kužini. Iako već znam da su sve smrti stvari, biljaka, životinja i ljudi, tek promjena stanja, za mene je ovaj prostor sve moje blago i radost, one u mojoj svijesti predstavljaju vječnost. Neću da to promijeni ni očeva smrt. Tata je tek prešao granicu koja dijeli ono što je bilo od onog što će biti, a ja sam ostao u ovom međuprostoru kog volim, gdje mi je sigurno i gdje mi vrijeme ne može ništa. Da, svemu ima mjera, zakon. I samo vremena nikako nema, zato što ga ima uvijek. Ali sam sada ja ovdje djelitelj događaja, neću da izađem iz prostora priče dok je ne završim.

Otac je umro u proljeće, početkom aprila. Umro je kad počinje rađanje, u sunčano jutro, nakon bolesti koja se u njemu vukla od kraja zime. Sjutradan su ga pokopali uz pljusak i grmljavinu.

Zatekao sam, dolazeći kući, okupljene braću, sestre i snahu, kako ga još toplog, mekog, opuštenog kupaju i oblače u posmrtno ruho. Mater je bacala po njemu latice divljeg šeboja i malešne karanfile raznih boja. Očevo sklisko bijelo truplo još se poslušno sagibalo preko nasapunjenih ruku, glava mu se kao u Harlekina klatila dok su mu trljali kosu. U odijelo su ga, potom, uvlačili kao da mumiju stavljaju u vreću.

Stadoh nad njegovim tijelom zbunjen. Bilo je dugo, ogromno u mom zamagljenom pogledu, postavljeno na stari taulin kao stablo izvađeno iz vode. Pomislih: na tom astalu je on, dobrih sedam decenija hljeb mijesio, sad se na njemu odmara od tog silnog truda, pospan. Poljubih čelo, još topla usta. Sjedoh kraj glave.

Kosa mu je blistala. Modra i posrebrena, prorijeđena, meko je padala na duge uske uši. Široko čelo, gotovo bez bora, spuštalo se na prorijeđene obrve čije su dlake štrčale nad mesnatih kopcima. Pod grčkim nosom – dotjerani smeđebijeložučkasti brkovi pokrivaju gornju usnu. Na donjoj, s lijeva, blista izraslina: pričao mi je da je to nastalo još kad se u Americi, grčko suho grožđe jedući, za usnu ujeo. Njegovo lice je lijepo, to je glava čovjeka koji starost nije priznavao, a mladost suzama dozivao. Nastalo stanje mirovanja ničim ne može nagrditi tu krasotu. Jedino brada odudara od sklada mišića na njegovim obrazima. Iskrivljena, oštra, nadnesena ka nosu kao čvor, jedino ona kviri markantnost očevog profila. I mene je samo te, na prevaru nadošle preobrazbe, strah, ja na takvu mijenu nisam navikao, ja na nju ne pristajem.

Tog trenutka, prvi put, i najviše, kad su kosti vilice i brade utekle skladu očevog lica, osjetio sam vezu koja, može biti, postoji između duše i tijela. I da je jedinstvo duhovnog i tjelesnog, veze koje tu sličnost grade, primjetne u čovjeku dok on živi, dok djela i govori, a kad se umre, da svako svom jatu odleprša: tijelo carstvu raspadanja – duša krilatica gnijezdu nebeskom. Tijelo bez duše, duša izvan tijela – dva neznanca koja tumaraju. A kad se nekad to dvoje u nekom drugom sretnu desi se ljubav bliznaca i počne omraza koju životom zovu. I dok traje ta veza, taj sklad, do tada se živi.

Ta brada, dakle, nalik bradi seljanke s jednog Brojgelovog platna, učinila je da se uplašim, zaprepastim i potom konačno oprostim od tjelesine što se pružila po astalu. Tada sam izgubio oca. Da nije fotografija, izbljedjelih ispucalih komada tvrde premazne hartije, ne bih ga više nikada, da se nekim slučajem, na neki način sretnemo, prepoznao. A i kad god fotografije prelistam, osjećam se skutreno.

Dok je on, žutobljijed kao utopljenici iz mora prolaznosti izvučeni, prostrt po stolu, okružen svijećama, ležao, ta izobličena brada učinila je da se zadnji put i za oca uplašim. Htio sam tada da skočim, viknem, da svoje tjelašce, još dječije, panterki pokrenem, izvijem, ka ženama u crnom, koje su oko tate napravile krug kao stupicu, i da ih izguram iz sobe. Jesam zaželio tada, posljednji put, da posjedujem moć i očevo tijelo oživim, da se on potom digne bez ičije pomoći, išeta po sobi i nestane, da ode tamo kamo samo ja znam kuda će, i da ga sretnem i očuvam dok i sam budem bio.

To potraja tren, a onda klonuh. Ne, ja više s ovim tijelom nemam nikakvih veza, niti ga želim! A sve zbog izvitoperene brade koja mi kaza: reci mu zbogom, adio. I vikni: nikad više! No, kako nisam kanio da ljubav prospem pred nastalom preobrazbom, ostade mi da u zgodni čas duh svoj prikradem duhu njegovom, pa da vidimo što ćemo i kuda.

Pobjegoh u kuhinju, bacih se na drvljanik, sabih glavu među šake. Oko mene je prolazio svijet. Iz sobe, gore, započe lelek. Unučad su ga, došla sa Cetinja, oplakivala. Ona iz Skadra nisu ni mogla znati da je djeda umro, pa su, biće, baš u ove čase, igrali preferans ili lokali konjak *Skenderbeg*. I treba tako, na ravne česti podijeliti tugu, očaj, radost i ravnodušnost.

A svi oni, ovi koji su kraj njega lelekali, i oni, daleko, koji nisu slutili da je djeda umro, nisu mog oca poznavali, već su znali priču o njemu. Shvatih tada, ja, pametar, da je potrebna silna volja da ljude o kojima čusmo ali ih ne doživjesmo, volimo. U uljepšanoj priči zavolimo, a kad odu, u namještenoj pozi sućuti, prežalimo.

Pristizao je svijet, rekoh. Pogureni ljudi, žene u redu, ravnodušna mladež dignute glave, sjene koje sjede na klupama u hodniku i ispred kuće, hamali koji su donijeli kovčeg pa sada, s kraja hodnika, pijani, nešto pjevuše u po glasa. Lanac iz koga se ne mogu otrgnuti. Žurba, lelek, šapat, lupkanje štapom o betonski pod, cipele i nogavice pred mojim pognutim pogledom, razgovori o politici, sjetvi i vremenu. Suču se brci, ispija lozovača, prosipa kafa, kotrljaju se stepeništem bijeli štapiću duvana. A neko se, bogme, i zakikoće, nakratko.

Vašar koga zovu Pokajanje, čuvanje mrca kome tepaju: Bdijenje, a sutra će otpočeti cirkus zvani Pokop. Ali zašto, zašto to čine tati i meni kad nama do toga nije?

Tata je u sobi, dugo spava naočigled mnoštva, miriše na jeftini sapun, a njegovo odijelo su, da bi dugo trajalo posuli naftalinom. Znam ja, još nekoliko sati i ostavićemo okupljeno društvo, krišom se izvući dok će rodbina tegliti kovčeg, ostaćeš bez nas, tužni zbore! Uselićemo se nitima duše jedan u drugog, sve prisutne prevariti. Proći ćemo uskoro, otac, gospodin moj i ja, kroz vrata života i smrti, on u drugo vrijeme ja u drugo iskustvo, ne smetajući jedan drugome; on u meni ja u njemu, sabijamo se kroz prostore, selimo jedan u drugoga, o! večeras doista mislim da smrt nije ništa, jer sam snagu njenu upoznao na najmilijem, misao na nju ne može me više zaboljeti, jer se život iz klice smrti razvio inatom da smrt porekne i u ljubav utopi. Sjutra, iza nedjelje, pred zvon zvona, mjesečinom, kroz godine, putujući, nekad ću sigurno biti On.

Iznosili su ga iz kuće kao stvar koja zauzima prostor i remeti raspored: tijesno je moglo biti s njim kad bi ostao. U kišno popodne, zatvorenog u kovčeg da im ne

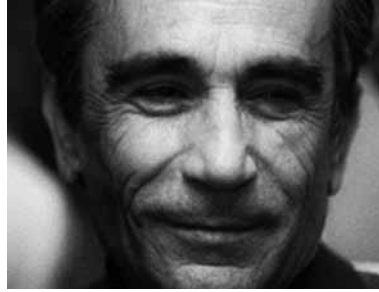
bi pobjegao, moj je otac posljednji put izlazio na svjež zrak. Vode ga na smetljište, kamo se odlažu kosti i meso ljudsko. U truplu mog oca se, moguće je, već crv izlegao. Stidio sam se radi očeve smrti, moraću da pričekam neko vrijeme kad će ga svi zaboraviti, e da bih ja uzeo naslijeđe koje nije za diobu - meni će pripasti zanaovijek.

U praznoj kući (mirise bosiljka, tamjana, duvanskog dima oduvaće propuh, jer su sva vrata i prozore ostavili namjerno otvorene) sjedim na stolici od pruća i gledam kolonu, s crnim pečurkama iznad glava. Na čelu povorke šareno odjeven pop razmahuje kandilom, hitro, kao da rastjeruje marvu sa staze: kiša ga nervira. Gega se za njim pognuti svijet. Daždi, kao u aprilu što zna, na primorju, uz vjetar morski, bespoštedno vlažno. Odnose tijelo kroz maglu, u daljinu, potom u blato. Zamiču iza trga i ja više ne vidim ništa od mase koje se gadim. A već k meni lete golubovi koje je otac poslao. Nova krv širi se mojim srcem. U plućima nova arija. U meni se već smiju otac i čedo njegovo. Živjećemo mirno preseljeni u mojoj ljusci, jer je tatina mahuna dozrela. Nije nam tijesno: ja u njegovoj smrti, on u mom životu. Nova epizoda i darovi koji su obećani.

Zija Çela

Tri priče

preveo sa albanskog: Qazim Muja



Frau Riva

1. U Beču, u salonu velike vile, veliki bal. Parovi koji su bili desno, pošto su bili slučajne zvanice, radoznalo okretahu glave ne bi li saznali ko je ona gospođa malih i vrlo nježnih ruku, ali sa pepeljkom punog sjaja na prstima, toliko čudnog sjaja, da su izgledale kao da je na dlanu držala leptira, kojeg tek što je pustila da odleti.

2. U Gracu su živjele dvije prijateljice, frau Helga i frau Riva. One su se odavno znale, zato su često pile kafu jedna kod druge. Jednog kišnog dana, dok je grmjelo i blještale munje, frau Riva je ustajala sa divana, gdje je svjetlost munja manje prodr-la, i približila se prozoru otkrivajući se, čelo u čelo sa onim razlivenim plamenom, puna vatre i blještanja. Nekako zbunjena, Helga ju je zapitala:

– Zašto, frau Riva?

I Riva je odgovorila.

Nakon godinu dana, zbog posla, Helga se preseli u Beč. Tada se frau Riva spri-jateljila sa Bettinom. Jednog kišnog dana, dok su gromovi jako tutnjali i odjekivali u talasima, frau Riva ustade iz ugaone fotelje i ode do prozora, baš tu gdje su varniče-nja bila najjača.

– A zašto, frau Riva? – upita Bettina.

I Riva joj odgovori isto, kao i Helgi:

Dala sam zavjet ocu. Kad sam odlazila iz Albanije, on mi je rekao: “Gdje god da si, kćeri moja, kad god se nebo napuni nabojem i od naboja eksplodira, ti se približi prozoru, jer nisu to munje, to je moja duša koja puca od tuge. Ja sam onaj koji te traži, kćeri, osvjetljam te, tako mogu da te vidim i iz daleka fotografisem.”

Prođe nekoliko mjeseci. Pošto Bettinin suprug naslijedi u Beču jednu namje-štenu vilu, u blizini parkova *Schonbrunn*-a, povukoše se tamo da žive. Prođe neko-liko godina, kad već bijahu završene dodatne brane u kraju gdje počinju Alpi, Rivin suprug se zaposli u *Institutu hidrotehnike* i, tako se tri prijateljice ponovno okupiše u glavnom gradu. Tom prilikom je priređena večera dobrodošlice.

3. U Beču, u salonu velike vile, frau Helga i frau Bettina nađoše se ponovo usred onog nekadašnjeg neočekivanog prizora. Iznenada, Rivine ruke se prevukoše nekakvim sjajnim prahom, nečim što je podsjećalo na srebrni nitrat na prstima foto-grafa, kada ih izvadi iz laboratorijske kadice. Čim bi oluja počela, Riva je prekidalala plesanje, približavala se prozoru sa svodovima kao crkvena okna i tu dugo i duboko uzdisala. Dvije prijateljice ugledaše je uznemirenu. Naravno, one su je razumjele u

početku, dok je čudna Albanka vjerovala da, kad god sijevaju munje, nadire tuga za njenim ocem, kojem se iz daleka prikazalo lice njegove kćerke i koji, kao da je fotografiše iz daleka. Ali sve ima neku mjeru, ma koliko dugo potrajalo ono misteriozno privlačenje?!

– A zašto, frau Riva, zašto opet prilaziš prozoru? – zapitaše je s ustezanjem.

– Ah, – uzdahnu Riva, koja se mogla slobodno izduvati, pošto je krajnike odstranila još u djetinjstvu, – ako je prije moj otac bio taj koji je gledao mene, sada ja vidim svog oca. – I začuta. Ne oklijevajući, podiže uvis malene ruke, kao da pokazuje pravac u kojem je vidjela svoga oca.

U tom trenutku gospođe zapaziše da onaj sjajni prah na njenim dlanovima, više ne liči na onaj sa leptirovih krila, ni srebru iz fotografskih laboratorija, već na onaj lagani fosfor, potpuno zaseban, koji lebdi na nebu, spušta se ponekad i dolje, koga smo u stanju da razaznamo samo na groblju.

Kucanje

Imao sam dvadeset godina i zapitah se: “Kada ću je upoznati?”

U dvadeset petoj rekoh: “Kada je budem upoznao, bićemo uvijek zajedno.”

Napunih trideset i bijasmo zajedno. U trideset petoj još bijasmo zajedno.

Kad napunih četrdeset, krenusmo na dugo putovanje. Ne sjećam se gdje smo sve išli, ali povratak bijaše isto kao s onkraj svijeta: jedan od nas se toliko promjeni, da drugi izgubi glavu.

U četrdeset petoj se rastasmo.

Kao pedesetogodišnjak zakucah joj na vrata. Izade neko i reče mi:

– Ona spava. Imaš li kakvu poruku?

– Ne, – rekoh mu, – samo sam htio znati da li je dobro.

– Ona je dobro, – reče.

Još mi nije pedeset i pet da bih znao da li se probudila i da li je još uvijek dobro.

Možda ću se, kada napunim šesdeset, upitati: “Da li ću je više vidjeti?”

Ako u šezdeset petoj ne bude ona ta koja će zakucati na moja vrata, u sedamdesetjetoj godini oženiću se nekom drugom. Strah mi je ostarjeti, ali posebno strahujem od smrti, bez ženske ruke pored sebe.

Odetina majka

(Jedan bezimni zločin)

Prije uobičajenog vremena, kćerka se vrati kući namrštenog lica. Odjednom, snažno zajeca. Odeta reče majci da ju je šef firme, u kojoj je radila kao sekretarica, silovao. Najčudnije je bilo to što, dok je nastavila da plače, djevojka priznade da je šef nije prevario, niti upotrebio silu. Majka pobjesni, opali joj šamar i odjuri u kancelarije firme.

Tamo uđe u kod gospodina Flotija.

- Šta sad da radi moja ćerka – obrati se njemu – poslije onog što si joj uradio?
- To je njen problem, – odgovori on.
- Ali sa takvom ljagom, mlada djevojka ostaje neudata, – reče ona. Šta ja da radim?
- To je tvoj problem, – odgovori on.
- A ti, – navali ona, – imaš li ti obraza izaći pred svijetom?
- To je moj problem, – ustraja šef.

Odetina majka, još uvijek lijepa kao i njena kćerka, pobjesni sasvim. U tri sata, kada je znalo da šef ima pauzu, oblači se lijepo, našminkala se za merak, stavila torbu na rame i zakucalana vrata njegove kuće. Izade jedna žena.

- Da li je tu gospodin Floti?
- Jeste, – odgovori gospođa.
- Recite mu da izade, posao je u pitanju.

Gospođa je čekala da se žena predstavi da bi joj dopustila da uđe u kuću, zato upita:

- Kakav posao?
- Hoću da ga ubijem, – reče žena.

Gospođa se nasmješi i povuče, ostavljajući vrata poluotvorena. Međutim, Odetina majka shvati kakvu je grešku učinila, nije se uzdržala i nije se više mogla nadala da će šef izaći. Ali upravo u tom trenutku, zapazi da se gospodin Floti približava kroz hodnik. On je brisao usne salvetom, upravo ustavši od stola sa ručkom. Odetina majka je imala dovoljno vremena da izvadi pištolj iz torbe i da ga isprazni u njega na samom pragu.

Kada je ćerka saznala što se dogodilo, uzviknu začuđena: “Nevjerovatno, sve žene ubijaju noću, a moja majka usred bijela dana!”

Istraga je pokazala da nije bilo silovanja, već dobrovoljni seksualni odnos i da je, po priznanju djevojke, gospodin Floti je preživljavao teške trenutke (imam razloga, rekao joj je tada): on je pokušao da nađe načina da traži razvod od žene da bi se oženio svojom sekretaricom.

Na sudu, Odetina majka je priznala da se gospodin Floti, ipak, pokazao kao muško: “On je čuo da hoću da ga ubijem, a ipak je izašao. Da je bio ološ, sakrio bi se u mišju rupu!”, dok njegova supruga, koja je otvorila vrata, reče da je prijetnju shvatila kao šalu i, umjesto da suprugu prenese prijetnju, našalila se sa njim: “Izađi, došla ti je ljubavnica na vrata!”

Udovica je bila u koroti neko vrijeme, a kad se udala za drugog biznismena, prijatelja pokojnog supruga, krenuli su glasovi da nije bila u pitanju šala, niti ljubomora, već dobrodošla zamka koju je iskoristila da se oslobodi supruga da bi mogla naslijediti čitavo bogatstvo.

Sada, u prostorijama zatvora, Odetina majka se osjećala mnogo drugačije nego u ćeliji, gdje je bila izložena mučnim i dugotrajnim istražnim procesima. U zatvor je jedna stvar ostavila poseban utisak. Gotovo sve žene koje su bile kažnjene za istu krivicu kao i ona, ubistva svojih muževa ili muževa drugih žena, učinile su to noću. I utoliko to je bila u pravu njena kćerka kada je izrazila čuđenje. “Ali, istinu govoreći”,

mrmljala je u sebi, “ovo ima veze sa tipom žene.” I opet se sjetila mučnih procesa. Jednog dana istražni sudija joj reče:

– Tvoja kćerka je htjela da ti iste večeri ispriča sve.

Odeti je bilo teško da otkrije odjednom tajni plan.

– To je njena stvar, – odgovori ona.

– Ali nije toliko prosto, – uporno će opet istražni sudija, – nalazimo se pred ubistvom i zločinu treba dati pravo ime.

– To je vaša stvar, – ne popusi Odetina majka.

Ivana Seletković

***Pamćenje, zavičaj, zaborav & prizivanje sebstva unutar društvenih konstelacija

Ludwig Bauer koncizno nazivajući roman *Zavičaj, zaborav*, u dvije riječi odvojene zarezom kao mogućim simboličnim razgraničenjem, smješta rezime “odgonetke” sebstva unutar socioloških konstelacija. *Zavičaj*, s jedne strane zareza, predstavlja mjesto prepoznavanja onoga što je apsurd po sebi, sukus početka i kraja, zajednicu i individu, kulturu i/ili mini civilizaciju (sa stremljenjem veličini čitavog jednog naroda – Nijemaca).



Autor (tj. jedan od likova romana) na jednom mjestu navodi:

Zavičaj, traženje zavičaja, možda svi mi neprekidno u svemu što činimo, u svemu o čemu razmišljamo tražimo neki svoj emotivni i kulturni zavičaj.

Stoga, valja zaključiti kako ponovno i ova potraga za nama samima pokreće pitanja vezana za okolinu. Da bismo se pitali o sebi/sebstvu, moramo dio sebe koji naginje budućem propitivanju, staviti u pretinac zaborava.

Zaborav je preduvjet davanja značaja zavičaju. Štoviše, zaborav je pokretač i kronološke bujice Bauerovog romana. Podsjetimo se da mjesto rođenja nije spektakularno mjesto zbog vanjskih obilježja. Ono je impresivno onda kada postane zaborav. A zaborav pokreće intimne reverzibilne procese sjećanja. Sukcesivnost u svrhu dozivanja zaboravljenog, istom (odnosno, zaboravljenom) upriličuje spektakularnost pojedinačnog/individualno proživljenog čemu vanjska obilježja služe određivanju pripadnosti nekoj zajednici, što, čini se, biva nužan bijeg od stvarne (u) osamljenosti – samozavaravanje na općoj razini. Na općoj razini, razini zajednice, povratak zavičaju infiltrira se kroz folklornu reminiscenciju. Slaganjem dijelova u cjelinu na bazi općeg zanemaruje sebstvo. Kada se sebstvo uključi u intimnu rekonstrukciju tih dijelova (individua i jest sebstvo po sebi unatoč vanjskim utjecajima), da se uočiti kako mitologija (odnosno njeni ostaci u folkloru, kolektivnom pamćenju) ne pomaže u konačnoj gradnji sebe/sebstva u funkciji neporecivog samopo-

uzdanja, već je samo njegov mali dio, njegov oslonac. Pripovijedanje, čini se, uvijek problematizira upravo taj sukob ideala jedinke i cjeline/zajednice.

Zavičaj, zaborav je zato i priča o Donauschwabama (podunavskim Švabama) ali i o jednom od njih, Ludwigu Baueru (centralni lik nosi ime autora romana). Tekst romana iznosi vrlo zanimljive podatke o dolasku Nijemaca u područja uz Dunav što je zapravo vrlo direktna poveznica *zavičaja* i *zaborava*, sublimiranog odnosa spomenute jedinke i zajednice u želji za predočavanjem uvijek aktualnog literarnog problematiziranja identiteta. Tako u romanu nailazimo na sljedeće podatke (izgovorene od strane sporednog lika):

(...) Svjestan sam da ništa nema o dolasku podunavskih Švaba na ove prostore, i sve što znam očito mi je netko rekao, puno je toga dio porodične pre-daje, i pradjed je bio podunavski Švabo, ali iz Mađarske, oni su došli u sve podunavske zemlje, to je bilo plansko naseljavanje, na kraju sedamnaestog stoljeća, Turci su opsjedali Beč i doživjeli poraz 1683, onda kad ih je Eugen Savojski, princ Oegen, protjerivao iz Podunavlja, a u upustošene krajeve bečki je dvor naseljavao Nijemce iz svih njemačkih zemalja, većinom iz Bavarske, mislim, neke iz Austrije, dakle, plansko naseljavanje, ukrcavali su se u posebne brodove kojima se moglo ploviti samo nizvodno, veći dio broda zauzimala je nekakva koliba za stanovanje, zato su te brodove zvali Schachtel, die Schachtel, i s obzirom da su plovile iz Ulma, to je bio slobodni kraljevski grad, zvale su se Ulmer Schachtel (...) ti su se Nijemci naseljavali svuda uz Dunav, Mađarska, Rumunjska, Banat, Bačka, Srijem, ali sve je to bila jedna imperija, tijesno povezana s njemačkim zemljama, osobito Bavarskom, a onda su se ovdje i ondje preseljavali, stvarali naselja, kako su došli čak ovamo na Švabenbajer, i zašto su ih baš nazvali Švabama, to ti ne znam, ali znam da su došli planski, Marija Terezija i Josip Drugi ovamo su ih naseljavali, dvorska je kancelarija nadzirala njihov dolazak, sve je bilo organizirano, čak i karantena nakon dolaska, poslije su s dunavskih obala odlazili dublje u unutrašnjost, bili su većinom seljaci, kultivirali su neplodnu zemlju, ali i tražili plodnu, Marx bi vjerojatno rekao da uvijek postoje ekonomski razlozi, oni su bitni, politički su uvijek drugorazredni, nisu se selili zbog apstraktnih ideja, pa makar se sve to pokrivalo nekom ideologijom i takozvanim idejama, tako misle i marksistički povjesničari. (...)

Ludwig Bauer iz priče tj. naracije romana kasnije napokon otvoreno dolazi do saznanja da je Nijemac (navodeći to doslovno riječima: *bio sam Nijemac*), te putovanjem u Njemačku (što i nije jedino putovanje na koje se odlučuje, naime, jedno vrijeme boravi i u Češkoj i izvještava o nesigurnosti i hapšenjima), izučavanjem podrijetla, zaista i rasyjetljava svoj površinski koncept prema komu on jest Ludwig Bauer – zahvaljujući zaboravu postaje Nijemac. Tada ponovo postaje i jasna uloga *zaborava* iz naslova i samog teksta. Njemačke riječi kojih se Bauer prisjeća i koje ga prate od samog početka naracije, dobivaju svoj faktički smisao. Zaboravljena baza smješta se u kontekst smisla/smislenog. No, dalje se razaznaje da se unutar same potrage nalazi dublji problem i zato se roman nastavlja, priča potrage ide dalje. Au-

tor je, dakako, svjestan da potenciranje sebstva (sam pojedinac) priziva standardni model evolucijske psihologije: *pojedinac je primarno produkt kulture kojoj pripada*. Što će reći da društveni značaj daje sam sebi primat u obličju kulturalnih razlika, ponovno uobličjenih u bipolarnom odnosu. Bauer se zato očito poziva na *kulturno pamćenje*. Assman piše da se *kulturno pamćenje hrani tradicijom*, a naša se socijalna kretanja ne mogu odreći tradicije. Stoga, centralni lik romana u potrazi za sebstvom traži konekcije sa pripadnicima zajednice sebi sličnih.

Nadalje, od pojma i poimanja *zavičaja* lako se može doći i do interpretiranja značenja pojma “domovina” kojoj pridružujemo “dom”. Iako taj pojam nije u romanu decidan, prisutan je zbog odnosa *zavičaja*, *zaborava*, društvenih uvjetovanosti (za) formiranja/e sebstva kroz njih, te uključivosti i isključivosti naizgled efemernih podataka/elementa primljenih kroz putovanja, upoznavanja novih ljubavi i formi društvenih uloga koje sve to nose.

Safye Eröl na jednom mjestu piše – parafraziram: *moja domovina je tamo gdje se ugodno osjećam*. Očigledno je, da je autorica aludirala na zaključak: mjesto rođenja ili zavičaj, mjesto gdje smo proveli djetinjstvo, država – zakonima i granicama omeđen prostor u kome smo morali definirati neki nacionalni status (što nažalost često biva paradigma ugodnog življenja u “plemenu”) nije krajnje mjesto koje određuje naše poimanje domovine/doma.

Pitamo se nije li dom mjesto gdje je uistinu čujno disanje i moguća misao o ostatku svijeta u dometu doslovne intime!?

Ako dom mora biti sklupčan negdje u svijetu, prostoru zvanom domovina naravno prosto zato jer se tamo nalazi taj, pojedinačan dio nazvan domom, sve je jasno. Jasno je da to mjesto predstavlja kut stabilnosti odnosa sa samim sobom, pa prema tome i sa ostatkom svijeta. Stabilnost promatrača stane u blaženu ravnodušnost kakvu osjećamo dok promatramo svijet iz “svog” dnevnog boravka, sobe, sićušnog prostora skupljenog u riječ “moje” (tj. “svoje”). “Moje”, odnosno “svoje” nužno prepoznajemo u kontaktima s tuđim, (iz)vanjskim. Bauer je i toga svjestan. Zato putuje i istražuje da bi shvatio koji bi to bio dom – mjesto stagnacije i sublimacije elementa sebstva. Iako se čini da izričita potraga za zaboravljenim u zavičaju Švabenbajer seže u prošlost predaka da bi se uhvatio folklorni zanos predanja, kulturološki fakt dolaska Nijemaca na ove prostore i ulogu obitelji Bauer – posebice majke koja izgovara riječi u sjećanjima kao lajtmotiva, riječ je o zakulisnoj igri upoznavanja sebstva. Najprije Bauer odrasta u djetinjem konformizmu zabluda. Njegovo ime, kako doznajemo, nije njegovo, kao ni roditelji koji su (u)gradili (misao o) prošlost/i. On se otkriva. Tek kasnije u romanu, Ludwig Bauer doznaje da su mu roditelji drugi ljudi. Da bi Lukijan Pavlović postao Ludwig Bauer prošlo je vrijeme ekspedicije čudotvornog otkrivenja. Što je trebala biti istina, ona to zaista nije bila; istina je bijaše naracija u svrhu nadomjeska prošlosti, od strane “drugih” roditelja, onih zamjenjskih. Ako je i postojao dom, on je prošao transformaciju povratka. Treba biti ponovno označen, oživljen, stabilan, uobličjen.

Svijest o postojanju prostora rezerviranog za privatnu sferu i osjećaj pripadnosti lišen nomadizma ne uskrsavaju sami od sebe nakon amnezijskog otklona od vlastitog postojanja izvan socijalnog konteksta. Obuhvatiti “svoje” postojanje

sinkrazijom socijalnih utjecaja značilo bi shvatiti (iz)vanjske utjecaje na gradnju sebstva. Zato investicija sebstva trpi prolazak analize doma/domovine i zavičaja i zaborava koji nikada ne prestaje, ne skončava se.

To je lekcija kojoj nas uči Ludwig Bauer i kao narator/glavni lik romana i kao pisac.

Prvo poglavlje romana (naslovljeno "Susret") počinje istim tekstom s kojim se čitatelj susreće i u posljednjem poglavlju nazvanom "Most". Počinje i završava zavičajem i istim riječima iz predjela zaborava, iz sjećanja:

Oficirče malo! Rekla je majka, veselo i očajno u isti mah, zasmijala se i jaknula, malo odmaknula rub teške zavjese, one koja se navlačila noću da ujutro ne znaš je li svanulo ili nije, i pokazala je pognutu figuru, figuricu na kraju kolone, majušnog konja poput magarca, ali mršavijeg, bio je taj mršavi konjić niži i od vojnika koji su glavinjali naprijed i koji bi možda bili popadali da na kraju kolone nije jahao i klatio se na umornom kljusetu taj pogrbljeni dječak u vojničkoj pelerini. Der kleine, rekla je majka i pokazala prstom, a kada su se izgubili iza ugla, i čulo se još na trenutak klopavanje teških cipela, rekla je Prinz Eugen Division, rekla je to onako kako se govore obredne riječi na kraju pokopa, riječi iz kojih svi prilaze rupetini što zjapi u zemlji i bacaju grude unutra, dobro sam pamtio taj zvuk, tupo udaranje u poklopac lijesa, a pamtio sam i majčin izgovor, s otegnutim diftongom na početku druge riječi: Oegen, Princ Oegen Divizijon, Princ Oegen Divizijon, rekla je majka, ali mi ostajemo, ostajemo ovdje, mi ostajemo kod kuće.

Majka iz sjećanja govori: *mi ostajemo kod kuće.*

To je napokon, taj isti zavičaj i dom kojemu se Bauer vraća ne bi li se susreo sa stvaranjem novog poretka devedesetih nakon pada Berlinskog zida.

Početak romana nosi uvod u komunističku prošlost i bitke sa pitanjima zavičaja i zaborava.

Kraj romana zaokružuje misao o njima (zavičaju i zaboravu) naputkom između redova: sve se akumulira u nama. Njedra sebstva grle trunke zaborava, grli sjećanja. Da bi shvatio procese gradnje sebstva, čovjek prolazi *sekvencoma* izlomljene prošlosti i sadašnjosti što tek naknadno dobivaju smisao, poput slike majke u Bauerovoj verziji sjećanja. Ta slika majke u sebi sadržava sliku davne prošlosti, povijesnog trenutka. Obje slike analiziraju su dočekale u sasvim odvojivoj dimenziji vremena. Zaključimo: jedan čovjek (svaki čovjek!) u sebi nosi čitavu povijest.

Nije li to paradoksalno?

Karl Jaspers objašnjavajući paradokse egzistencije bi rekao da čovjek (parafraziram) svoj bitak uočava procesom postajanja čovjekom, odnosno, jednostavnije: *biti čovjek znači postajati čovjekom.*

Isti se zaključak o čovjeku, o njegovom sebstvu kroz društvene konstelacije razaznaje iz romana *Zavičaj, zaborav.*

Napokon možemo shvatiti da u tom traženju za sobom smo nalik jedni drugima, nalik Ludwigu Baueru, iako je svaka priča priča za sebe.

Goran Ferčec

Scena iz života umjetnika ili susret koji se nije dogodio u maniri poznatog pisca Thomasa Bernharda prema motivima preuzetim iz *Male kronike* Anne Magdalene Bach

Iz razloga oduševljenja muzikom gospodina Georga, nad kojom je proveo mnogo vremena prepisujući partiture velikog majstora, i budući da je osjećao da i izvan muzike postoji neka spona među njima, između svibnja i srpnja godine 1719., Johann je odlučio krenuti na put od Köthena, gdje je u to vrijeme vršio službu dvorskog zborovođe, do Hallea, rodnog grada gospodina Georga, s namjerom da upozna velikog majstora, potaknut i razočaran što svi



dosadašnji napori da susretne gospodina Georga nisu urodili plodom, i koji neće uroditi plodom ni deset godina kasnije, tako da se dvojica nikada neće sresti, iako su rođeni iste godine, te se mogu smatrati suvremenicima, premda je gospodin Georg bio poznatiji širem europskom krugu i premda je živio devet godina duže od Johanna, a sahranjen je u Londonu, koji Johann nikada neće posjetiti. Na put koji će biti uzaludan, a koji između dva grada iznosi približno pedeset kilometara, Johann se odvažuje upravo zbog činjenice da između dva grada udaljenost nije veća od pedeset kilometara, da je vrijeme ugodno i suho, da poznajući put, uz malo brži hod, pod uvjetom da ne odvoji više od dva stajanja za okrjepu, do Köthena može stići za približno deset sati. Više od dva stajanja Johann i ne može odvojiti s obzirom na to da mu je život oduvijek bio i zauvijek će biti skroman i sveden na plaćanje stanarine i drugih važnih konzumnih dobara, te je mogao živjeti samo oskudno, pa je pritisnut oskudicom na put ponio samo dva komada sirne pogače koji će uz vrč vode poslužiti kao okrjepa u trenutku kad odredi da je glad neizdrživa i kad pronađe sjenu pod koju se može skloniti, objedovati i odmoriti noge. Iako je put između Köthena i Hallea dovoljno dobar da njime mogu proći kola, Johann se na put uputio o svom trošku, dakle pješice jer taj trošak nije dovoljan da pokrije uslugu prijevoza kolima koju bi sebi, da je prihvatio novčanu naknadu dvora u Köthenu, koju dvor u Köthenu, naravno, nije ponudio, lako mogao priuštiti te time uštedjeti i vreme-

na i snage i pokriti dodatni trošak objeda i prenoćišta u Halleu. Osim oduševljenja muzikom gospodina Georga i mogućnosti da se o vlastitom trošku, a bez potrebnog odobrenja gradonačelnika uputi, što kasnije, preseljenjem u Leipzig više neće moći i gdje će za svaki izlazak iz grada morati tražiti odobrenje gradonačelnika, na put od pedeset kilometara za koji je bilo potrebno malo više od deset sati hoda s dvije pauze za objed, ali bez stajanja u gostionicama na putu između Köthena i Hallea, jer osim što nije imao za to predviđena sredstva Bach je mrzio netočnost jednako kao i rasipanje, a svaka je netočnost za njega bila rasipanje onog neprocjenjivog, jedine stvari koju čovjek nije mogao imati po drugi put – vremena, dodatni razlog Johannovog puta bile su velika želja i spremnost da poslušna nekog muzičara iz svog ili nekog drugog grada. Ne znajući da gospodina Georga neće sresti, Johann je krenuo dovoljno rano da izbjegne svaki rizik mimoilaženja, ne znajući također da će za nepunih deset godina ponovo biti prilike da se susretnu, kada će Johann po svom sinu uputiti vrlo ljubazan poziv gospodinu Georgu koji će tada ponovo boraviti u Halleu, da se sretne s njim u Leipzigu, budući da će on sam, odnosno, Johann tada biti nešto boležljiv i bez snage da poduzme nešto kraći put između Leipziga i Hallea u odnosu na nešto dulji put između Köthena i Hallea za koji, deset godina ranije, još ima snage ali koji će biti jednako bezuspješan kao i onaj deset godina kasnije kad ni gospodin Georg neće biti u mogućnosti doći, pa će se Johann tako opet razočarati i odreći se radosti da vidi i čuje velikog kompozitora kojem se divio i od koga ja, ipak, u dubini duše očekivao da će se potruditi posjetiti ga, jer gospodin Georg je u dovoljnoj mjeri bio muzičar koji bi mogao prepoznati veličinu Johannovih djela iako je njihova slava ostala ograničena na Njemačku, dok je ime gospodine Georga doprlo do Italije i Engleske, jer gospodin Georg je tražio svijet i pravio oko sebe beskrajne valove i zaradio mnogo, mnogo novca, dok je Johann prezao od svakog glasa, bježao od svijeta i živio u mirnom predanom radu u svom domu u okrilju porodice. Za put od pedeset kilometara između Köthena i Hallea, Johannu je ipak bilo potrebno više od deset sati, jer iako nije odvojio više od dva stajanja u svrhu okrijepe i odmora, na jednom je stajanju, nakon što je pojeo posljednji komad sirne pogače i ispio preostalvu vodu, naslonivši se leđima na stablo, razmišljajući o iznimnosti svog poduhvata i gledajući u vrh svojih prašnih cipela, neplanirano zaspao s pijeskom u očima i kad se probudio, ne znajući prvo gdje je i kamo ide, uspravio se i istog je trena krenuo pazeći da sunce uvijek bude ispred njega, svjestan da je nepovratno izgubio jedinu stvar koju čovjek nije mogao imati po drugi put - vrijeme. Iako je do sada svoja putovanja uvijek planirao u jesen, na put između Köthena i Hallea uputio se ovoga puta iznimno u proljeće svjestan da razlog njegova interesa u jesen vjerojatno neće biti tako blizu i nadohvat a da će njegova velika želja i spremnost da poslušna nekog muzičara iz svog ili nekog drugog grada i dalje biti žive i prisutne. Kad je Johann konačno, nakon više od deset sati stigao iz Köthena u Halle, prašnjav i umoran od puta koji je trajao duže nego što je predvidio da će trajati i na koji ga je natjerala želja da upozna gospodina Georga, već je padao mrak i na ulicama Hallea nije bilo ljudi osim nekoliko kočijaša koji su zadihanom Johannu na njegov na upit o gospodinu Georgu uglas odgovorili da je gospodin Georg u toku tog dana otputovao.

Merima Omeragić

Da li je moguća de/balkanizacija rodova? Kažnjene progovaraju

Ko je kome Druga/Drugi?

U svakom slučaju nužna je intervencija Zapada.¹ Neriješeni slučaj: Balkan i žene. Neophodnu drugost označiti podsvjesnom željom i posesivnom potrebom da se bar dominira nad Drugom/im, znači legalizovati diskurzivnu kolonijalnu praksu potrage za prezrenim krivcem čime se obezbjeđuje dugotrajniji učinak samodefiniranja, trajna gradnja kao i opstanak integriteta. Potrebno je dekontaminirati “balkansko tlo” od produkcije predrasuda i (auto)stereotipa od kojih najvremesniji vode porijeklo iz devetnaestog vijeka a dio su istraživačkih pohoda “zaostalim i egzotičnim predjelima”, danas su osnovica i materijal za re/produciranje stavova *patrocentrične ideologije* zapadnoevropske ili “jedine prave kulture” kojima se uz relativno novije o “zvjerinjaku Evrope” i mjestu neprestanih sukoba i rata, proizvode zajednički diskurzi moći. Kulturološkim i političkim značenjima koja se upisuju/učitavaju pojmu Balkana, praktički vrše se osude nad *njegovim* geografsko-toponimskim imenom te ukazuje na mnogostrukost imaginacije priča koje označavaju jednu teritoriju negativne/kontra-Evrope ili pozitivne/symbol zajedništva, utopije. Raspadom Jugoslavije je sprovedena presuda nad pozitivnom simbolizacijom Balkana kao *srećnog prostora i zajedništva* (Kolozova, 2003: 232-238) dok se u novi simbol Jugoistočne Evrope upisao evropski san mnogostrukih nacionalnih (ne-jedinstvenih) identiteta. Ovim terminom (dvostruko kodirani Drugi u odnosu na Sjever i Zapad) se dokida balkanska ratna prošlost, integracijama se obezbjeđuje opravdanje za političku ignoranciju i krivnju te se uspješno omogućava pozicioniranje isključivog, stacionog evropskog identiteta koji se samopotvrđuje uz demonizirane Druge s juga. Zahvaljujući duplim aršinima morala karakterističnim za zapadne patrijarhalne odnose ispoljene u navici da se “*drugi*” optuže za *ono što mi upravo radimo* (Forel, 2012: 105) dokinut je identitet monstroznoj drugo-



¹ Evropska unija se za povijesti svoga postojanja “suočila” sa ratovima na Balkanu, koje je čutke posmatrala. Dodjelom ovogodišnje Nobelove nagrade za mir Evropskoj uniji (pozamašni, najtemeljitiiji političko-ekonomski projekt dobrovoljnog ujedinjenja po principu priključenja normi radi uspostavljanja istovjetnosti koji ciljno nije u suprotnosti sa civilizatorskim kolonijalnim osvajanjima, već strateški) ta Evropa pokušava prevazići sveopću krizu i poručuje samo jedno: prisustvo Unije u vremenima mira je zagarantovano.

sti Evrope – Balkanu, te kao i u prošlosti oduzeto pravo Balkancima (balkanskim muškarcima) “pozitivne” potvrde samih sebe u odnosu na Druge. Ne prihvatajući poziciju diktirane drugosti oni ne postaju samo isfrustrirani identitetski ubice već sebe potvrđuju isključivo kroz patrijarhalnu hijerarhiju vlastite normativnosti i ženske drugosti. Margine balkanskih ljudi, produkt hibridizacije različitih činilaca u suštini su neodvojivo povezane sa pitanjima roda. Re/prezentujući muški spol kao mjeru stvari i svijeta naslagane patrijarhalne vrijednosti su se duže zadržale u području “regije” i snažnije su ispoljene naročito procesom militarizacije koji je trajao od kraja Drugog svjetskog rata pa do posljednjih ratova i pokazao se kao posebno obilježje balkanskih patrijarhata.

Kodiranjem svih društvenih aktivnosti dvostruko, politizacijom spolova, obezbjeđuje se očuvanje poretka ali i re-akcija isključivosti u sistemima *odnosa rodno uvjetovane moći* (Bordo, 1999: 135). Ako se spolom pojedinke/ci socijaliziraju u kulturi, što je politički čin, nasilnim praksama poredaka se regulira rodna determiniranost patrozajednice/a. Težište je prenijeto na proces proizvodnje subjekta pri čemu se na abjektnim pozicijama zadržava ženski spol/rod, odnosno proizvodi potčinjeni/regulisani subjekt. Atribuirane spolne razlike, materijalizacija i mobilizacija kategorija zahtjevi su političkog diskurza kojima se isključuju satanizirani Drugi (rodno, klasno, rasno, seksualno) konstituisani preko upisanih/markiranih negativnih odlika na područje margine u odnosu na homogenu zajednicu (transferzalno: seksualna, vjerska i nacionalna) koja počiva na moći subjekta stavljenog u centar.

Višestruko marginaliziranim narodima Balkana, preciznije Zapadnog Balkana, obećane su integracije u Evropsku uniju, kamo pripadaju obećane zemlje mlijeka i meda. Bivše jugoslovenske države će biti u mogućnosti da iz poluciviliziranog položaja simboličkog Balkana kao periferije i evropskih Drugih, nakon ispunjenja uslova koji su umnogome režimsko treniranje strogoće, ali prije svega potreba za dovođenjem *urođenika u red* (Goldsworthy, 2003: 365-376), u konačnici biti okarakterizirane prestižnom titulom “evropske zemlje”, koja će svoje mukom stečeno evropejstvo nadalje koristiti kao ispomoć i podrška susjednim državama u integrativnim procesima. Ovoj sretnoj priči kao primjer će poslužiti Hrvatska koja će od naredne 2013. godine biti ravnopravna članica Evropske unije. Ured za ravnopravnost spolova Vlade RH je realizovao projekt pod nazivom *Pojmovnik rodne terminologije prema standardima EU* (2007), sasvim korektno teoretski izveden do kraja, sem uvodne riječi urednice Rade Borić, prema kojoj se povodom nastanka pojmovnika ispostavlja ulazak u Uniju, a tek sekundarno ravnopravnost spolova. Nije moguće ne zapitati se: da nije bilo potrebe ulasku u Uniju, pojmovnika ne bi ni bilo? Ili kojim slučajem spolna (a ne rodna) politika koja promiče ravnopravnost ne bi bila aktuelna i potrebna, a ne samo diskurzivna?

Osciliranje po akrobatskoj žici između razlika u balkanskim pokušajima uvođenja poredaka ravnopravnosti po osnovi spolnosti i tek u naznakama rodnosti, onoga što se zove pridošla zapadnoevropska/anglo-američka feministička teorija, čija je prevaziđena esencijalna ideja o jedinstvenom subjektu žene uveliko paralizirana u svojoj jednodimenzionalnosti, ukazuje na suštinsku disperziju i disfunk-

cionalnost između teorije i prakse. Decentriranjem idealne kategorije “ženskog bića” u središte teoretskih opservacija postavljene su seksualnost, rasa i klasa kao i rodnost, o čemu sjajno promišljaju i pišu prvenstveno Adrienne Rich, bell hooks i Judith Butler. Inzistiranje na razlikama među regionalnim i općim feminizmi-ma, kategoričke klasifikacije i konačna definiranja pojmova, potreba za bijegom od margine znače opasnost zapadanja u politike esencijalizacije. Kategorička isklju-čenost balkanskih žena, položaj drugosti u vlastitim društvima, kao i onaj evropske Druge, pokazuje da emancipacijske prakse² moraju biti daleko politički transfor-mativnije i suštinski subverzivnije te radikalnije u progonu binarne, time i seksi-sitičke podjele svijeta.

Naricanje nad *njenom* prošlošću

Taktika cenzuriranja ženskih iskustava u povijesnoj naraciji odvajkada prisut-na, pokazatelj je ideološke manipulacije činjenicama, ali i proizvod jednousmje-rene političke mogućnosti objektivnog prikazivanja “istine/a”. Artikulacija, kao nužan feministički zahtjev pretpostavlja otpor instrumentalizaciji svih potlačenih kategorija u ime kolektiva i vraćanje pravu glasa onih koji bi trebali destabilizirati normirani jezik putem razlika u iskustvima. Zahtjev za društvenom odgovornošću ogleđa se i u pristupu dekonstrukciji historije kao i ustanovljavanju “herstorijskih” činjenica ne samo kroz njihovu reprodukciju već kroz opću vidljivost, sistematiza-ciju i dostupnost. Druga/i koji imaju svoju prošlost, koja je pretrpjela brojne priti-ske, radikalna brisanja i pre/upisivanja, oprisučeni su u normativnim diskurzima koje je potrebno dekonstruisati, iskoristiti kao protuargument unutar kulturnog prostora (ženskog) pamćenja sa subverzivnim postupcima zapamćivanja i sjećanja u sadržajima historije kao herstorijskog oglašavanja. Naime, potrebno je u narati-vima ispitati kakve su strategije upisivanja feminizacije i maskulinizacije, njihovog odnosa prema moći, klasi, etniji te društvenom ugovoru.

Lada Stevanović je odlično detektirala potrebu da se raskine sa dvostrukom tišinom: jedna je rezultat napora ukroćivanja ženskih glasova u *tradicionalnim bal-kanskim društvima*, dok se druga odnosi na zanemareno *istraživanje aktivne ženske uloge u istoriji* (Stevanović, 2011: 123-129). Tako bi početna tačka ovog istraživanja bila uloga žena u najstarijim ritualskim aktivnostima, reveni koju je pratio opći užitak u jelu, piću, plesu i radosti. Nadovezan na grčku i slavensku mitologiju, pre-ko mita o Perzefoni i Demetri sačuvan je obrazac proslave plodnosti, prisutan i u Bosni, Hrvatskoj i Srbiji, nažalost potisnut i zamijenjen ideološkom prevlasti pro-slave Osmog marta. U naslijeđu oralne kulture može se utvrditi pozicija spolova, pripisivane uloge rodnosti, vjekovno preživljavanje obilježja u kulturi, njihova flek-sibilnost, dinamičnost i prevrtljivost u procesu učenja i održavanja roda. Tradicija usmenog pjesništva odnjegovala je veličanje obreda žrtvovanja žene u pjesmi *Zida-*

² U tom kontekstu značajno je pročitati tekstove sa seminara *Žene i politika: feminizmi na istočni način* objavljene u zagrebačkoj *Ženskoj infoteci* 2000. godine.

nje Skadra, koja je prema osjećajnosti i pogledu na svijet kao Karadžićevim temeljnim poetskim i životnim principima svrstana u red junačkih (!) najstarijih pjesama, a preko koje se ponajbolje artikuliše patrijarhalna proizvodnja *manjkavosti ženskog tijela* (Gros, 2005: 98), pripadnost muškarcu, manipulacija ženskim rod-
nim obilježjima, žrtva nametnuta društvenim ustrojem, nadživljena svetost maj-
činstva i ćutanja (nepokolebana pripadnost privatnoj sferi). *Gojkovića* zazidana u
legendarni Skadar pristaje na patrijarhalnu ulogu majke, nakon žrtvovanja nije is-
ključivi simbol uzvišenosti majčinskog instinkta propagiranog patrijarhatom (kao
što to nije slučaj ni u *Hasanaginici*) već žrtva izmanipulisana moćima reprodukcije
koje su topos junačkog zazidavanja žene u patrijarhat. Njeno djelovanje predodre-
đeno esencijaliziranim ženskim rodnim identitetom, kao i u *Hasanaginčinom*, po-
stupku odredit će riječi i molbe upućene neimararu Radi, dobroćudnom i milostivom
zidaru patrijarhata, da joj ne zazida oči da gleda *dom* iz kojega će donijeti dijete i
ostavi *prozor na dojkama*: “*Isturi mi moje b'jele dojke, / Kada dođe moj nejaki Jovo,*
/ Kada dođe da podoji dojke.” Balkanska žena u historijskom kao i u kulturnom dis-
kurzu fungira isključivo preko svog za/dobijenog identiteta koji je posljedica tota-
litarizirajućeg efekta konstrukata roda kojima se ženski identiteti potčinjavaju i
marginaliziraju i kao takvi predstavljaju u tekstovima. Žene su najčešće anonimne,
iskazane množinom i, pretrpjevši cenzuru identiteta, označene prezimenom ili
imenom svoga oca i/ili muža što je jezički artikuliran patrijarhat ili predodžba o
ženi kao društvenoj robi i vlasništvu muškaraca. Doznačena isključenošću iz toko-
va moći, njena Drugost posjeduje transformativnu moć kada su u pitanju politike
reprezentacije. Najposebniji slučaj na balkanskom tlu su hermetičke muslimanske
sredine nastale kolonizatorskim osvajanjima i uticajima sa ustanovljenim obrasci-
ma ponašanja u kojima se posebnim strategijama kontrole i nadzora disciplinirala
ženska drugost. Kao primjer poslužiti će prva pobuna žena zbog korupcije i siro-
maštva u Bosni iz 1770. godine zabilježena u *Ljetopisu Mula-Mustafe Bašeskije*,
koja predstavlja topos repatrijarhalizacije društveno spekulirane uloge žene.³
Samostalne žene, graditeljke vjerskih objekata, zadužbina, mostova, česmi, huma-
nitarke kao i učene žene represijom historije zapamćene su pod jezičkom ženskom
inačicom očevih, muževih ili rjeđe statusnih identiteta.⁴ Predstavama o ženama u
lokalnim kontekstima tvorenim diskurzima situiranja žene u društvo, suprotstav-
ljaju se djelomice navedeni primjeri.

Ulazak u dvadeseti vijek označio je aktivnije učešće žena u sferama društve-
nog života, otvaranje prilika za subverzivna djelovanja, prostor u potrazi za negi-
ranim pravima (nakon prve proslave Osmog marta 1914. godine na kojima je proči-
tan telegram C. Zetkin, utemeljiteljke Dana žena) i možda od presudne važnosti za
sve balkanske sredine potreba za masovnim ekonomskim osamostaljenjem. Kraj

³ Bašeskija potencira ovisnost žena o društvenom moralu/muškarcu, bez autonomije imena određuje ih sintagmom “nekoliko žena”. Poštujući društvene propise i prakse, identitet žene je zaštićen u javnom prostoru, identifikovane su jedino prošnjakinje, lude i sirotice koje su svojim načinom života bitno narušavale norme društvenog poretka.

⁴ Za ilustraciju mogu poslužiti ispisivanja podataka u historiji. Npr. vidi Alić, Džemaludin (1998). *Devetnaest stoljeća Bosne*. Sarajevo: Dinex

Drugog svjetskog rata, prestrukturiranje društva, garancija ravnopravnosti svim ženama značila je i pravo glasa na izborima za Ustavotvornu skupštinu (1945). To je doprinos afežeovske prošlosti ili nepraktičnog višestruko sankcioniranog “ne-dejstvujućeg feminizma” koji je bio potvrda tradicijske i mitske uloge požrtvovane žene u zajednici. Društvena vidljivost se svodila na ulogu *vidarica kolektivnih trauma* kao izravne posljedice survavanja u ambis glorifikovane žene na frontu i falsificirane jednakosti. Jugoslavenski ideolozi su deklarativno podržavali jednakost ali nisu praktikovali *radikalni raskid s kulturnim formama predrevolucionarnog društva utemeljenim na ideji rodne različitosti i kompatibilnosti* (Jambrešić Kirin, 2008: 20). U formalnoj jednakosti mogu se pročitati i negativne konotacije kreiranja fantazmatske slike podređene ili Druge unutar jednakog. Premaskiravanje tradicionalnih sržnih vrijednosti patrijarhata revolucionarnim vrijednostima dovelo je do repetitivnog obrasca socijalističke uniformnosti muškosti i ženskosti koja je zahvatala sve sfere društva. Unutar rodnog pojma problematičnog ideala “bratstva i jedinstva”, tačnije socijalističkog bratstva sadržana je hijerarhija kojom se podrazumijeva solidarnost u širem smislu svih ljudi, a u isključivijem i privilegovanim *solidarnost muškaraca* (Kodrnja, 2004: 185). Patroniziranje nad ženskim organizovanim pokretima kao i dokidanje AFŽ-a objašnjeno je politikom zalaganja za jednakost koja će najbolje biti promovirana rodno neutralnim partijskim tijelima. Prostorom za izvođenje partijskih rituala kojima su dominirale žene obezbjeđen je privid ženskog djelovanja u javnom sektoru, a ustvari to je bila zamka za proizvodnju discipliniranih socijalističkih tijela koja su podatno obožavala mitove o borbi, herojima, bratstvu i jedinstvu i svejugoslovenskom sinu (preciznije rečeno pateru) Titu, što je postalo izraz negiranja Drugačijeg iskustva a omogućilo je ženskom rodu krnju identifikaciju sa kolektivnim jugoslovenskim identitetom.⁵ Identifikacija heroja i političkih građanki, tzv. *drugarica* sa muškim saborcima u revoluciji te podvrgavanje vlastitog iskustva “prilagođenoj ideologiji” kojom je pisana povijest ukazala je na nespремnost žena da iskoriste politički položaj kako bi izvršile utjecaj na muškocentičnu i hijerarhijsku politiku. Ta *kobna Druga ideologije* kako reče Svetlana Slapšak, neometano je “trebala” i morala funkcionirati preko modela re/prezentacije žena u javnom životu podređenih politikama slavne i junačke prošlosti. Kao jedini prihvatljiv, isprazan model ponuđena je partizanka⁶ topos identifikacije čije je iskustvo u službi proizvodnje nadnaravne žene uspješne u privatnoj sferi, majke - odgajateljke novih naraštaja komunista i domaćice, te humanitarke i aktivne građanke, čija je vrijednost degradirana, minimalizirana i totalno iskontrolisana i u svemu ovisna o titoističkom kultu bogoooca. Drugi model je kolaboracionistkinja s kojom se identifikuju “moralno posrnule” žene koje su odstupile od mehanizama ideološkog režima zapamćivanja selektovane proš-

⁵ Položaj žene je usloženjen i ustaškom propagandom koja nije mogla odnijeti prevlast nad ideologijom komunizma te je kao ventil iskoristila različito artikulisan ženski rod kako bi unutar takvog sistema dodatno *demonizirala naoružane žene* kao “izopačeno” i neprihvatljivo ponašanje u (patrijarhalnom) društvu.

⁶ Usp. Pantelić, Ivana (2011). *Partizanke kao građanke*. Beograd: Institut za savremenu istoriju: Evoluta

losti koja je patetizirana izgradnjom nacionalnog historijskog toposa pamćenja. Riječ je o pokušajima da se iskoriste novostečena prava nakon Rezolucije iz 1948. godine, “očinskom kaznom” su djevojčice velike revolucije etiketirane kao “neprijateljice države”, “izdajice partije” ili “političke kriminalke” poslone na rehabilitaciju ili ‘prevaspitavanje’ u ženske logore Goli otok/Sv. Grgur, Zabelu i Ramski Rit, gdje su preživjele stravično komunističko nasilje zasnovano na politici uništenja i redukcije biološke drugosti (!) koja je imala prednost nad tobožnjom ideološkom nepodobnošću. Proces je nastavljen brisanjem Traumatskog sjećanja iskustva logora iz službene historije o kojem se moglo detraumatski govoriti tek nakon ratova koncem devedesetih godina. Najposebniji model je takozvana *treća* zaboravljena kategorija marginalizirane, medijski učutkane i samostalne žene ozloglašene kao krajnje iskvarene, neprilagođene čija ženskost je izolirana a nije mogla biti mogla biti zakonski sankcionisana niti režimski kažnjena. Na sreću, sestre koje su se provokativno zapitale, u kasnijim fazama socijalizma, ko pere čarape proleterima u ovom obrascu su sačuvala moć depatrijarhalizacije koja je nadživjela socijalističku stvarnost kao protofeministička.

Posezanje za slavnom epskom ili NOR-ovskom povijesti u koju je žena upisana kao Druga, koristilo se u svrhu propagiranja uvijek prisutne militarizacije patrijarhalnog društva na Balkanu. Provokativan argument (u) funkciji stereotipiziranja biće okoštala tradicija u kojoj treba naći i neke od subverzivnih elemenata. Čitanje epskih pjesama *Kosovskog ciklusa* po/novo omogućava govor o potisnutoj ženskoj prošlosti i potencijalni uvid u intervencije koje djeluju bar na nivou potresanja normi epskog svijeta. Fragmentiranost na nivou jezika, opća destrukcija junaka i narušavanje poretka poslužili su Svetlani Slapšak da izvuče univerzalnu evidenciju *zločina protiv života, zločina rata i epske svesti* (Slapšak, 1990: 220-229). Epski likovi majke Jugovića, Kosovke djevojke i carice Milice su ženske žrtve uvezanosti u ratnički (muški/patrijarhalni) poredak u društvu i žrtve su same logike muškog rata u kome su odigrale pozadinsku ulogu. Iz pjesmama koje je Vuk S. Karadžić, po kriteriju pogleda na svijet, svrstao u ženske pjesme a u kojoj se pojavljuju likovi Kosovskog ciklusa, relativno nepoznate, slabije stilske izvedbe posebnu pažnju zavrhjeđuje svojevrsna “parodija” pjesme o majci Jugovića, *Carica Milica i šarke ptice*. Namjesto patetičnog i proklamiranog žrtvovanja ratu, Milica odabire život te tim činom destabilizira vrijednosti epskog svijeta: “*Ako mi ga vi vidite, vi ga pozdrav'te - / Sinove sam iženila, svi su gospoda, / A kćeri sam razudala, sve su gospoje!*” Ideološko udaljšavanje od Lazara, kao metafore rata, predstavlja pobjedu života nad smrću.⁷ Pjesma *Carica Milica i šarke ptice* uprkos svim nedostacima predstavlja vrijedan primjer deideologizacije rata kao i drugotno oglašavanje žene (Druge) nasilno ukodirane u epski svijet patrijarhalnih i militarističkih vrijednosti. Slavne vile Ravijojla, Velebita, druge neimenovane, svakako i simbolička Kosovka djevojka, nadživjele su temeljna kulturna brisanja, opstale kao metafora nadnaravne moći, mudrosti, ljepote i superiornosti nad muškarcima, te su funkcionisale kao savjetnice ratnika,

⁷ Vještića čitateljka/lac bi čak i u ovoj subverzivnoj formi antiratnog postupka prepoznala/o odnos prema kolektivu, patrijarhalnu ulogu žene u porodici kao i pridavanje važnosti socijalnoj noti uspjehnosti.

vidarice rana i zaštitnice. Njihova moć je utemeljena na *pretpatrijarhalnom porijeklu* (Kodrnja, 2004: 187) slavenske mitologije.

Žensko obavljanje rituala naricanja i oplakivanja, isključivo povezano sa smrću (masovnošću smrti kao proizvoda rata) dio je tradicije balkanskih naroda. Naricanje je kulturno prisutneno kao uvijek prijeteća moć i opasnost po militarizaciju i vladajući sistem patrijarhata, bez obzira na kontrolu i institucionalizaciju crkvom. Krajnje političku subverziju i uporište iznutra u ovom ritualu su načinile aktivistkinje/ti pokreta Žene u crnom iz Srbije, koji svojim mirovnim (antimilitarističkim/pacifističkim) angažmanom i javnim aktovima *ritualno žaluju* za životima isključenim kroz radikaliziranu Drugost te politički osuđuju činove svojih (muških) vođa i poslušnika. Epski diskurz mitologizacije ratne prošlosti postao je naporedan preformuliranom i prilagođenom diskurzu jugoslovenske politike pamćenja koja je uspješno pola vijeka obnavljala militarizovanje patrijarhata. Žena prepuštena tradiciji i vrijednostima obnovljenim u komunizmu gurnuta je u jedan “poželjan” ženski identitet koji je raspršen i raščlanjen postao meta prelamanja rata.

Kriza prezrene Druge

Model “idealne komunistkinje” i Druga/rice pretrpio je brojne promjene od nastanka pa do kraha socijalizma. Društvena djelovanja pred propast jugoslovenskog identiteta obilježena su uzdizanjem patrijarhalnih vrijednosti i izrazitim seksizmom. Muški (simbolički) jezik topos vladavine muškarca u jugo-imaginariju sobom je odr(a)žavao *patrijarhalnu strukturu društva*. Status žene u Jugoslaviji bio je utvrđen jezikom – od kolokvijalnih sinonima (koji su najčešće i vulgarijzmi), preko viceva, mizoginih filmova proslavljene jugoslovenske kinematografije, muzike i književnosti, image žene podrazumijevao je *stabilni status – nižeg bića* (Ugrešić, 2005: 85). Utvrđeni kulturni model koji se emitovao u stvarnost i obratno, kretao se od patrijarhalne svetosti i nedodirljivosti figure majke do kurve – žene sumnjivog morala, raznih društvenih otpadnica koje djeluju subverzivno po poredak. Deklarativna emancipacija već osamdesetih godina dvadesetog vijeka prerasla je u režimsku propagandu povratka žene ulogama u domu/nuklearnoj porodici, čime je najavljen način na koji će se rekonstruirati stari/novi model žene. Obožavani ti-toistički režim *pater populisa* nakon smrti velikog vođe urušio se u porastu mizoginih obrazaca koji su se repetitivno upisivali u kruti i rigidni sistem (komunističkih) patrijarhalnih vrijednosti. Infiltriranost ovih procesa u mitsko uzdizanje palanačkog kulturnog modela rezultiralo je zatvaranjem ciklusa ponovljivosti historije kolektivnih (ratnih) katastrofa označenih dokidanjem ideje socijalističke utopije koja je fungirala kao stabilizator zajedničkog prostora. Važeći kulturni model postao je savršeni propagandi aparat koji je pokretalačku moć imao u militarizovanom patrijarhatu (čiji ustroj počiva na zajedničkim mehanizmima)⁸ i militarizovanom jeziku kao odsustvu pravog dijaloga i razvijanja govora mržnje, što u prvi

⁸ Usp. *Antimilitarizam i žene* (2009). Uredila: Staša Zajović. Beograd: Žene u crnom

plan širom Jugoslavije ozakonjuje nasilje kao jedini način rješavanja sukoba među malim/zavađenim očevima, koji su pretendovali da budu nasljednici onog velikog (kako identitarnog, tako i prostornog). Unutar hegemoniziranih i novoformiranih zajednica promicala se militarizovana i okupljalačka ideja o “narušenoj bezbjednosti” stavljena u službu očuvanja i zaštite poretka što postaje svojevrsno opravdanje nasilja, ratova, takmičarstva, borbe za vlasti i kreiranja lika prijetjećeg neprijatelja. Militarizirani govor kao preduzeta mjera bezbjednosti, strahokontrola represivnog aparata ili bar kao najava promovira odbrane *nekog ili nečeg ili o napadu ‘u ime nečega’* (Forel, 2012: 96). Modeliranje Drugog ili neprijatelja⁹ utemeljeno je u superiornosti jedne nacije nad drugom i pratećem seksističkom modelu. Ustanovljeni neprijateljski Drugi/Druga (sve ono što nismo mi - muškarci pripadnici jedne etničke skupine) operativno se dalje produciraju mitom ojačanim sredstvima kao što su *demonizacija, stigmatizacija, čak i eliminacija različitosti i protivljenje* (Antimilitarizam i žene, 2009: 18). Naoružani patrijarhat proglašava neprijateljem ženu neprijateljske zajednice, čime se prenosi politika isključivanja i odbacivanja (čak i unutar vlastite zajednice) jer nove poretke etnokratskih vođa nisu smjele narušiti žene ni kroz potencijalnu opasnost subverzivne različitosti. Prevlast je odnio diskurz tradicionaliziranja ženske uloge, diktiran funkcionalnim nacionalizmom i vaskrslim religijskim diskurzom koji je u javnom prostoru nakon komunističke zabrane odjeknuo u ime bezbjednosti koju će osigurati prokreativna ženska uloga u porodici. Unutar “privatne sfere” porodice kao stvarnog *poprišta odnosa moći* (Morley, 2005: 140-167) pre/raspodjela nije bila nimalo bezazlena ni naivna. Zahvaljujući reproduktivnim/biološkim sposobnostima, inferiornosti i poslušnosti, žena je izmanipulisana da svjesno prihvati ulogu odgajateljke novih branitelja nacije i djevojčica kao potencijalnih “proizvodnih pogona”.

Vladajuća skupina u javnoj sferi osigurala je vodama pravo donošenja odluka “u ime naroda” upravo preko diskriminacije ženskog roda u vremenima krize koju je proizvela nacionalpopulistička i mizogina kultura. To je pitanje stava kojim žena kao “slabiji spol” nužno iziskuje zaštitu muškarca posebno u specifičnim okolnostima rata. Prve antiratne demonstracije 1991. godine koje su pokrenule žene i majke u Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni ali i Srbiji, okončane su pritiscima političkih elita kojima nije odgovaralo stvaranje mirovnih pokreta koji bi narušili potrebu naciovođa za prostorom. Na nemogućnost ograničavanja jedinstvenog mirovnog pokreta najveći uticaj je imalo stupanje žena na stranu svojih nacionalističkih vlada i traženja specifičnih prava, tako su žene srpskog pokreta tražile povratak svojih sinova iz zaraćenih zemlja, a žene iz Slovenije, Hrvatske i Bosne su tražile otpuštanje sinova iz Jugoslovenske narodne armije. Poseban slučaj čini Bosna i Hercegovina, u kojoj je na početku bio naj snažniji mirovni pokret praćen brojnim demonstracijama i bratimljenjima etnički različitih sela. Politički nekorektan potez predsjednika Alije Izetbegovića da podrži pokrete muslimanskih i hrvatskih majki protiv srpskih majki u Bosni i Hercegovini,

⁹ Dojučerašnja braća Jugosloveni, otpočinju sa diskurzima o vječnoj opasnosti od neprijatelja i “hiljadugodišnjoj historijskoj borbi” i tako izravno posreduju militarizaciji antagonistički zavađenih naroda.

strateški je upropastio stvaranje jedinstvenog mirovnog pokreta koji bi se zasigurno prenio i u susjedne zemlje.¹⁰ Konačnim razjedinjenjem i zavađivanjem je sprovedena krajnja marginalizacija i viktimizacija svih žena na prostorima Jugoslavije.

Nakon zapanjujućeg razjedinjenja žena, utemeljenog u opasnom režimu posljednje faze *komunističkog patrijarhata*, najavljena je sva brutalnost novih ideologija, koje su preko ženskog roda ušle u krvavi obračun nacija. Ideološki restrukturiranim kulturnim i nacionalnim konceptima ženskosti i muškosti usložnjen je model žene tvoren, da parafraziram Jasminu Tešanović, instrumentalizacijom, tradicionalizacijom i naturalizacijom žena. Kao dvostruka Druga, spolno/rodno te nacionalno markirana kao Majka nacije, žena je određena strategijama kolektivizacije (dokidanje individualnog i identiteta) i nacionalizacije (grupna identifikacija, muškarci njenog kolektiva i muškarci i žene [?!] protivničkog kolektiva). Skretanjem pažnje na popratne ratne događaje u vidu nasilja nad ženama¹¹, ratno silovanje postaje javna činjenica. “Uviđajna” i vodeća knjiga na koju se pozivaju prozapadno orijentisani autorke/ri *Masovno silovanje – rat protiv žene Bosne i Hercegovine* (1993), koju je priredila Alexandra Stiglmayer, svodi se na re/produciranje balkanizamskih stereotipa kad je riječ o stvaranju posebne vrste identiteta silovane žene. Položaj bosanske/balkanske žene određen je dodatnom viktimizacijom, kroz ovakav diskurz koji je apriori u funkciji reprodukcije crno-bijelih predodžbi, žena je potisnuta na marginu i funkcionira kao kulturno Druga u odnosu na Zapadnu ženu. Mapirana tradicijom i konzervativizmom u provinciju muslimanka je esencijalizirana u svom identitetu i dodatno stigmatizirana spekulacijom i patrijarhalnim životom. Suočena sa kolektivnom patologijom, ekspresijom agresije muškaraca asimiliranih u etničke skupine i identifikovanih sa nasiljem kao sredstvom *samopotvrđivanja u bilo kojoj situaciji frustracije* (Forel, 2012: 98) zločin silovanja kao Traume i desubjektivacije koju svaka žena ponaosob trpi, posmatra se jednostrano kao zločin protiv vlasnika ženskog tijela (muškarac iz porodice) čime je žena kao žrtva prolazi kroz dvostruku stigmatizaciju. S obzirom da se silovanje može definisati kao izostanak saglasnosti žene na seksualni čin, onda taj izostanak izjednačava sve žene u torturi, a od ovog postupka pravi zločinački podvig uperen protiv žene i njenog spola/roda o čemu je neophodno uvijek i iznova govoriti.

Glasovi progovaraju: učutkane Druge pišu svoju povijest

Moć kakvu je stekao patrijarhat militarizovanjem potrebno je de(kon)struisati preko destabilizacije aktivnih diskurza novim Diskurzom, jer kako nas poučava Michel Foucault ponovno ispisivanje moći je moguće. Prestrukturiranje poredaka

¹⁰ Predsjednik Izetbegović podržavši muslimanske i hrvatske majke u zahtjevima i demonstracijama protiv JNA te traženju otpuštanja sinova iz te vojske, okrenuo se protiv srpskih majki iz Bosne koje su demonstrirale u znak podrške armiji, tražeći *njenu zaštitu od hrvatskih i srpskih separatista*. Ovim činom su razjedinjene tri etničke skupine u BiH.

¹¹ Statutom ICC-a (Međunarodnog krivičnog suda), usvojenog 1998. godine, definišu se četiri zločina protiv žena za ratni zločin: silovanje u ratu, seksualno ropstvo, prisilna trudnoća i prisilna prostitucija.

i sljedstvenih odnosa je moguće samo unutar same moći, njenim aparatima, strategijama i operacijama uz pomoć prisutnog odskočnog efekta uperenog na subverziju jer je moć ta koja *uvek funkcioniše otvoreno* (Grosz, 2000: 85-96). Preko *paradoksalne političke isključenosti* žena treba da unese nered unutar političkog poretka, propitujući centar sa margine, bar to značilo samo artikulisanje pozicija, a ni u kojem slučaju osvajanje militarističko-maskuline kulture, niti stvaranje ekskluzivne i akademski isprazne kulture, koja neće biti masovna i trajna, već zahtjev Druge/ih za aktivni angažman na području traženja *izlaza iz tlačiteljskih hijerarhija* (Miskolci, 2005: 171), borbe za bespolno društvo i onoga što bel hooks smatra odgovornim za ratove među spolovima, a to su *seksistička diskriminacija, eksploatacija i opresija* (hooks, 2006: 47).

Kulturna tranzicija zapela u aktuelnosti kontaminiranih međuprostora i vremena na "Zapadnom Balkanu", donosi uporno pisanje o temi rata, kao što je pisana tradicija slavljeničkog partizanskog kulta nalagala, tematiziranje historijskih događaja do danas problem je prezasićenosti ratnim pismom koje se pogrešno pokazalo kao apsolutni teren prevlasti reprezentu iskustva autora.¹² U takvim tekstovima žena je marginalizirana tradicijom ili je re/prezentovana kao nijemi objekat. Svakako da se spolna dimenzija nije mogla proglasiti nepostojećom iz dva razloga, spolni element kojim se strukturira reprezentacija i mehanizuje iskazivanje dominacije i moći kontekstualizovan sa metaforom rata kao *rata među spolovima* (Higonnet, 1994: 80) u literaturi sadržajno i politički je označen upravo re-situiranjem i mijenjanjem obilježja rod(ov)a. Pogrešnom interpretacijom militarizma i izjednačavanjem sa politikama ratnog pisma, Nirman Moranjak Bamburać je nesvjesno dokinula neophodnost ženskog govora o traumatskom iskustvu rata.¹³ Žensko (anti)ratno pismo, iz diskurzivne pozicije dvostruke Drugosti se etički odupire mehanizmima zla koji sistematski istrebljuju svaki oblik Drugosti i različitosti, pamćenjem upisuje u historiju, pruža otpor patrijarhatu i kolektivu. Konstruisanje sjećanja je odgovor nacionalističkoj politici koja je kulminirala krvavim obračunom s rodom u ratu o čemu svjedoči (i) ženska književnost, esejistika, kritika, film, politički kapital južnoslovenske interliterarne i umjetničko-društvene zajednice. Progovanjem žena (u) tekstovima dokida se šutnja, a spolna/rodna dimenzija reprezentacije ratnog iskustva postaje problem *političke reprezentacije* (Higonnet, 1994: 94-95) negiranog Drugog iskustva tragedije i de(kon)strukcije zločinačkih ideologija u ime neuništivih Drugih. Umjetnost utemeljena u moći svjedočenja da naruši *povijesnu naraciju* (Kašić, 2011: 86) stavlja u

¹² Upisivanje ženskog rodnog identiteta u tekst glavne struje ratnog pisma, kao i u prošlosti, podređeno je patrijarhalnom odnosu spram žena na Balkanu; ženski likovi, ako postoje, rezultat su krvavog obračuna falusa. U tom pogledu bilo bi zanimljivo iščitati paradigmatičke primjere u kojima su nerijetko ispisane neke od najpatrijarhalnijih uloga žena u ratu.

¹³ U recentnom tekstu *Ima li rata u ratnom pismu?* izostavljena je dimenzija militariziranja ženskog roda (Cynthia Enloe u tekstu *Bananas, Bases, and Patriarchy* [1990] smatra da ženski rod ne bi smio biti izostavljen iz analize militarizma) zbog straha autorke da koncept ženskog pisma ne bi tim tematizacijama pervertirao i bio poništen. Ostaje otvoreno pitanje šta je s iskazivanjem pluralizma ženskog (pa i ratnog, Realnog, Traumatičnog) iskustva? Usp. Moranjak-Bamburać, Nirman (2004). *Ima li rata u ratnom pismu*. Sarajevske sveske br. 5, temat: Ratno pismo. Sarajevo: 79-92

funkciju oglašavanja razvlaštenih od privatnog glasa i daje im pravo na govor o iskustvenoj istini. Reprezentativnim uzorkom otkrit će se brojne strategije i načini upisivanja ženskog roda u glavne društvene tokove. Nakon reakcije na društvenu situaciju esejskim i žurnalskim tekstovima osamdesetih godina, Zorica Jevremović 1991. godine dramom simboličkog naslova *Frojdova devojčica* označava slutnju ratne tragedije i strahota kojima se Jugoslavija raspala. Tekst romana *Kao da me nema* (1999) Slavenke Drakulić u prvi plan iznosi strahote ratnog/seksualnog nasilja, izvršenja stravične presude nad ženama zatočenim u bosanskom logoru. Iz vizure žrtvinog svjedočenja autorka ispisuje povijesnu traumu čina silovanja, za razliku od andrićevsko-selimovićevskog naslijeđa, prvenstveno kao zločina muškog spola protiv ženskog, potom iznosi problem masovnog silovanja kao etnopolitičkog čina utemeljenog na/u patrijarhalnom konceptu figure Majke nacije. Junakinja romana, učiteljica S. boravi u ženskoj sobi, mučilištu logora za žene što rezultira dubokom traumatizacijom identiteta stoga pluralan i simbolički naslov romana. Na tijelo kojem je oduzeta autonomija upisuje se znakovlje zločina jer *mapa telesne površine* (Gros, 2005: 42) je ujedno i mjesto sukoba nacija/etnosa. Šansa za nadu kao moćan mehanizam teksta promalja se s rođenjem djeteta prisilne trudnoće i ide u smjeru politika odgovornosti. Masovnost, popularnost i svedostupnost filmskog medija u svoju prednost pretvorila je i bh. rediteljka Jasmila Žbanić, koja nizom etički angažiranih antiratnih filmova progovara o posljedicama rata.¹⁴ Za razliku od ekraniziranog romana *Kao da me nema*, ovaj film prikazuje iz vizure žrtve ratnog silovanja Esme njen pokušaj reorganizacije života, borbe za vlastitu egzistenciju i osvajanje ljubavi prema vlastitom djetetu – plodu silovanja u krnjoj porodici koja nosi strašan pečat prošlosti. Putem bolnog iskustva žene koja je kao subjekt u poziciji dijalogizacije i detraumatizacije vlastite i bosanske stvarnosti (što je bolja dimenzija filma), rediteljka pod sjenom monstrozno zločina i sveobnavljajuće Traume razini dojma nudi gledateljki/ocu toliko željenu i neophodnu katarzu. Prevazilazak hororne ratne stvarnosti, ispitivanje granica između umjetnosti i života, nasilno raspadnutog jugoidentiteta, marginalizacija i ekskomunikacija prate život i umjetnički angažman tragično preminule glumice Sonje Savić, koja u svojim rediteljskim filmovima i performativnoj umjetnosti ne samo da prkosi YU establišmentu devedesetih godina nego iskazuje i jasan antiratni stav.¹⁵ Nakon zabrane izlaska iz Srbije, dospjeća na crnu listu političkih moćnika, Sonja Savić je žigosana kao izdajnica i progonjena u periodu strašnog prevrata/militarizacije vrijednosti ali je uprkos svemu govorila bez dlake na jeziku o rezultatima miloševićevske radikalne politike, one istine i stvari o kojima se nije smjelo javno govoriti osim u metaforama. Odnos sa genocidnom i traumatičnom prošlosti utemeljen u perspektivi izgubljenog, koja visi kao bolna nedorečenost tokom cijelog filma, prelomna je tačka

¹⁴ U dokumentarcu *Crvene gumene čizme* (2000) Žbanić realnu Traumu predočava kroz priču žene o potrazi za kostima svojih voljenih i najbližih.

¹⁵ Sa Darkom Rundekom je priredila predstavu *Ne u mostarskoj pećini*, kojom je uoči samog rata u Bosni i Hercegovini osudila politički vrh i javno obznanila svoj antiratni stav. U alternativnoj umjetničkoj grupi *Supernaut* spretno determinisane kao tehno-vodvilj i alternativni teatar daje odgovor *Podzemlju* Emira Kusturice ali i režira avangardne filmove koji su sjajan medijski eksperiment i probijanje granica umjetnosti ali i odbijanje kompromisa i kritika društva.

filma *Snijeg* (2008) Aide Begić, u kojem nekolicina žena (sa samo jednim muškarcem, djedom?!) pokušava da preživi i osmisli poraće u jednom od srebreničkih sela. Polifonija priča mnoštva žena i glasova Drugih obespravljenih u zbirci *Priče – ženski rod, množina* (2007) Šejle Šehabović funkcionišu na bazi sveopće proklamirane solidarnosti u bremenitom odnosu bivšeg i budućeg, u potrazi koja je koliko neizvjesna toliko i traumatizirana, određena nenadoknadivim gubicima, trash-tranzitivnom kulturom reality-showa, patrijarhalnim nacionalizmom u kojem dinamični lik Ruvejde kao reprezenta očuvanja Srebrenice promiče emancipativnu i transformativnu politiku koja uzmiče na opći nivo na kojem se sigurno i temeljito pre/upisuju promjene. Šehabovićkin tretman ratnih bosanskih trauma naizgled naivan polifonijom glasova obezbjeđuje obezvrjeđivanje patrijarhalnih normi kroz sjećanja na rat, odnos pojedinke i kolektiva, težnje za paradoksalnim o(p)stankom na Balkanu. Iz nimalo naivne dječije perspektive, Tatjana Gromača pruža otpor kulturnom konceptu žene i feminizeta u prozi *Crnac* (2004). Ispisivanjem demarkirane prinudne stigme u žensku, crnački određenu sukobom dva etnosa na hrvatskom tlu. Gromača tekst vodi linijom destrukcije tradicije preko razvitka niza fragmenata o prijeratnom odrastanju djevojčice, s čijom mladošću je prelomljeni rat označio njen neželjeni identitet kao neprovarenu činjenicu nacionalnih previranja i rasističke ideologije kojoj je cilj uništiti Druge i različitiije. Čvorišnu tačku i transferzalno mjesto u *Slica raspuklog vremena* (2005) Ljubice Žikić čine sjećanja na djetinjstvo kojima je sržno prožeta ženska strana priče o proteklom ratu, prema čijim užasima je suprotstavljena nevinost i ispravnost djetinjstva koje se ukazuje kao balansni otpor poretku i društvenoj stvarnosti. Povratak u djetinjstvo kao uporište za očuvanje identiteta pronalazi pripovjedačica Bubi, glavna junakinja romana Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* (1997), koje ne koristi samo da bi objasnila kompleksnost tvorbe jednog identiteta žene već i utjecaja na umrežavanje međuljudskih odnosa. Njen identitet, ogrizen jugonostalgijom i prisilnim egzilom, postaje individualni topos ženskog pamćenja; muzej za razgledanje luči rafiniranu bol ali se ujedno i suprotstavlja *gospodarima rata*. Na tragu ovog romana, uvođenjem teme egzila u *Ministarstvu boli* (2004), Dubravka Ugrešić ispisuje stranice romana narativizacijom priče profesorke srpsko-hrvatskog jezika Tanje Lucić koja predaje “nepostojeći” jezik na Univerzitetu u Amsterdamu. Zatečena doplivom izbjeglica iz bivših jugoslovenskih zemalja koji se bore da obezbjede osnovne egzistencijalne potrebe da prevaziđu traumu rata i izbjeglištva. Moralizatorska priča glavne junakinje relativizirana je tragičnim sudbinama njenih učenika i njenom sadomazohističkom pričom. Ivana Sajko višeslojnim dramatičnim romanom *Rio bar* (2006) spočitava autentične i mračne ženske priče na koje je definitivan pečat ostavio rat u Hrvatskoj. U okviru prvog pripovjedačkog glasa “Osam monologa o ratu” izveden je performans sa dva upečatljiva detalja. Prvi priča žene na čijem vjenčanju pada prva granata i koja nakon rata u maničnoj potrazi za “nestalim” mužem i drugi detalj kojim Sajko uvodi problem tranzicije je ostvaren kroz lik sumorne žene koja u malom gradiću troši dane u Rio baru, pijana, daleko od bilo kakve artikulacije potreba. Ovi likovi predstavljeni kroz tijela u košmaru glasova završavaju na sceni u okrvavljenim vjenčanicama te plesom odašilju cinični krik jedinu artikulaciju stanja bespomoćnosti. Zbirkom priča *Trinaest razloga za šutnju* (2006) Jasenka

Kodrnja sačinjava kolaž priča trinaest žena koje su šutnji suprotstavile načine zapamćivanja Trauma rata i poraća. U ovim sjajno narativiziranim fragmentima prošlosti žena je shvaćena kao skladište potisnutih i nasilnih ratnih sjećanja. U korpusu ženskog (anti)ratnog pisma krije se i jedinstvena junakinja Sanja iz *Drugačije priče* Jasmine Tešanović, koja se nalazi u sadržaju zbirke *Ženskih priča* (1996). Sanja kao lezbejka uprkos sjećanjima na porodicu, traumatično iskustvo silovanja od strane svog dečka, svojim ženskim principom kasandrijski se suprotstavlja besmislu prođužetka vrste, čime razara predstavu o ženi kao toposu stvaranja, mit o ženi i aktivno razgrađuje militarizovani patrijarhat u godini 1995., kada su muškarci na frontu. U pričama Alme Lazarevske *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti* (1996) o događajima u opkoljenom Sarajevu umjesto simboličnog pozdrava autorka odašilje rafinirane i precizno detaljizirane priče da bi u posljednjoj priči istoimenog naslova, pripovjedačica u situaciji krajnje cinične paradoksalnosti i okruženosti smrti dala odgovor na bezobrazno pitanje “How would you like to die?” preciznim i olakšavajućim odgovorom “U snu”, koji će se sačuvati u muzeju kao simbol besmislenosti zapadnog pitanja i kulture. Krajnje neočekivan prevrat u poetici ženskog (anti)ratnog pisma čini roman talijanske spisateljice Frančeske Kaminoli *Na Bajram* (2002), kojim se u prostor centra/zapada uvodi tema strahota iz rata iz Bosne i Hercegovine. Iznenadujući otklon od stereotipiziranja rezultira saosjećajnošću sa likovima koja nije hinjena i formalna kao međunarodnih prisutnih organizacija, kako rezonuje jedan od likova Ruderero, talijanski vojnik u mirovnoj misiji u Sarajevu. Debalkanizacijom ženskih rodničkih uloga kao mjesta otpora ratu Kaminoli nas provodi kroz galeriju dirljivih likova koji su povezani kao suakterke/i krvavog događaja stradanja civila ispred autobusa, kojim krajem rata na Bajram se ljudi iz jedne teritorije upućuju na drugu kako bi obavili običaj posjete grobova predaka i voljenih. Ukrštenih i dokinutih identiteta likovi se nose sa unutrašnjim strepnjama, traumama i borbama koje odvede do ludila u kojem se raspoznaje mržnja koja se nije do kraja naselila među zavađene narode kao i borbama protiv zapadnjačkih medijskih predrasuda o Balkanu na kojem se ništa ne može promijeniti zbog *svih tih starih mržnji*. Uprkos stradanju koje je okupilo preživjele likove na sarajevskom groblju kao nada se ukazuje pokušaj nastavljanja života koje će rekonstruirati dobro u gradu na Miljacki.¹⁶ Prorada traume jezikom atrikulirana ponajbolje i na specifičan način u poeziji autorki različitih generacija i poetika rezultira aktom svjedočenja kojim je ostvareno negirano pravo na sjećanje. Činjenica da ovakav vid poezije ne znači nužno estetizaciju patnje, zločina i tragedije, već kraj-

¹⁶ Temeljita čitanja djela pisanih (anti)ratnim pismom autorki s područja regije trebala bi ukazati na značajnije probleme u re/prezentaciji ženskog roda. Svakako da se odmak od pisanja o ratu pokazao kao mjesto različitih zabuna, pojednostavljivanja i prilagodbe tržišnim vrijednostima. O literarnim dometima bi se dalo raspravljati, ali s obzirom da su dio produkcije koji bi se tematskim okvirima mogao svrstati u ratno i postratno pismo, ako ništa bar zbog ostrašćene etičnosti i težnje za normalizacijom haotičnog života na izazov pisanja o ratnim užasima su odgovorile i Radmila Karlaš kratkim romanom *Četvorolisna djetelina* tu je i roman Snježane Mulčić *Povratak*, potom njena zbirka priča *Sanduk po mjeri*, zatim priče Cecilije Toskić *Pa da počnem ispočetka*, Meline Kamerić *Cipele za dodjelu Oskara*, roman *Hotel Zagorje* Ivane Simić Bodrožić, dnevnicu Vesne Bige *Autobusni ljudi*, te roman Maše Kolanović *Sloboština Barbie*.

nje žalovanje nad ljudskim subjektom koji je zapamćen i time sačuvan od zaborava, izjednačila je Feridu Duraković, Jozefinu Dautbegović, Tanju Stupar Trifunović, Šejlu Šehabović i Adisu Bašić u jedinstvenom političkom činu umjetničkog svjedočenja o ratnim katastrofama. Slučaj cenzuriranja pjesama Šejle Šehabović i Marka Vešovića koje nisu pročitane na Međunarodni dan nestalih osoba u Parlamentu reakcijom šefa misije Henry Fourniea, zbog o/sporenih riječi “logor” i “četnik” primjer su kako nas Zapad demokratski poučava da trebamo ćutati o svojim iskustvima i što je još gore predstavlja direktnu negaciju sjećanja i prava na zapamćivanje. Činovi cenzure svakodnevna okolnost na balkanskom tlu strategija su vaskrslog patrijarhata koji je u službi naciretorike uoči samog rata nad ženama je pokazao rušiteljsku snage muške (i militarizovane) moći u javnom prostoru. Otpor koji su pružile žene prokazane kao vještice, kao one koje imaju prijetecu nadnaravnu moć i snagu da izvrgnu ruglu porok i rat, disidentkinje “Vještica iz Rija”, slučaja koji je skliznuo u nadrinovinarski linč i prijetnju progonom stigmatizovanih hrvatskih intelektualki, ukazao je na snagu represivne moći političko-društvenih aparata stavljenih u službu tobožnjih nacionalnih interesa i bezbjednosti. Iako u egzilu, Dubravka Ugrešić, Rada Iveković i Slavenka Drakulić stvorile su novi politički prostor antiratnog i etičkog djelovanja. Egzil je u esejima Dubravke Ugrešić doveden u tijesnu vezu sa tekstualnim prostorom ciničnog i kritičkog suočavanja sa prošlošću i njenom ulogom u prokreaciji sadašnjosti. Dokumentarizam kao pristup objektivnom pisanju koristi Slavenka Drakulić, kojoj je cilj dekonstrukcija muške kulture smrti na prostoru bivše Jugoslavije, odupiranje politikama rata posebno kritičkom rekonstrukcijom prijeratne prošlosti *Kako smo preživjeli* (2001) te praćenjem i pomnim tumačenjem sudskih postupaka protiv optuženih u Haškom tribunalu u knjizi *Oni ne bi ni mrava zagazili* (2003). Kao polazna osnovica iskorišten je postupak dokumentarizma u jedinoj objektivnoj i obuhvatnoj knjizi kojom je predočeno ratno stradanje žena širom bivše Jugoslavije *Ženska strana rata* (2007). Ličnim pričama oglašenih žena žrtava rata pridodati su i teoretsko-kritički tekstovi aktivistkinja koji *prelaze liniju* dozvoljenog čime stvaraju disidentki prostor mirovnih inicijativa. Kada je u pitanju mirovni angažman žena na Balkanu, nemogućim se ispostavlja na spomenuti *uvek neposlušnu* Stašu Zajović, koordinatoriku beogradskih *Žena* u crnom, koja je odgovorna za stvaranje niza publikacija koje u kulturni prostor nepripadanja uvode ženu kao promišljajuću subjekt spreman da odbije rat antimilitarističkim politikama kojima su afirmirani Drugi i različiti. Reprezentativnim esejima i ogledima Jasmina Tešanović¹⁷ progovara iz pozicije žene umjetnice o ratu. U eseju *Gorbačov i ja* iznosi osjećaj vlastite krivice zbog rata *pomenog sa privatnog edipa na kolektivni. Ja i moja multikulturalna ulica* (2001) predstavlja otklon od nacionalnog kolektivnog identiteta, a u prvi plan iznose pokretačku snagu i obavezu spisateljice/pisaca da prijeti istinom javnog jezika, što u slučaju same autorke znači artikulacija izlaska na kraj sa “nevidljivim ratom” koji se po ženu javlja u obliku konkretnih egzistencijalnih potreba. Egzil Jasmine Tešanović nije samo stvarno napuštanje domovine, nego i metafora strahotnog osjećaja egzila unutar vlastite domovine zbog kulturnog rada i posebnog jezika kojim je markirana kao Druga,

¹⁷ Još jedna aktivistkinja *Žena* u crnom.

univerzalnost i debalkanizaciju. Rijedak je slučaj oglašavanja zapadnih intelektualki/alaca o nasilnim događajima ratne prošlosti a da ne nosi strašan prečat dodatnog potlačivanja svih naroda na Balkanu. Luce Irigaray ironično osuđuje političku zapadnu propagandu *ljupkosti i tolerancije* dok se u stvarnosti pruža primjer nasilja: djelima i riječima, a nadodala bih i mirnom ćutnjom (s početka ovog teksta) kojom se dodatno proizvode politike kažnjavanja i tlačenja golog ljudskog života upregnutog unutar projekta rata koji uzima živo meso u ime poništenja Razlika. Stvarnost povijesti se ne ogleda samo kroz traumatizovane njom, već susret sa Realnim u vidu traumatizirajućeg rata označava ulazak u ne/stvarni svijet, snagom moći dovodi do izokretanja i restrukturiranja simboličkog univerzuma. Specifičan subjekt Druge traumatizovan i zapamćen u ženskom (anti)ratnom pismu nameće otkrivanje odnosa između povijesnog iskustva i sumnje u zvaničnu historiju. Otkrivene i pluralne mogućnosti potencijalno uglavljene u prostore realnosti postaju angažovani pokušaj jezičkog pre/ispisivanja i interpretacije rodnih odnosa u ratu, razotkrivanja sveobnavljajuće tradicije, otpora i opiranja dominantnim strujama, mehanizmima simbolizacije ženskoga i Traumom re-oblikovanih i poništenih identiteta.

Zločin – obilježene crnim trouglom

Tranzitivna kultura omeđena postpatrijarhatom, nikada prevaziđenim usloženijim uz pomoć nacionalističke propagande koja u pseudodemokratskim okolnostima guranja etničkih skupina u torove dobija demonsko-stereotipne dimenzije kojima se iz sveprisutnog govora mržnje prelazi u nasilje nad svakim Drugim oblikom ljudske egzistencije. Problem manjinskih nacionalnih i/ili etničkih grupa na Balkanu oduvijek prisutan preko odmjeravanja snaga većina i manjina, reprezentovan je položajem Romkinja jedinstvenom u cijelom svijetu, čak i u civiliziranim, zapadnim diskurzima. Marginalizaciji i stigmatizaciji Roma doprinijele su diskriminirajuće uvriježene predstave proreligijskog (!) tipa.¹⁸ U historiji Balkana zabilježeni su kao robovi. Strašni egzodus u Evropi pretrpjeli su u Drugom svjetskom ratu i nakon rata u slučaju prisilnog steriliziranja Romkinja u Čehoslovačkoj, što je praksa usmjerena ka uništenju etnije. Sinteza zapanjujućih rasističkih i seksističkih ideja umnogome je utjecala na položaj Romkinja na našim prostorima i u našim društvima. Unutar zajednica (pokretnih porodica, tabora ili putujućih grupa) koje su već diskriminirane u širem društvu, romska žena se dodatno marginalizira teškim oblikom patrijarhata, tradicije i hijerarhije. Pored negiranog prava glasa i izbora, romsku ženu udaju u mlađim godinama njenog života, sklapanjem ugovorenog braka, potom se gaji poseban kult djevičanstva. Njena podređenost starijim muškarcima/gospodarima, evidentirana je žigosanjem kao nečiste za vrijeme menstruacije i poroda, te zbog opasnosti

¹⁸ Određeni biblijskim kaznama, Romi prema tim mitovima vode porijeklo od Kaina, oni su preživjeli potop, Sodomu i Gomoru, ali su i označeni kao ostatak egipatske vojske uništene u Crvenom moru ili razbacani po svijetu poslije uništenja Babilonske kule, etc.

koju predstavlja žena je udaljena od grupe i *ograničena zabranama*. Svakodnevna diskriminacija Roma u svim društvenim okolnostima zahtijeva borbu na dva fronta za *priznanje Roma i vidljivost specifičnog položaja Romkinja*.

Prisutnija negacija seksualnog, rodnog i spolnog polimorfizma nadasve obilježje je zapadnih kultura, zahvaljujući osviještenim i vidljivim politikama, usko je povezana sa aktivnim kulturološko-antropološkim praksama. Polazeći od pretpostavke da je čitav svijet heteroseksualan, patrijarhalno-religijski sistem proizvodi homofobiju koja udružena sa seksizmom negira homoseksualni identitet koji uključuje i kulturu i politiku. Institucionalizovanje tijela i seksualnosti odvija se krivo/tvorenim tokom povijesnih naracija, cenzurom i kriminaliziranjem, gašenjem ideja o ljubavi i seksu koje su uobličene pojavom monoteizama (prokreativnost radi opstanka grupe) te kolonizacijskih viktorijsko-buržoaskih vrijednosti dodatno je "civilizirana heteroseksualnost" nametana prisilom i stegama prezrene i kontaminirane Drugosti, a u suštini riječ je o stavu koji je *opasna mešavina ideja o rasi, društvu i politici i vlasti* (Naphy, 2012: 186). Lezbejski koncept (dijelom i biseksualni) omeđen ambivalentnim stavom o narušavanju društvenog poretka egzistira izvan kategorija spolnosti, ruši koncept "žene", te time utiče na hetero-poredak prinudnim isključenjem muškaraca i prelaska u polje *outa*. Najveći doprinos dekriminalizaciji istospolnih odnosa odvio se paradoksalno raspadom Jugoslavije i zamjenom totalitarnog sistema u pseudodemokratski koji formalno oslobađa čovjeka, daje mu prava ali ne osigurava njegovu stvarnost. Nije potrebno posebno predočavati kompleksnost situacije u poslijeratnoj Bosni i Hercegovini, kako političke, religijske tako i medijske, da bi se ukazalo na zastrašujuće osude Drugih i različitih. Gledište nekih "intelektualaca" na politike rodova nije drugo do osuda uvoza "zapadnjačkih vrijednosti", što je pogrešno, homofobično nepoznavanje prošlosti i na koncu pogodan ventil za ispoljavanje frustracija političkom i privatnom situacijom. Stav da je homoseksualnost proizvedena na Zapadu nije tačan, dio je ljudskih aktivnosti širom svijeta u različitim vremenskim periodima. U balkanskoj kulturi kakva je bila starogrčka, za koju se smatra da je preteča civilizacije, kroz brak su bili institucionalizovani istospolni odnosi, ali svakako je indikativniji primjer balkanskih karnevala kao kompleksa odnosa seksualnosti, roda i društvenih okolnosti.¹⁹ Još jedan argument koji ide u prilog mojoj tezi o općem nerazumijevanju cjelokupne situacije koja je prisutna u javnim diskurzima Zapadnog Balkana jeste i skorija dvadesetovjekovna historija Evrope koja svjedoči paletom zločina počinjenih nad pripadnicama/ima Drugih seksualnih grupa, od eugeničkih rasprava o psihičkim uzrocima teških bolesti kakvom je smatrana homoseksualnost, stradanja u konclogorima, određenjem stravičnih terapija za disfunkcionalu seksualnost kao što su kastracija, hipnoza, terapija obojnosti i hororna lobotomija koja je u većini evropskih zemalja ukinuta tek 1981. (sic!), a od čijih posljedica je stradao ogroman broj ljudi. Od pokreta za oslobođenje seksualnosti, stounvolške pobune do danas

¹⁹ Na Zapadu je kriminalizirana homoseksualnost političkim činom tranzicije prema "porodičnom životu", uobličanjem misli o seksualnosti i tijelu kao kazni od strane monaškog svećenstva, regulacijom odnosa kolonijalnim osvajanjima.

je ostvarena sloboda civilnih brakova u brojnim evropskim zemljama, rasprave o liberalizaciji u Americi i Kanadi traju, a posebno važnim se ispostavlja smrtna kazna u islamskim zemljama i zakon EU kojim je zabranjena diskriminacija spram homoseksualaca izuzev (!) religijskih tijela (!).

Iako je na globalnom planu nagoviještena osjetljivost prema potrebama pripadnica/ka rodnih, rasnih, etničkih grupa prisutni su i nazadni procesi konzervatizma, fundamentalizma i klerikalizacije. Kako se balkanske zemlje nisu u potpunosti odvojile od tlačenja patrijarhatom i pokušajem regulacije života nametnutom od strane Evrope i svijeta, vidljivo je i u svakodnevno prisutnoj institucionalnoj diskriminaciji koja se razmeće karakterom neutralnosti a represijom primjenjuje politiku i kontrolu kojom se nanosi šteta pripadnicama/icima različitih grupa. Pokušaj organizacije *Queer* festivala u Sarajevu septembra 2008. godine rezultirao je agresivnim i fizičkim napadom na učesnice/ke otvorenja. Napadi vehabijskih i navijačkih ekstremističkih grupa nastavljeni su na fašistoidan način u pisanim medijima, prije svega u *Avazu* i *Saffu*, žestokim, degradirajućim i nekorektnim govorom mržnje kojima je primarni cilj bio eugeničko teroriziranje različitih, diskriminacija i poziv na istrebljenje. U ovom burnom periodu oglasila se i bh. spisateljica Lamija Begagić pričom *Put u out*, gdje simboličnim naslovom priče autorka ne govori iz pozicije margine, niti cilja na periferiju, ona delikatno infiltrira i markira prostore nenormiranosti u prostore društva, čime u konačnici dehijerarhizira primarnost patrijarhalnog društvenog ustroja samim time i homofobiju kao nusprodukt. Pričom *Put u out* uvodi u bosanskohercegovački i balkanski diskurz pravo na seksualnu polimorfnost, rodnost putem kojih se deideologizira heteroseksualna privilegovanost, dehijerarhizira kultura i mit o ženi, i homofobija, afirmira lezbejstvo, potresa društveni centar i uklanjaju represivne norme stigmatiziranoj i cenzuriranoj seksualnosti, te ruši proklamirani tobožnji ideal humanizma. Da se stanje u Bosni i Hercegovini nikako ne mijenja pokazao je i slučaj diskriminacije ljudskih prava koji se desio (2012) na Filozofskom fakultetu u Sarajevu (!?) kada su studentkinje Lamija Topčagić, Nedžmina Šeta i student Amar Numanović pokušali ukazati na diskriminatorni formular Zavoda za transfuziologiju te su zbog toga, kao i Lamijinog javnog akta *outovanja*, bili prokazani, verbalno i fizički napadnuti od strane uposlenice fakulteta i medicinskog tehničara. Sporni formular koji dobrovoljne/i davateljke/oci (!) krvi trebaju ispuniti sadrži jasnu "preporuku" da osobe koje imaju "povremene ili stalne seksualne kontakte sa homoseksualcima" – ne trebaju davati krv.²⁰ Za svaku osudu je i konzervativna dimenzija ovog "slučaja" koja zalazi direktno u najdublje sfere obrazovanja i sistema stvaranja akademski tolerantnog društva, senzibilnog na Razlike, a pitanje je promoviranja diskriminacionih praksi. Suprotno ovom sramotnom činu stajat će zbornik radova Sarajevskog otvorenog

²⁰ Zavod za transfuziologiju se oglosio pozivajući se na standarde svog upitnika koji su identični onima iz Evropske unije i primjenjuju se još od 1980. ali i negiranjem napada od strane svog uposlenika. Paradoksu ove situacije nema kraja, pored diskriminacije humanosti same po sebi, potencijalno 'ne-čista krv' se nužno podvrgava analizama, upiranje prsta u istospolno orijentisane osobe kao nosioce rizičnog ponašanja daleko je od istinitog i realnog.

centra koji je u pripremi, pod nazivom *Lične priče lezbejki i biseksualki o coming outu*, prvi takav u bosanskohercegovačkoj sredini u kojem će ovdašnje žene ostvariti prava i učiniti veliki pomak u afirmisanju lezbejske egzistencije, kontinuuma kao i društvene vidljivosti. Ponovno posezanje u prošlost i kulturna dobra otkriva autentični baladični motiv rastavljenih dragih smrću odnjevovan u kultu karadžićevskog zapisivanja ženskih pjesama, od kojih je najpoznatija varijanta ona o *Smrti Omera i Merime*, nadživio je represiju i cenzuru tradicionaliziranog poimanja i reprezentacije društveno prihvatljivih odnosa. Tragična ljubav “dviju žena”, zabilježena u pjesmi *U bosanskom malom selu*: “Od žalosti cvijeće vene/ suh je zumbul i kadifa/ zbog ljubavi nestale su/ lijepa Saza i Halifa” (Bezuslovno... 2011: 5) odraz je zabranjene ljubavi koju zajednica ne odobrava. Poezijom je objedinjen koncept lezbejstva: ljubavi i želje u stihovima: “Ako želja kažem kao pasulj u ključalov vodi/ nabubriš/ Ako ljubav kažem uzmičeš da ne bi bila/ izgubljena/ mada ni sama razliku ne znaš” (Čosić, 2008: 38) Čarne Čosić, tragično preminule angažovane umjetnice koja je otvorila vrata promjenama kulturne i društvene scene Novog Sada i Srbije. Gradeći sebe kao umjetnicu, osvijestila je svoj identitet uklješten između kompleksnosti konstruktiva nacionalizma (njenu punoljetnost je označila bol zbog raspada Jugoslavije) i artikulisanja aktivizma kojim je ostvaren napad na institucije moći i hijerarhije kojima su Druge potlačene. Incidenti vezani za pokušaje organizovanja *Prideova* i umjetničkih festivala *queer* tipa uvezali su sve veće gradove i sredine Zapadnog Balkana jedinstvenim ideološkim konstruktom mitomanski sačinjenom od nacionalizma, tradicionalizma, esktremizama, govora mržnje i nasilja u izuzeće prezrenih Drugih: Sarajevo, Split, Beograd, Zagreb. Depatrijarhalizacija po zajedničkom scenariju narušena je i u Sloveniji incidentom u *Cafeu Open* 2009. za vrijeme književnog druženja i čitanja LGBT djela kada je učesnike napala grupa maskiranih ekstremnih desničara. Slovenačke oscilacije koje su najdramatičnije u pogledu emancipativnih politika pokazatelj su stvarnog položaja Drugih manjinskih populacija koje jesu vidljive ali djeluju unutar getoizirane zone i to zahvaljujući promjenama koje su načinjene osamdesetih godina prošlog vijeka u alternativnim sferama, a skoro nikako nedavnim ulaskom u Evropsku uniju. Često se zamjera potrebi Slovenije da se otrgne od balkanskih identiteta (što je ona na svojevrsan način učinila u periodu romantičarskog formiranja nacionalnog identiteta u devetnaestom vijeku) čime se ustoličava opći stav, predrasda i zajedljivi stereotip da su danas svi Slovenci gej. Borba između tradicionalnih vrijednosti i zakonskog okvira, svakodnevno prisutna, u Referendumu koji se ticao novog porodičnog zakona od ove godine, iznijela je na vidjelo okršaje snažnog lobija inicijative građana “Za obitelj i prava djece”, desničarskih političara i ujedinjene trijadne vjerske zajednice u protivljenju i stigmatizaciji podređenih te negiranju prava građankama/nima izjednačavanja istospolne zajednice sa heteronomnom u pogledu potraživanja porodičnih prava. Protiv ovog zakona glasala je većina 54.8 % biračica/ča (od 30 % izašlih) da istospolne zajednice koje se mogu registrovati u Sloveniji od 2006. godine će trpiti tlapnju prethodnog porodičnog zakona starog 35 godina (sic!) što nikako neće značiti da će praksa ovih porodica biti dokinuta, nego samo pravo neregulisana. Svojevrsni literarni *coming out* načinila je regionalno popularna slovenačka književnica

Suzana Tratnik svojom *queer* prozom.²¹ Pričama je nadmašila getoizaciju i etiketu lezbejske spisateljice jer je širokom krugu publike ponudila “svoje dvorište” posebnosti, različitosti, odstupanja od patrijarhalne norme, mržnje, države i nacije, a sve iskazano i uobličeno jedinstvenim jezikom. Metafora dvorišta iz naslova zbirke *U svojem dvorištu* (2003 › 2011) ne znači isključivo intimnu priču, nadasve to je koncept kulture, zajednice kakva je LGBTQ, a ujedno i dvorišta kao mjesta zaštite i sigurnosti, prihvatanja, ljubavi i ravnopravnosti. Sjajne priče iz ove zbirke su autofiktivni anegdoticni fragmenti o Drugima i različitim, ulančani asocijacijama na djetinjstvo i odnosom prema mladosti čime je u sintezi uprizoreno stvaranje identiteta pripovjedačice. Ručak za vrijeme kojeg radoznala petogodišnja pripovjedačica pokušava da otkrije šta to ima na moru, drugdje, u priči Suzane Tratnik postaje mjesto njenog definiranja u odnosu na svijet i porodičnu hijerarhiju. Bakin odgovor: “*Nikamo ne trebaš ići imaš nas doma. Sve imaš u svojem dvorištu*” (Tratnik, 2011: 9) iskorišten je kao subverzivno i kulturno potencijalan element. Ritual ručka kao toposa re/izgradnje zajedništva u porodici subverzivno je iskoristila i hrvatska rediteljka filma *Nije ti život pjesma Havaja* (2012) Dana Budisavljević koja na dokumentaristički način reprezentuje stvarnost vlastite porodice u refleksijama njenog *coming outa*. U prvi plan stavljena komunikacija kao temeljni princip Dijaloga, članovima porodice, ocu, majci i bratu omogućava da se kreću linijom otpora prećutanom i da spontano iznesu na nizu obroka emocije, refleksije, potrebe, shvatanja, te uveliko detraumatiziraju akt rediteljke koja se bori da ostvari ravnopravnost sa pomenutim članovima porodice, a da istovremeno osigura podršku, uključenje, ljubav i utočište. Izlazeći u javnost, ova duboko intimna priča nije viktimizirala Danu Budisavljević, naprotiv, otvorila je obzore ka prihvatanju različitosti, mogućnosti jednog ličnog iskustva kao transformativnu politiku “horor pričama” koje se iznova ponavljaju zahvaljujući homofobnim mehanizmima nasilja i ekskomunikacije. I što je važnije, autorka je filmom isteoretizirala i detabuizirala seksualnost u njenoj sveobuhvatnosti ukazavši na društvenu predisponiranost i neukrotljivost koja treba i zahtijeva potvrdu.

Diskurzi o Drugima (spolno/rodno/seksualno i etnički) na Balkanu pokazali su se kao zapetljani čvor koji se sagledava unutar različitih politika i ideologija od one ukrštene zapadnih predodžbi i stvarnog položaja različitih u bivšim jugoslovenskim državama, preko strategija otpisivanja balkanizamskih konotacija pridruživanjima Evropskoj uniji, pa sve do sagledavanja društvenog i kulturnog života kojim se (ne)potencira upisivanje Drugih i njihova vidljivost. Zasjeći vrijeme značilo je preko historijskih činjenica odrediti položaj žene u patrijarhalnom društvu, kao ilustracija poslužili su primjeri iz usmene književnosti, (anti)ratnog ženskog pisma, filmova, stručne literature, različitih događaja, LGBT umjetnosti. U konačnom zbiru činjenica pokazala se ostrašćena želja za javnim i političkim aktom vidljivosti

²¹ Njena proza je prevedena na mnoge jezike, zastupljena u njemačkim i američkim antologijskim izborima lezbejske proze te je i priznata od strane kanonske i nacionalne institucije za književnost Prešernovom nagradom (2007) za koju Tratnik smatra da je stvarni doprinos afirmaciji *queer* i lezbejske kulturne scene.

koja je uprkos historijski i svakodnevno prisutnim prijetnjama cenzure i brisanja preživjela. Postfeministički pristup i materijalni feminizam koji uključuje i *gender* analizu, poststrukturalizam, vomenizam (kao svijest o rasi, klasi i etnosu), studije nacije, postkolonijalne obrade kao i *queer* izričaj, egzistencijalno važno pitanje individualizacije i vidljivosti subjekta kao razaranja jedinstvenog mita o ženi i rušenja kategorija spola, u središte pažnje je stavio rodnjavanje (ženskog) subjekta: kao procesa, zastupljene/og u polju diskurzivne moći, kao performativa i fragmentarnog ili kolažnog identiteta. Nije riječ o metanarativu feminizma nego o provokativnom pristupu transformacijama feminizma²² i preciznije rečeno kritičkom dijalogu sa dosadašnjim praksama feminizma u regiji. Iako se nužnim ispostavlja zahtjev za progonom spolnih kategorija koje su utemeljene u društvenom ugovoru tj. heteroseksualizmu na području Balkana destabilizacija ovih obrazaca se mora odigrati unutar samih kategorija. Identična je situacija i sa problematičnim terminom “ženskog pisma”, koje je da parafraziram Monique Wittig naturalizirajuća metafora dominacije heteroseksualizma kao i područje imaginiranja jedinstvene kategorije ženskosti. Nije riječ o biološkoj proizvodnji teksta već o svakom manjinskom u pisanju kojim se može proizvesti depatrijarhalizirajući čin. Neophodno je još jednom težište konstrukcije roda/nih identiteta prebaciti na kulturu kao mjesta proizvodnje i stalne artikulacije rodova. Vidljivost koja je pre/upisana izvodi se u jeziku čiji je karakter još uvijek seksističko-mizogin a u kome se rodnjavaju subjekti, integrišu u kulturu i društvo, pozicioniraju u simboličkom sistemu. Optužba da “visokoj kulturi” ili muškoj, civilizovanoj, elitnoj, stabilnoj kulturi ne pripada kultura potlačenih (manjinskih) zajednica, kultura neartikulisanih, pojedinačnih, nestabilnih, Drugih, prezrenih, jeste samo konačan čin marginalizacije i diskriminacije u procesu konstituisanja identiteta. Ako nametnuti termin “popularne kulture”, kojom se reprezentuju žene i ženskost, umreži u sisteme moći i iskoristi to kao politički subverzivno djelovanje, omasovljenje koje bi trebalo biti na strani popularnog, ne nužno lošeg i nekvalitetnog, izvelo bi Druge i raznovrsnije iza brda gdje neće biti moguća sveobnavljajuća Drakulina moć ispijanja krvi nedužnih i potlačenih.

²² Feminizmi u području regije označeni su nekritičkim sagledavanjem situacije. Izostanak prijeko neophodnog i kritičkog promišljanja direktna je posljedica ne postojanja teoretskog promišljanja situacije, stvarne analize dosadašnje historijske prošlosti te proizvodnje politika koje bi trebale imati veći utjecaj u formiranju i zauzeću novih položaja. Udaljeni od bilo kakve dekonstruktivne transformativnosti tapkaju u mjestu naši deklarativni, popularni, srećni i apolitični feminizmi. Trenutno najsnažnija struja osmišljenog i svrhovitog feminizma je pacifističko-antimilitaristički feminizam Žena u crnom iz Srbije.

Literatura

- *Antimilitarizam i žene* (2009). Uredila: Staša Zajović. Beograd: Žene u crnom
- Bordo, Susan (1999). *Feminizam, postmodernizam i skepsa spram roda*. U: *Feminizam/postmodernizam*. Uredila: Nicolson J. Linda. Zagreb: Liberata
- Enloe, Cynthia (1990). *Bananas, Bases and Patriarchy*. U: *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. California: 189-206
- Forel, Mireya (2012). *Nasilje nad ženama u vremenima rata – nasilje kao oružje rata*. U: *Žene za mir*. Beograd: Žene u crnom
- Goldsworthy, Vesna (2003). *Invencija i in(ter)venicija: Retorika balkanizacije* u: *Sarajevske sveske* br. 2. str. 365-376
- Gros, Elizabet (2005). *Promenjiva tela: Ka telesnom feminizmu*. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda
- Higonet, R. Margaret (1994). *Civile Wars and Sexual Territories*. U: *Writing after War: American War Fiction from Realism to Postmodernism*. Urednik: John Limon. London: 80-96
- hooks, bel (2006). *Od margine ka centru*. Beograd: Feministička 94
- Irigaray, Luce (1999). *Ne kažnjavajte potlačeni narod*. U: *Žene za mir*. Beograd: Žene u crnom
- Jamberšić Kirin, Renata (2008). *Dom i svijet*. Zagreb: Centar za ženske studije
- Iveković, Rada (2006). *The Fiction of Gender Constructing the Fiction of Nation: On How Fictions are Normative, and Norms Produce Expectations*. U: *Gender and Identity: Theories from and/or on Southeastern Europe*. Beograd: Belgrade Women's Studies and Gender Research Center
- Kašić, Biljana (2011). *Moć ženskih svjedočenja*. U: *Ženski sud – Feministički pristup pravdi*. Kotor & Bograd. Anima & Žene u crnom
- Koložova, Katerina (2003). *Jedinstvo u izgradnji, O smrti i rođenju naziva – Slučaj 'Balkana' i 'Jugoistočne Evrope'*. Profemina časopis za žensku književnost i kulturu (proleće-let), temat: Žene Balkana za mir
- Kurtić, Vera (2008). *Život Romkinja*. U: *Neko je rekao feminizam*. Beograd: Heinrich Boel Stiftung
- Miskloci, Jozef (2006). *Uvijek između dvoje: dijalektika igre između muškoga i ženskoga/s muškim i ženskim*. U zborniku: *Transgresija roda: Spolna/rodna ravnopravnost znači više od binarnosti*. Zagreb: Ženska soba & CESI
- Morley, David (2005). *Rod doma*. Časopis Treća br. 1-2, temat: Ženski rod svakodnevice. Zagreb: 140-167
- Naphy, William (2012). *Born to be Gay – Historija homoseksualnosti*. Sarajevo, Zagreb & Beograd: SOC, Domino & Queeria
- Rich, Adrienne (2002). *Prisilna heteroseksualnost i lezbijska egzistencija*. Zagreb: Kontra
- Slapšak, Svetlana (1990). *Ženska književnost, žensko pismo, ženske studije*. Izraz, časopis za književnu i umjetničku kritiku (februar-mart), br. 2/3, str. 220-229
- Stevanović, Lada (2011). *Žene kroz istoriju balkanskog patrijarhata*. Profemina, časopis za žensku književnost i kulturu (zima proleće), specijalni broj: *Feminizam – politika jednakosti za sve*, str. 123-129
- Yuval-Davis, Nira (2004). *Rod i nacija*. Zagreb: Ženska infoteka

Fahrudin Kujundžić
San o vječnom
povratku



U snovima sam najčešće nigdje. I kada se pojave konture poznatih mjesta, uvijek je tu negdje pukotina, crna rupa koja, dok se okrenem, proguta sve što sam znala i baci me u drugi svijet. Općenito, pitanje je gdje se snovi dešavaju? Koliko znam, iz svog iskustva, snove karakteriše, prije svega, nestalnost. Započnem pričati s majkom, a ona se pretvori u moju prijateljicu, zatim u prosjaka kojeg stalno srećem na putu za posao, i na kraju u nekog sasvim nepoznatog čovjeka, kojeg nikad na javi nisam vidjela, ili sam ga možda vidjela nekad u prolazu, u gužvi, a da ga nisam ni primijetila. Tako je slično i s prostorom. San počinje na ulici, noć je, magla, žurim jer osjećam da me nešto progoni. Pored lampe sudaram se s nepoznatim mladićem koji nosi putničku torbu, i ne uspijevam ni da se obazrem na taj susret, u kojem osjećam da ima nešto neobično, a već sam u supermarketu, ogroman, hladan prostor prepun svih mogućih namirnica, ali bez ijednog čovjeka. Ne stižem ni da se zbunim kako treba, a već sam u parku, jutro je, prelijepo svježe, gledam ženu kako gura kolica s djetetom. Kao mnogo puta do tada, postajem svjesna da sanjam, prilazim ženi i pokušavam joj objasniti da je ona samo u mojoj glavi. Ali ona ne razumije ni riječ, gleda me blijedo, a zatim opet vidim svoju majku. Kako pričati s nekim ko nije u stanju ni da zadrži svoj lik?

I prostor u snovima kao da teče, različita mjesta se izmjenjuju skoro neprijetno, prolaze. Kao da se prostor ovremenio. A vrijeme je nezadrživo, čista prolaznost.

Ipak, ima jedno mjesto koje mi se uporno ponavlja. To nije ni moja kuća, ustvari nijedna od bezbroj kuća u kojima sam živjela, nije ni kladionica u kojoj moram da radim, u kojoj bacam sate i sate svog života, trpeći sranja nesretnih kockara, a svi su oni nesretni. Ništa nije u ovom zaboravljenom Travniku. Sanjam jednu kuću u Sarajevu. Kuću moje prve prijateljice.

Rat je od onoga što je ostalo od moje porodice napravio vječite podstanare, i dugo smo lutali svuda po nesretnoj Bosni, sve dok nismo došli u grad iz kojeg svi bježe kako znaju i umiju, a i ja bih pobjegla samo da mogu. Ni Sarajevo nije moj grad, da se razumijemo. Moj grad više ne postoji i uzaludno je spominjati ime koje

je nekad imao. Dio mog najranijeg djetinjstva provela sam u Sarajevu, i tako sam upoznala moju prvu prijateljicu.

Ali ne sanjam uporno nju, nego njenu kuću. Puno vremena smo provodile u toj kući, igrale se, pričale, ponekad se i svađale, maštale o svemu i svačemu. Njena porodica je dosta bolje stajala nego moja, oni za razliku od nas nisu bili prisiljeni da bježe, tako da su, nakon rata, vrlo brzo nakon što se to kod nas pojavilo, nabavili računar, pa smo nas dvije sate i sate provodile na njemu, istraživale, dopisivale se s ljudima iz cijelog svijeta. Znala sam često i jesti kod njih, i spavati. Bile smo kao sestre. Nakon što sam odselila iz Sarajeva, a ima tome preko deset godina, nikada se više nismo ni čule ni vidjele.

Nju sam sanjala samo par puta, ali mi se u snovima često vraćala njena kuća. E to nisu bili snovi u kojima i prostor teče. Jedino tu, san bi počinjao i završavao na istom mjestu. Bilo je tu i svakakvih ljudi, ali njima nije bilo pomoći, mijenjali bi lice kako stignu, dok je prostor ostajao isti. I što je još zanimljivo, u tim snovima kuća se pojavljivala veoma precizno, i u rasporedu prostorija, i u brojnim sitnim detaljima, u rasporedu namještaja, u pogledu kroz prozore.

A sanjala sam tu svašta. Nisam uspjela vidjeti nikakvu jasnu vezu među snovima koji su se dešavali u toj kući, nije bilo nikakve posebne teme koja bi okupljala sve te snove. Nekad sam sanjala šejtane, nekad gomilu nepoznatih ljudi, nekad rahmetli dedu. Bilo je i lijepih i ružnih snova, i umirujućih i užasavajućih. Zajednički je bio samo prostor.

Jednom mi se desilo da sam bila u toj kući i da sam shvatila da sanjam. Išla sam iz prostorije u prostoriju, razgledala sve, i na kraju došla u njenu sobu, gdje smo najviše bile, sjela na njen krevet i plakala dok se nisam probudila.

Ako ikada uspijem, radeći u ovoj proklesoj kladionici, sakupiti dovoljno para da se vratim u Sarajevo, da studiram naprimjer, a ustvari da pobjegnem iz ovog grada koji me sve jače davi, sigurna sam da neću željeti da dođem ponovo u tu kuću. Ne sanjam je jer želim ponovo da je vidim, to osjećam vrlo jasno. Kao da se pomalo i bojim vidjeti je ponovo. Ako uspijem da se vratim, vjerovatno ću i čitavo naselje zabolaziti. Bio je rat dok smo bili u Sarajevu, ali ostalo mi je sve to u lijepom sjećanju. Zato taj dio Sarajeva ne želim više vidjeti.

Tu sam prvi put postala svjesna sebe. Kao što u snovima ponekad postajem svjesna da sanjam, tu sam, okružena smrću sa svih strana, postala svjesna da živim.

Ne znam možeš li me razumjeti? Ti, što ne možeš ni svoje lice sačuvati dok slušaš ovu moju jadicovku.



DOKUMENTI

Milica Nikolić

Oskar Davičo
TESTAMENT



Čemu taj pol cest kava. Rotenje ~~stane~~ ^{na njega razlaga}
Meni ne treba ostati a onih koji su me rođili.
niše nema. Ni ste skijan; ja sloven od slova
ne pišaj; pa za čas. Ništa ne traži; Blatno,
od mene. Šta me razborajša, šta me pod tvojim
to boje. Jas boje: spakite me. Bergrubon, ni nepostojanje

ne šta ži, neću biti onten da stijim. ^{od mene nekih} Jas ad žefa
snova, moste, cerdiji. hli mi razoni. Zolopi i m
knjigu, dleam poklopi. Nas tablice. Zaborari
ih. Žires sam duxē od voda ruf. Ne zberunije
pijan sam pravo, razjavam, ne ubije. I kodu
Ništa ne traži od zemlje, ništa od neta

Točku na sve stori, Jan. Jotim. Pato? Ni to mi je
trije ne kela. Ništa niše nezdravito što razume
~~one koje nite~~
koptele omh koji vohu, možda zbrnute unauue,
možda pufubae mojušne ucezi. Sve stovam ho
i smires tu je. I zloboda i rodst
i nevolje i muke i žrt koji žrtovija koro kom puzi;

Ništa mi nije niše potubno. Apolutno ništa
ni normalne zemlje za grob, ni oblaci puzi grobn
nostajem plodovima žefa kojima se nisam podovao
Verovao sam u pepel roducau nad oreacnu
Poduroio nisam ni prepuoda ni puoda. Plavos sam
nad snim vidovima pljacte belih i crnih cruceja

na tuđa blagoutalija, najis glud i beda.
Al. to se potuškava ne kela. Oni a žuti boje
od nos k shari; kompjuersna ese i to me dleuo
Haci da dazem; I ja sam ho a to nije, mhujo
Nemam šta uime dal pomicam, samo utci

Milica Nikolić

Kratki zapis o novopronađenim Davičovim rukopisima

Već drugi put u kratkom vremenu iskrsavaju među rasutim rukopisima o kojima ništa ne znam – otkud tu i sa čim su povezani – dakle, iskrsavaju Davičovi tekstovi potpuno različiti od onih koje sam pronašla pre godinu-dve. Jedan je *Testament*, koji je Davičo napisao 1985., na svoj sedamdeset šesti rođendan, drugi je pismo upućeno mi ne znam kad na njegovu opsesivnu temu – plovidbu.

Neko bi mogao reći da ovakvi zapisi nisu značajni ni za biografiju, a pogotovu ne za delo. Možda je tako, a možda i nije.

Zar se uvek zna šta čemu može poslužiti i za koga nešto može biti provokativno ili podsticajno?

Osim toga, već je prošlo dovoljno vremena od Davičove smrti (uskoro će biti 25 godina), tako da se svaki zapis može smatrati značajnim. Zato sam odlučila da ih publikujem.

Testament, napisan 1985., predstavlja neku vrstu svodenja životnog bilansa, dramatično bolnog oprostaja i nezadovoljstva sobom, proživljenim životom i njegovim “rezultatima”.

Navodim ga u celosti, iako nisam sigurna da li je dobro dešifrovan, ali tu se teško može nešto učiniti. *Testament* je ispisan na jednom papiru, reklo bi se istrgnutom iz nekog bloka, i na Davičov način sav je pun ispravaka, dopisivanja i precrtavanja.

Testament

U zoru osamnaestojanuarsku dok sam sedeo za stolom simulirajući pred sobom da pišem kao pravi pesnik koji nisam, značajne pesme, po teškom mrazu začujem tiho pucketanje mraza u okolnom grobljanskom kamenju u veži što okružuje ulaz u sedamdeset šestu godišnjicu.

I dok je kamen vetra i kamen reke isto pucao i dok se stariji od mene ali držećiji Dunav pravio da mu ne manjka ništa, ni hladno, ni jeste ni nije, ni brza fotografija za TeVe kao čestitka što sam, eto, dočekao te i te godine, a moj netinjavi plamen još, eto, bukti, neuhvaćen u smrtne mreže te blatne jalije nalik na temenu tonzuru, podvaljak pod zbrčkanim licem od koga i hijenski psi beže. Ne veruj vremenu. Crkni, varalice. Smetaš svima koji žure điknuli iz čaure od kačamaka po priznanja i stižu sporovozno belohlebnijoj slavi i ostalim njihovim uspesima koji su početak švrljotina preko tebe kojima ćeš biti izbrisan sa spiska postojalih u postojećem redu gde smetaš mladima koji ti smetaju da mirno crkneš u grabi kraj tvog puta (?). Borio si se. Dosta. Visim od viska visećiji, vrdlaš nudeći nam dosadne teme iz rata koji nije naš. Bio je pre (?)

Čemu taj fol čestitaka. Rođenje nije moja zasluga. Meni ne treba čestitati, a onih koji su me rodili više nema. Vi ste skjavi, ja Sloven od slova ne pitaj; papa, čao. Ništa ne tražite od mene. Što pre zaboravljen, što pre pod travom, to bolje. Još bolje: spalite me. Bezgroban, ni nepostojanju na straži neću biti osuđen da stojim. Jači od mene, od mojih želja, snova, mašte, čežnji bili su zakoni. Zaklopi im knjigu, dlanom poklopi im tablice. Zaboravi ih. Živeo sam duže od roda svog. Neizbežnije pijan sam prošao, ranjavan, neubijen. I dosta. Ništa ne tražim od zemlje, ništa od neba. Tačku na sve stavljam. Gotovo? Zašto? Ni to mi gotovo tvoje ne treba. Možda više nežnosti što razume potrebe onih koje volimo, možda zbrinute unuke, možda poljubac majušne kćeri. Sve što sam bio i snivao tu je. I sloboda i radost i nevolje i muke i život koji životinja kako nam priliči. Ništa mi nije više potrebno. Apsolutno ništa, ni komadić zemlje za grob, ni oblaci prekogrobni nastanjeni plodovima želja kojim se nisam podavao. Verovao sam u pepeo razduvan nad okeanom. Podnosio nisam ni nepravdu ni pravdu. Plakao sam nad svim vidovima pljačke belih i crnih crnčenja za tuđa blagoutrobija, svoju glad i bedu. Ali to se potomaka ne tiče. Oni će znati bolje od nas te stvari: kompjuterska era i tome slično. Hoću da kažem: i ja sam bio a to nije mnogo. Nemam šta kome da ponudim.

Samo reči.

Testament kazuje dovoljno o Davičovoj kontroverznoj prirodi: “pišem kao pravi pesnik koji nisam” (a “ostale su mi samo reči”). “Borio si se. Dosta” (a jedino od čega se nije umorio bile su, do kraja života, bitke). Ima u ovom *testamentu* nečeg očajničkog, što mu takođe nije bilo svojstveno. Kapitulantskog čak. O tome ne treba ni govoriti. Nikad, ni pred kim, ni pred čim nije kapitulirao.

“Što pre zaboravljen, što pre pod travom, to bolje” “Ranjavan, neubijen”. “I dosta: ne tražim ništa od zemlje, ništa od neba.” “Tačku na sve stavljam.” “Gotovo? Zašto? Ni to mi gotovo tvoje (?) ne treba.”

A onda vapaj samo za nežnošću koja “razume potrebe onih koje volimo” – “zbrinute unuke” i “poljubac majušne kćeri”.

Mogao je ovaj *testament* biti pisan usred noći, ili, pre, u osvit zimskog jutra, u nekoj polusvesti.

Otkud on meni? Zar mi ga je Davičo dao? Zašto? Ispisan je na parčetu papira, reklo bi se istrnutog iz nekog bloka. Ali ko ga je prekucao? Uz njega je i pismo upućeno meni, izgleda prekućano na istoj mašini, mojoj, nekadašnjoj, sad to ne mogu da utvrdim. I prestaje da bude važno.

Pismo je zanimljivo ne samo po tome što je pisano uzorno realistički (veoma retko u Davičovim rukopisima) već i po tome što je ta realistička priča završena jednim, da uslovno kažem, “teorijskim” razmišljanjem:

“Postoji taj realistički način uživanja u pogrešne zaključke na osnovu *ispravno opserviranih detalja*, i postoji drugi – detalji i zaključci neispravni, neopservirani, izmišljeni bez greške i izvrsno delujući u izmišljenom svetu na putu svog domišljanja.”

Dakle, čamac. Upali se odmah, krene, ali tek što sam izvršio manevar okretanja i polaska iz luke prema Katarini, motor se ugasi. A ti moja mehaničarska znanja na otvorenom moru znaš; ona su prilično skromna. Počnem da veslam od kraja luke prema našem sidrištu, kad se neki komšija-ribar sažali na moje neadekvatno mahanje veslima bez rezultata i odvuče me do mesta na kom se ponosno crvenela naša bova, stidna zbog kvara. Stideći se i sam, ja nešto što mi se učinilo da nije u redu podvežem, upalim, zabrekće radilica, i kako je po mom sluhu sve radilo kako treba, krenem opet, u pravcu Svetionika. Čamac je plovio izmišljeno, motor radio perfektno. Krenem onda prema Figaroli, gde stignem da ne može biti bolje. Vežem se za kamen, propisno, i setim se svojih prvih plovidbi. Upalim motor, počnem da se odvezujem, gašenje kao i prvi put. Upalim opet – radi odlično, ali čim krene – stop, gašenje; upalim, dam gas, u mestu, ni makac, propeler ne radi. Pogledam – a ono jedan letošnji konopac, ko zna kog Švapčeta, dignut talasima, stigao je da se obmoti oko mog propelera za vreme jedne od probi paljenja. Drugo mi nije ostalo nego svlačenje i u vodu – s nožem. Nije išlo. Krenem onda do jednog kamena u pličaku, obučem se (bilo je baš sveže) i nastavim da bezuspešno sečem s tog kamena. Ali u vatri seče, ne znam kako, ja dobrovoljno uđem u jednom trenutku u more u sve odeću i cipelama. Verovatno hteo sam da bolje zahvatim taj debeli konopac, i kako sam to hteo vrlo intenzivno, za drugo u meni nije bilo mesta. Tek našao sam se u moru do pojasa; sasvim izlišno uostalom. Jer sam ranije već uspeo da oslobodim osovину crvenog švapsko-italijanskog inostranog konopca (vrlo žilavog). Mokar, u nedostatku rezervnog odela u kabini, doplivam od Figarole do stepenica Arnolonga, parkiram se dobro, odjurim gore, presvučem se, uzmem probuđenog Volođu, unesem ga nezvereno u barku, otplovim do sidrišta. Sve je funkcionisalo ne mož bolje – i odemo na ručak udvoje (pašta šuta). Njega (Volođu) vratim u Arno, a ja nađem Nina i odem s njim na čamac. Kvar – jedan šraf se bio odvintao, trebalo ga je pričvrstiti kako valja i motor se više nije ugasio. Otišli smo zajedno na Katarinu, vratili se zajedno u Arno i zateknem Volođu u sasvim realističkoj pozi: sedi kraj prozora i broji čamce s ribarima koji love kalamare praveći bosanske grbove. “Što onji delajut?” “Kalamarajut” “A tak, ja dumal što oni signali čortovi odnji drugom dajut” Pomislím: postoji taj realistički način uživljavanja u pogrešne zaključke na osnovu *ispravno opserviranih detalja*, i postoji drugi – detalji i zaključci neispravni, neopservirani, izmišljeni bez greške i izvrsno delujući u izmišljenom svetu na putu svog domišljanja.

MOJ IZBOR

Milorad Popović
Bogić Rakočević
Pavle Goranović
Jovanka Uljarević
Dragana Tripković

**PET SAVREMENIH
CRNOGORSKIH
PJESNIKA**

Izbor: Hadžem Hajdarević

Hadžem Hajdarević

Unutarnje nebo



U okviru Međunarodne književne manifestacije *Sarajevski dani poezije*, jedan od redovnih književno promotivnih sadržaja posljednjih godina jest i predstavljajanje nekog od nacionalnih evropskih i svjetskih pjesništva. Tako je u prethodnim godinama na Manifestaciji predstavljeno savremeno slovenačko, njemačko, dansko, norveško, tursko, švedsko itd. pjesništvo. Godine 2012., na 51. *Sarajevskim danima poezije*, predstavljena je savremena crnogorska poezija. Oni koji zavire u kataloge sarajevske pjesničke smotre uočiti će da su od pjesničkih tradicija zajedničkoga jezičkog naslijeđa (bosanski, crnogorski, hrvatski, srpski jezik) predstavljeni jedino Crnogorci. U neko skorije vrijeme bit će, dakako, predstavljeno savremeno srpsko i savremeno hrvatsko nacionalno pjesništvo... Sve ovo valja spomenuti iz onoga izvan literarnog razloga da ukupnije razumijevanje poetika i književnih tradicija na Balkanu gotovo pa ne mogu funkcionirati bez društveno političkih konteksta i uvjetovanosti koliko god da je pjesnička riječ, prije i poslije svega, neposredni umjetničko-kreativni čin pojedinca, isključivo pojedinca, a tek onda sve drugo u šta ga “uvrstavaju” oni koji bi da govore o individualnim i kolektiviziranim pjesničkim dosezima i rezultatima.

Godine 2012. pojavila se i antologija modernog crnogorskog pjesništva, *Poetika Montenegrina*, koju je sastavio pjesnik, književni kritičar i publicist Bogić Rakočević (izdanje: Otvoreni kulturni forum & Nacionalna biblioteka „Đurđe Crnojević“, Cetinje) i koja vrlo hrabro i mjerodavno uspostavlja autoritativan vrijednosni sud o crnogorskoj poeziji tokom XX stoljeća do vremena u kojem živimo. Antologija još nije, nažalost, predstavljena (mislim na Bosnu i Hercegovinu) u mjeri u kojoj to zavrjeđuje, što na direktan i nesretan način govori o još dosta snažnim postjugoslavenskim kulturnim i institucionalnim zatvorenostima. Rakočevićeva antologija najdirektnije pokazuje koliko se savremeno crnogorsko pjesništvo odmaklo od njegoševsko-miljanovskih poetskokočničarskih epskih matrica, te nametnulo kao jedna od najpotentnijih poetskostvaralačkih činjenica na južnoslavenskom i širem kulturnom prostoru.

U ovom malom izboru za *Sarajevske sveske* predstaviti ćemo (prvenstveno, njihovim izabranim stihovima) samo pet crnogorskih pjesnika, odnosno pjesnikinja, za koje se, prema godinama rođenja, može reći da pripadaju različitim generacijama crnogorskih pisaca, gdje, opet, ta činjenica može jedino nešto značiti u individualnom poetskom iskustvu a nikako u neposrednoj poetskoj ostvarenosti bilo kojega od navedenih autora.

U pitanju su slijedeći pjesnici/pjesnikinje: **Pavle Goranović** (1973), **Milorad Popović** (1957), **Bogić Rakočević** (1962), **Dragana Tripković** (1984) i **Jovanka Uljarević** (1979).

Sami stihovi najbolje i najdirektnije upućuju u kojoj mjeri svako od ovih pjesničkih imena tvori vlastiti poetski svijet i koliko je svaka poezija, zapravo, stvaralački trijumf pojedinca, dok su sve druge općosti i kolektivnosti doimaju krajnje marginalnim. Šta god rekli o bilo čijemu pjesništvu i bilo kojim pjesnicima, poezija je, najprije, ono što o njoj samoj još nismo uspjeli doslutiti ili izreći.

A za naslov ove male, prigodne bilješke poslužio sam se naslovom pjesme Milorada Popovića “Dohvati nebo iznutra”.

Milorad Popović



PASJI DAN

Skočio sam iz prvog sna
i uplašio se boga
zgrabio sam čašu vode
snažno se udarajući šakom po čelu
neću li se sjetiti što sam radio
proteklog dana
kome sam zgriješio
koga sam ošamario
kome sam govorio stihove
koga sam molio za posao

progutao sam vodu naskap
bio je to pasji dan
(bila je nedjelja)
bio sam zaboravio na pristojnost
bio sam zaboravio na ručak
na stolu sam primijetio bilješke o
Prozi Transsibirca i male Žane Francuskinje

SUMNJIVE PJESME

Ja sam sumnjiv pjesnik
nikad se nijesam povjerio
nikad se nijesam opredijelio
(osim za sebe)
obožavaoci mojih stihova
redom su manijaci, mangupi, maloumnici
moje stihove konzumiraju ugrožena djeca
jedna sirota žena mi je rekla
“Vi ćete ostati kao pjesnik
umijete nadahnuti očajne”
znojio sam se
nijesam htio reći
da sam raskrstio s očajem

Ipak, ja postojim, kao sumnja
postojim kao maska koja je opasala moj duh

DOHVATI NEBO IZNUTRA

Na vrhu stubišta dosađuju se žreci
iz pozlaćenih usana izbija im gustina
kao u aforističkih pjesnika
na nebu niko nije pustio krv zbog bližnjega
na zemlji nikome nijesu oprostili kravlje oči
iako, oči koje su opasale zemlju posve bezazlene
niko nije oprostio silinu novembru
iako je to doba kada oči i duša bivaju čisti
otkad su na nebu izgubili osjećaj prostora
ljudi su stali jedni drugima ukidati pravo na
prostor

estete se još oslobađaju prostora
jer nebo nijesu dohvatili iznutra

NAŠE LJUBAVI

Govoriti o ljubavi
ćaskati u pivnicama
o velikim zaslugama
s ljubavlju govoriti na javnim mjestima
o javnim problemima
o sklapanju velikih poslova
o žrtvama koje će pojesti domovina
s ljubavlju s javnim privatnim pristojnim
prestarelim ženama
profesionalne ljubavi
ljubavi prema bližnjima
sklonosti za ubijanjem divljih svinja
i ostale divljači
ljubavi koje nas manje-više snaže
služe nam na čast

sve naše ljubavi

PREOBRAŽENJA

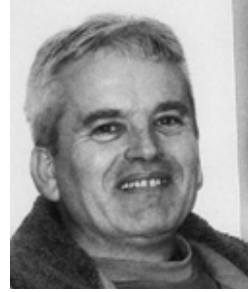
Moj soj je oskudijevao u
Tjeskobi
Kao ograđene zvjerinje
Oči
U noći bogatoj
Zvijezdama
Drugari su vozili fordove
I mislili za Hemingveja
Da je porno zvijezda
Preci su imali
Gospodara i Boga
A moja nebeska svjetiljka
Smekšala
Kao jesenja krošnja
Blago vama
Zatekoste me smjernog
Kao gospu na starim
Portretima

SOLIPSIST

Ipak, ne ostavljaj me samog
na dnevnoj svjetlosti oglođanog:
pribodenog na zatvoreno oko
na smrznuti kapak –
umramorenog
ko razapeta sjenka.

Ne ostavljaj me samog.
Imam okrutnu krv
i mračan rodoslov.
Pogledaj u moje srce:
vidjećeš prazan kavez
i praznu pticu koja odlazi.

Bogić Rakočević



VJEČITI KANDIDAT

Nad gradom
Pri noćnoj svjetlosti.

Nikoga nije bilo u kući
Uzalud je vukao
Ogromnu zavjesu.
Razbijao zidove.
Pomjerao časovnike.

Proglasio me živim ali
Nije me bilo nigdje
Ni u gradu
Ni na groblju.
Niko nije znao
Gdje sam se zaboravio
I zašto je to tako.

DUH VREMENA

Poezijom
nešto promijeniti isto je
što i osmisliti život
nalik lutriji za siromahe
jer dobri Bog
pri iskušavanju prefiksa
pokazuje ti put ka pećini
i tako
u popodnevu u kojem živim
omamu riječi
upečatljivu iluziju
utapam u duh vremena

CRNOGORAC U OFSAJDU

Prošlost ga zviznula po glavi
u lovu na datume
takav je gnjev prošlosti
opisan u časti oružja
upalog u zaspalu bronzu
svakako
ima i drugih načina
da se između ulaska u istoriju
i njenog slušanja
upali mina
pobjedničke tjeskobe
pored ostalog
premali je prostor
neopreznih pridjeva
što tumaraju prateći vrijeme
odbrane kaveza
riječima koje sijeku vjekove
vraćene na početak pamćenja
da bi igra opet mogla početi

ISTOM ULICOM

Svakodneвно se protežem kao laka anegdota
kroz tu krotku blizinu što me tumači tačkom –
zvjerkom čiji ću plijen osloboditi
novom rečenicom jednom, u zoru
kad se po njoj razliju akvareli kišobrana,
brežuljaka za razmišljanje.
Dok po trotoaru sipi lišće, a potom
meko padaju haljinice od šumskih jagoda,
u predahu okolnog šiblja treperim
odvođeći vjetrove ka licima zaklonjenim
novinama
čije su oči jezerca namreškana mojim prisustvom.
Opisaću, možda, slapove njenih podudarnosti
sasvim slične bivšim vremenima, vokaciji
prolaznog.
Usamljen poput planinske kolibice
na putu do autobuskog stajališta
energično nižem okrnjene stepenike
pitajući se da li ću u povratku opet sresti

gipsane figure, naduvene u svojoj krhkosti
pa da im ljušturu izlomim, da moje okamenjene
drugove
iz nečitke skaske izvedem.

ŽENA SA MOG ZIDA

Često noću
Ženu sa mog zida
Moji pijani drugovi
Dugo, dugo dodiruju.

Nedavno sam je premjestio
Na drugi zid.

Imam utisak
Da joj nije svejedno
Što joj je mjesto
Poslije toliko pipanja
Ostalo
Božanski čisto.

Pavle Goranović



KAKO MIRIŠU KNJIGE

Za svaku knjigu ima po jedan miris,
miris koji se ravna sa značenjem.
ili prvim doživljajem knjige.
Kako onda mirišu knjige -
na prašnjavim policama,
u zaboravljenim kućnim bibliotekama,
neprofitnim knjižarama glavnog grada?
Kako mirišu knjige nobelovaca?

Knjige starih majstora mirišu na pergamente,
na one stranice koje su iščezle – možda ih
i ne bude kada otvorimo blijede korice.
Njihove knjige su svedene na žute listove.
Knjige skribomana mirišu na muke štamparskih
radnika. Na radničkim univerzitetima - knjige
nemaju mirise, obično su crvene i netaknute.

Kako mirišu knjige mojih prijatelja?
Kako mirišu svjetski bestseleri, kuvari,
priručnici, uputstva za bolju koncentraciju?
(Ne volim knjige u kojima se osjeća dim:
tu su već pomiješani poroci.) Kako mirišu
svete knjige, na svetim jezicima svijeta?
Kako mirišu na izumrlim jezicima?
Knjige pagana su okrenute prema suncu,
zato gube svojstva kada im se približimo.

Nijedan miris nije bezazlen.
Vlasništvo knjigoljubaca ne podsjeća
ni na jedan miris,
ni na jednu knjigu uostalom.
Napuštene knjige u kancelarijama
mirišu na stara slikarska platna.

Najčudesnije mirišu knjige u
argentinskoj Nacionalnoj biblioteci,
i to one nabavljene poslije 1955. godine.
Ne znam kako mirišu knjige
zatvorenika, vjerovatno na vlažne zidove

i prošlost. Kako mirišu sabrana djela klasika?
Kako mirišu knjige koje su vraćene
Knutu Hamsunu? Njegove knjige kako mirišu?

Čuvam miris *jedne* knjige,
dragocjen kao znanje njemačkog jezika.

IZGUBLJENI RUKOPISI

Ne krijem: pišem neistinite,
prevarantske redove. Postupak
se ponavlja iz teksta u tekst.
No, gdjekad se može naići i na stihove
sa zabrinjavajućom mjerom istine.
Nedavno sam, tražeći sasvim druge
tekstove, među rijetkim rukopisima,
pronašao i sljedeće riječi:
*Najznačajniji gradovi su oni
koji su već pokopani - ne vrijedi
osnivati nove. Najbolji jezici
su izumrli - ne vrijedi bolje osmišljavati.
Najpoštovanije škole su se nalazile
u sada već zapuštenim vrtovima.
Najzanimljiviji rukopisi su izgubljeni...*
Vrijedi ih otkriti. Nama, preživjelim
članovima Vavilonske biblioteke.

POSLJEDNJI SONET LAURI

Ne smijem se više zaklinjati
u budućnost. Evo sad, nakon svega,
tvoja patnja - meni je naslada,
utoliko prije što znam

da dugo već čekaš moj pogled,
odviše smjieran. Ti si, ionako,
navikla na sliku bitisanja
u jednom vječnom krugu.

Nijesam zakasnio da uvidim:
zbilja sam dostojan sna,
što ga sebi stvorih, pjevajući

o tvojoj ljepoti. Konačno, sa tobom je
umrla i posljednja misao -
a ja sam odvojio svjetove!

VRTOGLAVICA SERENA KJERKEGORA

I

Od roda sam onih koji imahu hrabrosti
da se pomire sa sopstvenim neznanjem.
Čovjek sam sa vrlinom i sa odveć
uočljivim manama, jedan nedovršeni kosmos.
Ja, Victor Eremita, usuđujem se da na čas
budem pozvan kada se razmatra o vještinama.
Propovijedam. Tvrdim da ne otkrivam ništa novo,
pa opet, gledaju me sa nevjericom.
Govorim da su epohe okončane,
da su sva imenovanja odavno iskorišćena,
Uzalud, prebacuju mi izvornost.
U svom odista ništavnom mišljenju, ja tek
preslikavam oblike, bavim se
tobožnim razumijevanjem. Mogu samo
da čekam na pokret koji će presuditi.

IV

Život ispred mene ravna se sa patnjom.
Zapravo, životi svih nas odjeci su
određenih patnji. Ukoliko smo nesvjesni,
lakše ih preživljavamo, ne dotaknemo tugu
čak ni u prolazu, što bi moglo biti divljenja vrijedno.
Na ovoj zemlji, mogu biti jedino osposobljen
za drhtanje. Bačen sam u život, koji provodim nesabrano.
Sebe ne umijem definisati, druge - ne želim,
ne bi to bilo pristojno. Razapet sam
između mogućih krajeva. No, ni sam ne znam
na koji način se još uvijek snabdijevam danima.
Bivstvovanje, dakle, ne mogu odrediti. Štaviše, drugima ne mogu
garantovati da se ono događa sada i ovdje.
Boravak u svijetu je nalik na svako drugo izbjeglištvo,
i uvijek sa sobom nosi tešku samoću. Vidim to,
kada otpočnem da sebi pripisujem zapretane pojmove,
i kada se uporno upuštam u postavljanje brojnih pitanja.
Kao što to, uostalom, rade i svi dobri početnici.

V

Hladan je ovaj život, kao pločnici Kopenhagena.
Posvuda se odgaja usamljenost, izgleda ključna odlika
postojanja. Slaba mi je utjeha što sam se,
za svo protraćeno vrijeme, pod maskom drugih imena,
pitao kakva li je to istina otkrivena one zlokobne (ili srećne) noći,
kada je Sokrat ispio otrov iz pehara. Od te noći starogrčke,
valjda, više se ne sumnja u slobodu izbora. Evo,
i ovi moji zapisi bivaju drugačiji usljed prisjećanja
na taj događaj. Nikad, nadam se, moje govorenje
ne može biti *ad se ipsum*. Sve moje rečenice su testamenti.
Govorim vam to kao rođeni Helen, osoba otuđena
od današnjice. U trenutku kada vam dostavim svoje poruke
iz testamenta, slobodno prosudite - sa kolikom sam se
umješnošću prurušavao i popisivao pojave. Ako sam se ponavljao,
doista sam to sa uspjehom činio, budući da sam u ponavljanju
vidio i jedinu svrhu mog stvaranja. Ako sam citirao,
obišao sam sve potrebne svjetove. Odvažio sam se
na življenje - to je moj najveći grijeh.

VI

Znam za zvuk kočija u ljetno predvečerje.
I smisao njihovog kretanja znam. Čovjekov
usud i grijeh, takođe poznajem. To je već
ono što mi je ostavljeno, što mom rodu uskraćuje
privilegiju početka i novog puta. Nekim hartijama
- možda nepravedno - dodjeljujem značaj.
Mislim na nenapisane pjesme, na ono što je neostvareno.
Iz atmosfere, dakle, skupljam tužne lirske pabirke:
ja sam pjesnik koji ne piše stihove!
Još znam i za smirenost Sokratovu,
pa i to da je nikada neću ispoljiti.
Suviše su mali naši jezici da bismo sebe ispunili,
a ipak neki od nas se usude da svijetu pripišu
svoje tričave stvari. I sam vodim dnevnik o marginalijama,
paradoks me priprema za život.
Premalo ili odviše - nijesam pozvan da ocijenim.
Uglavnom, pisao sam o zemlji, o ženi -
smatrajte to mojom jedinom zaostavštinom.

Jovanka Uljarević

PREDVORJE SMRTI

jutros su brodovi isplovili iz luke
u moju odbranu niko neće stati
još koji čas i prepuštena biću
zapisničarima moje nagosti
na tvojim vratima zakucaće glasnik
s vijesću o onome što tek desiće se
nudeći ti vremena dovoljno da zakasniš
na meni valovi umiraše
u grupama iščezavaše ogrezli u bijegu
iz mene šapat svih krajeva svijeta
osvajajući tajne otkriva
raširena sam nalik obali
poda mnogim kreveti cvile
– ne biram položaj fetusa
da zaspala bih
zamršenih čula će me izvesti
pred kupce slutnji
čežnjom da ne procurim
i pločnike tjeskobnosti ne zavedem
riječi moje mene ne obavezuju više
riječi mojih mene će osloboditi
prije mraka i novog zločina



FOTOSINTEZA

najprije ćemo preležati boginje
s tvojom djecom
pa s mojom
onda će doći i naša

istim redom ćemo hodati
žvakati
psovati
zubi će nam rasti
zubi će nam ispadati
i sve će nas jako pogađati
i sve će nas jednako brinuti

ja ću biti zadužena za lekcije iz plivanja
ti iz preživljavanja

iz kvantuma naših života
nikada se neće oglasiti
rješenje problema globalnog otopljanja

U TRANZICIJI

ne svjedočim o svojoj budnosti
ne upirem prstom u srca stvari
nije mi do toga
klimam glavom potvrdno
jer sve je potvrdno i ostvarljivo
i prihvatljivo i poželjno i baš ono
i ništa drugo i drugo i drugačije
na sred sobe imam metar i po u prečniku
prostora da se smjestim
i zidove koji će bez protivljenja
ušmrkati miris mene ispljunuti ga
u koordinate globalizacije

što se organizma tiče
reaguje u skladu sa uslovima u kojima se nalazi
i to je ok
po svim naučnim teorijama
a njima se jebe šta ti misliš
nenaučno
privatno
jebe se i tebi šta ti one poručuju
u metar i po univerzuma
civilizacija je nesvrshodna proteza

ne mogu se žaliti na uspjeh
za metar i po ispod
klimam glavom potvrdno
jer sve je potvrdno i ostvarljivo
degutantno informisano
i prihvatljivo i poželjno i baš ono
što čekanja ne vrijedi
i ništa drugo i drugo i drugačije

VEČERA U DVOJE

prije

pripremam se za tvoj dolazak
oštrim noževe
u vrelo ulje kao kockice za jamb
bacam skakavce
nakon kraćeg gurkanja
rezultat je četiri potrbuške okrenuta
dva sa nogama u vis
- ostale diskvalifikujem zbog nedoličnih poza
jesam li pobijedila
ne odazivam se na njihovo cvrčanje
prvi put
proslaviću tu promjenu
nenadani znak zrelosti
ili gluvoće
važno je kretati se
i ja se krećem
od zida do zida do zida od zida
ubrzavam korak dok mi se vrtlog ne otključa u glavi
do zida od zida od zida do zida
najednom i ti baneš
pogledam te kao davljenik
kojem duboko preduboko u njedrima
odsustva nadmorske visine
nije od pomoći svjetlost miljama udaljena
i posolim pržene mališane
baš kako ti voliš

LA DOLCE VITA

saspem sebi nekada par kapi hidrogena 3% u uši
- naučila me prijateljica a ona odlično čuje
strijepim u pucketanju
uhodim svrabež koji se razlije kanalićem
i kao prut se protresem
kao prava mačkica nakostriješim

praktikujem prokuvati zub koji mi izvade
zaštiti ga kao trofej
od svih nemilih mirisa
što vrebaju ščepati zbog promjene staništa

polegnem ga u malu kutiju
i pustim da boravi uz mene

ljeti nosim duboke čizme kao da živim u džungli
veslam slobodnim stilom zadivljujuće graciozno
kada nema valova
kada nema turista
kada nema ajkula ni drugih nemani
i nikada ali gotovo nikada
ne govorim koji ću sljedeći potez napraviti
na sred zaliva
u najboljim godinama

OBIČAN DAN INFORMATIČKE ERE

razaznajem gustinu dana po tromosti kapaka
zajapurenim očvrslinama duž njihovih rubova
sve teže je progledati
protegnuti pršljenove
pometnju napraviti
među stvarima-ljudima ljudima-stvarima
googluj srce ako ti nije jasno

stvari više ne zauzimaju određeni prostor
stvari zauzimaju umove
a umovi ne postoje
postoji samo čika Google
tvoja dnevna doza jednokratnog znanja
momentalno primjenjivog u cilju obezbjeđivanja
profitabilnijeg poslovanja uz osiguranu konkurentsku prednost
pa zar to nije divno
uz čika Googla svi sve znaju
i sve vrca od znanja
već bajatog sljedećeg časa
bajatijeg od lokuma moje babe
koji je godinama netaknut čuvan za posebne goste
i ti vjeruješ u to znanje
baš poput moje babe koja nije sumnjala
u bezbjednost konzumiranja lokuma
i kada on više ničim nije odavao svoju prvobitnu namjenu

dok preturam po kućnoj biblioteci
nedostaje mi spretnost Googla

služim se i dalje svojim sjećanjem i tijelom u traganju
pronalazim Platonove dijaloge iz sokratovskog perioda
avaj Sokrate
ti kao da si znao da knjigama će se rijetki vraćati
i da će sofisti te prozrene preteče Googla nadglasati tvoje neznanje
naletim na svoje bilješke kao dio intimnosti
danas još sposobne u šetnji me odvesti

SVE NAŠE MOĆI NEMOĆI

imaš moć da zaboravljaš
ja da poričem
blagim klimanjem glave i svjesnim spuštanjem kapaka
odapnemo nijemi pozdrav jedno prema drugom
kao da smo dio tajne službe na zadatku
ničim ne smijemo otkriti da smo bili uzgajivači nježnosti
znamo sada da se ne znamo
toliko je preostalo
kao opomena
iskustvena prikaza zbog koje si mudriji
a ja umornija
imaš moć da zajašeš na krilima ponosa
zabuljen u zvijezde od kojih ni jedna ne nosi moje ime
ja imam moć da prevedim
učinim sve prozračnim i dišem duboko
dišem duboko
sve brže
odbrojavajući do otkucaja koji će me raspući
puštajući te da odeš
kako velikima i hrabrima priliči
znamo da se ne znamo
susret je neplanirana zgoda
nas koji drugom zadatku pripadamo
nas koji zadataka nemamo

Dragana Tripković



VRIJEME

Nije kasno da pišem o vremenu.
Nije kasno da pišem sad o vremenu.
Moram ostaviti putokaz, jer počinje da duva jugo
u sred decembra.
Takve prilike znaju navesti čovjeka da zavoli pogrešnu stvar
ili pogrešnu personu.
Veliki stanični sat ne radi već dvadeset i pet godina.
Njegove crne, rimske pruge prijete ukočenom
preciznošću, isto kao smrt.
Ona izgleda probirljivo, mada joj je sasvim nebitna
željeznička vreva,
u kojoj niko zapravo ni sa kim ne razgovara.
Ne gledaj na sat.
Između moje racionalne namjere i tvog iracionalnog
vremena,
nema ništa drugo do vozni red.
Pročitće ti ga grbava starica
sa tugom poljskih pjesnika.
Pejzaž je prekrasan!
Liči na velike ideje drugova iz djetinjstva.
Zlatne palate koje smo izmaštali,
neonske bazene, šarene porodice,
djecu od dragog kamenja...
Da ne nabrajam,
sve se vidi kroz promičuće prozore.
O vremenu su svi već sve rekli.
Teško da se može dogoditi štogod novo, osim još par
dirljivih redaka,
koji će uglavnom govoriti nešto isto.

Nema važnije Prošlosti, ni manje važne Sadašnjosti
na ekranu,
dok se u naprijed može istim imenima.
U tom brlogu najteže pada sjećanje.
Ali vječnost nameće školski zadatak.
Upravo sad.

* * *

Pred tobom igra ciganska mečka,
navođena ritmičnom bukom vlasnika.
Stravična slika iz djetinjstva košta šaku sitniša,
a nekad Užas igra za džabe.
Ne znam kad ćeš stići.
Ne mogu ti obećati mnogo osim sive ulice
i strasnog mraka u martovske ide.
Proljeće uvijek donosi pregršt preživjele truleži,
nedosanjanih zimskih ljubavi
što drhte da se utope u ljetu, bijelom vinu
i mušuljama.
Zato ne žuri.
Naši gradovi nemaju trgove koji nose velika imena.
To nijesu revolucionarni, krvavi pločnici,
već betonske kurve kojima imena mijenjaju
onako - kako se mijenja pohotnost vladara.
Preko njih je ustvari najbolje preletjeti.
Nekoliko nedostajanja i negacija,
čisto da se bude dosljedan
neviđenim božijim čudima, odvešće te
pravo.
Nipošto ne skreći ni desno, niti lijevo.
Tamo,
kažu,
vlada bezmjerje...

* * *

Neki muzičari pjevaju o drugim gubitnicima,
i o novcu.
Trupa glumaca ne žuri nigdje.
Ponudiće ti mladu glumicu,
zato što si vitez i dobro izgledaš na sceni.
Ti dostojanstveno uđi u svoj lik,
oslobodi Helenu ili Dulcineu,
i uživaj slavu.
Na kraju ćeš ipak morati da umreš,
a li ne ide to sad...
Čak i kad umreš, još nekoliko narednih sati
nećemo biti sigurni u to,
zato ne brini... Na vrijeme si.

VJEŠTINA

Postojalo je nešto veoma vrijedno,
što se izgubilo vremenom.
Vještina, koja je nekad nekome bila potrebna.
Delikatni poremećaj svijesti,
Zato što je samo istorija bolesti
kontinuitet.
Stvarnost je ono što se ne vidi i ne čuje.
Ta, loša metafora dozvoljava da sve može biti
zapisano.
A kako zna biti degutantno ono što može biti zapisano...
Kao opterećenost tradicijom,
kao stijena neka.
I ako se pitaš postoji li ljubav,
odmahnuću glavom u određenom pravcu.
Misao je nespremna u obilju konstrukcija,
visokih čeličnih ograda.
I nije sve riječ,
i nije sve pjesma.
Kao što sve ne može biti odjeća.
Kao što sve se ne može znati.

OSTRVO

Važno je zvati se tako
kao ti.
Onda možeš ukrstiti
pogled sa putnicima na brodu,
dok promiču
pored tvog ostrva.
Taj pogled je sličan samo
po tuposti.
Ostrva su pitanje izbora.
Jutro je izmiješano pravilima
nestajanja. Sva ta jutra i pravila
služe da samo ubiješ
dosadu...
Ništa ne donosi tako ozbiljne
zaključke,
kao kad se nađeš ispred kapije straha.
Važno je biti
na ostrvu.

Otud' se bolje vidi,
kaže Prospero.
Melanholija te svakako sačeka,
pa makar pala sa palminog drveta.
Pravo u tvoj strah,
pravo u tvoj zaključak.
Važno je pristati sada
na sebe.
Ne pristati na ono Prije,
niti ono Unaprijed.
Sve ostalo su imena,
ostrva, imena,
ostrva,
ostrva.

MI SE NIKADA NEĆEMO UMORITI OD PUTOVANJA

Pogledom u nebo danas
možemo vidjeti samo *airbuss*.
Za ono što se dolje dešava -
neophodan je stomak.
Prije bilo kakvog početka
treba uzeti za ozbiljno
da u odsustvu
stanuje Biće.
Obično petkom uveče, nabacani dekor
vulgarno zove na bis.
Predugo stajanje zahtijeva
pravilnu...
Liniju oslonca, koju ometa numera,
tek počela, a nepovratno tužna.
Blijeda mladost je onanijski
snažna.
Ovdje više ni kiša ne traje dugo,
osim u nepristupačnim dijelovima
slabo naseljene zemlje.
Prazne godine ne označavaju
čak ni sopstvenu ništavnost.
Tako je prividno jasno!
Ne može se govoriti u množini o
nama, proizvođačima jedinstva zla.
Mi se nikada nećemo umoriti od putovanja,
nikad nećemo biti ispraćani -

a uvijek ćemo odmarati naša stopala.
Sve mi liči na kompromis.
5. 11. 2007.

* * *

Ljudi dolaze sa svih strana,
nudeći tijela toplom bogu.
Na svoja lica stavljaju puter
i čekaju da se pretvori u ulje.
Ne kupaju se,
ne šišaju,
nit' briju.
U ritualnim danima
mijenjaju novac za smeće
i lako povraćanje.
Jedni drugima skidaju kožu
i posipaju se solju.
Iskreno vrijeme stavljaju između čula za stid,
da im posluži u trenucima smijeha.
Turisti.



PASOŠ PUTOVNICA ПАСОШ POTNI LIST

Marie Silkeberg
Pär Hansson
Ida Börjel
Johannes Anyuru

**ANTOLOGIJA
ŠVEDSKE POEZIJE**

Izbor i prevod sa švedskog:
Refik Ličina

Marie Silkeberg



Alhambra

Jezera od tame
od mjeseca

Pregršt nebesa
Arhitektonski eho kroz koji prolaziš
kao kroz svoj

Prem ti dolaziš naglim skoro šapćućim koracima
S bosim stopalima

I bacaš svoje sjenke
Kao noćne velove po mramornom zidu

Oslobođena ohlađena treperava od goniča
U dvostrukom misteriju

*

U orijentalnim vrtovima
Sjedi andaluzijska mačka

Ona se miče melodijski sa noću i zidom
Ona prede lukavo, skotna od podzemlja

dopusti
dopusti sjenci
da poput noćne krhotine
žulja

*

Mahnito jezgro između nas
Moje sestre i šćeri
Arhitektonska rijeka
Rijeka puna očiju
Koje od njih su tvoje?
Jesu li tvoje suze, avaj, moje vode

Umjesto noža u Andaluziji
Vrela svojnica meandra
Izgubiti sebe ili se pronaći
Isto je
Njeno ime je Yta
I moje, jesi li primijetio? – Žena

*

Iznenadna kiša
I ti
Kao tada
Kao sad

Moja sfingo, ne mogu o tome pričati sa tobom

Vidjela sam moj se otac smije

*

Ispod zvjezdanih stropoštavajućih poraza
Ležeći na zemlji na leđima
Kolijevka sad kupasta i zasvođena

I jedino u daljini
Strahobni eho nožnih pasa
Crnci u ljepoti crne noći
Gdje se, ako zamirim, nalazi moj spol?

*

Kao bijelo u bijelom
Kao tkanje mjesечеvo u vodi srebrnoj
Kao titrajuće sjene vodenih krugova na zidu noćnome
Jedno se stvorenje iz očiju oslobađa
Šćer i kraljica jedne simetrije
Skoro da je mogu bez inja (rimlöst) držati u ruci

*

Uz ove riječi koje su me neprimjetno darovale
Ali zbiljski – ublaženo
od Siene, Katarine, Catrine,
Bajke, lanci, nesputano tvoje tijelo
Sve je na hiljadu
Hiljadostruko uvijanje staza
 Izađi ovdje
 Maremma
Koja to presijeca i šuti

*

Jedan je prozor još uvijek upaljen
Crven je, žari se
Kao dodir, glas
Vidim, kao siva
 bezglava ručica
 miče li se?
 pleše možda
 urezuje u trzaje

 krvari

Ruka preko sale

juče sam te vidjela
opet

izvjesne, govore, nisu nikad našli
tvoje tijelo, plava svjetlost

ti su u ogledalima
svjetlo
ruke

moj jezik
oni su plesali

doticala sam te
tajno

govorili su o tebi,
čula sam, tvoje tijelo

kao stvoreni iz zraka
hitali su

bio si u ogledalima

šaputali su
o tebi

slavili te možda
na svoj način

kažem
sa tobom sam bila gola

moj jezik
mico se po tebi
kao pretraživač

ispod ruku

bio si
u ogledalima

muzika
oni su plesali sa tobom

jedan, dva,
on, ona

micali se
glasom tvojim

Pär Hansson



Zastave

I

to je pješačenje dolaziš kući dockan dolaziš kući rano
bio si u šumi postoji šuma vidio si stvari kao kost kao snijeg
vidio konjsku glavu u životu na nogama u zelenosvjetlucavoj mahovini
konjska glava živi na nogama do uspravnih borovih početka i krajeva
nebo u kuglastim očima životinja nestaje kada one žmirkaju na skrajnuto svjetlo
to je pješačenje dolaziš kući dockan dolaziš kući rano
reci to govori ljudima nosnice drhte od konjskoga dima

II

sve to postoji snijeg kosti i dim oblaka postoji u tvojim očima ovdje okrenutim
vani si i trčiš samo da bi trčao dolaziš kući prav i savijen
razvij tvoju zastavu i gledaj tvoje prijatelje dok gledaju tvoju zastavu odozgo
pripadaj prijateljima sva ta zgodna lica koja gube u tvom stanju
ušij metalne vrpce u ta lica ušij zalijepi klasje koprive i skakavčeve
stražnje nožice umotaj žile jorgovana pusti ljepoti neka raste poput
lutke od mesa pusti lutki neka padne i gledaj stiže drugo zdravo

III

izvjesni prolazi su pretijesni moraš poći drugim putem nesložnim
ponekad u šljunku bivaju ljudi nevidljivi kada se krdo vraća
pozivani u čekanju da se platno svuče i prva jasna zvijezda
hiljadu sitnih lampi će se upaliti u vrelim mrkoplavim naborima platna
ne tako daleko tek samo jedan šuškvavi potres ka rebru tjemenu
izvjesni prolazi su pretijesni moraš poći drugim putem nesložnim
potegni sam prema kraju ne krdo ide prvo prema lômu dana

IV

grad nije nikada daleko kad se sakriva u svjetlu električnom
to je jedna priča koju pričaš kad se zid ohladi ti stranu promijeniš
prije je skrivao poklopac zagađena svjetla platno vreće kad je palo
sad ležiš na podu dok rupice uboda puštaju niti ka tvome trbuhu
priča za dijete kad se zid zagrije dijete se uspava
grad nikad daleko sakriva se u svjetlu električnom i praznovjerju
puši sa otpada ti o tome pričaš po nalogu drozda

V

jedno jagnje u sjenari vratnica lampa reci postoji šuma
u razmaku između iglica lišća i u riječi jarebika osvijetli ispred
da li je jetra veća od srca reci riječ naći strijelu pošalji
strelicu ka srcu jetrenom pokušaj biti sada tih ili si samo bojažljiv
vani si i trčiš samo da bi trčao dolaziš kući prav i savijen
probudi se drži se budnim i budi prsa ovo grlo ova konjska
glava drži me budnim budan i bivam to lice koje ti jašeš

Prijatelju sa muzikom

To vodna je mrka površ
Pod djelanjem snažne buke
Jedan se pojas provlači
Prsa prijatelja i muzika
Iza tapeta
Prijatelj kroz noć i nigdje pobjeći

Postoji znanje pod kosom koje raste
Jedno sjećanje u vilici, blaženi bol
Prijatelj u bašti sa snježnim zrnjem na jeziku
Krati drva i donosi vodu, ni jedna shrđala
Zvijezda ni jedna shrđala
Zvijezda to konjska je potkovicica koja lebdi
Iznad brijega Stor-Johans

I tako vičem prijatelju: štuka za tebe
I svi su tu
Svi su sa na mopedu
Ali ja pecam za tebe i tvoje bubotavo srce
I bijela košulja leprša večeras iznad šljunka
Leprša ispred isparenja u kotaru
Sjenka ljiljana drhturi na ploči
Pecam za tebe i tvoju curicu
S voljom
Tamo gdje johe vise iz otpadne vode
Hrbati riba žive ovdje i rastu
Mravi, larve, padaju ko tačke
Ka bijelim ustima kunića

Ida Börjel



Jedna historija sa trikom

Danci su punačak, ljubazan, žedan narod koji nema ništa protiv pasa. Danski psi su punačka, ljubazna stvorenja sa malim pjegama. Danski pas ima uvijek neki trik koji pokazuje u baru. Ja sam danski vlasnik bara i moja kuća je svačija kuća. Španski psi su lijena stvorenja ispod prejakoga sunca. Švedski psi očetkana vitka zabrinuta stvorenja sa dugim kompliciranim pedigreom. Švedski vlasnici pasa uvijek upoređuju pedigree i stanje dlake. Njemački psi ne pokazuju nikakve trikove u baru. Danski vlasnici pasa su topli, žedni ljudi koji razmjenjuju misli i pića u baru. Austrijanci ne bi nikad razmijenili jednu misao sa svojim četveronožnim prijateljima. Danskom psu ne treba remen. Danski psi prate vlasnike kao što jedan vlasnik prati psa u bar. Švedski barovi su dezinfikovana, napuderisana mjesta sa stolicama bez naslona i vodnjikavom američkom muzikom. Danski pab je prijatno mračno mjesto sa zabavnim naljepnicama i posterima. Moja danska žena ulazi unutra. Ona je toplo, jarko stvorenje s vedrim snažnim smijehom. Smijeh Austrijanke, Portugalke i Finkinje nije vrijedan pomena. Dankinja dolazi sjajna i jarka u moj bar. Njen smijeh je snažan, dobar i zdrav. Dankinja se pojavljuje sa finom žeđu koju treba utoliti. Mali, punački danski pas joj pokazuje trik za stolom u mom baru. Dankinja se smije i podiže svoju času za sve koji je vide i čuju.

Jedna historija za razvijanje

Njemačka majka svačija je majka. Njemačka majka zna kad će djelovati i kada će to ostaviti otvorenim. Britanska majka straši svoje sinove i šćeri. Danska majka ne napušta kuću bez cigare. Njemačka majka uvijek bira odjeću koju će nositi njena familija kako bi je mogla lako razlikovati u gomili. Nastojim se razviti u jednu dobru njemačku majku. Nastojim saznati razliku između ovog i tog. Njemačka majka stoji odlučno na vratima kuhinje. Njemačka majka zna razliku i forme i granice. Njemačka majka zna šta pripada kući i gdje je svemu mjesto i ne mora to naglas govoriti. Ja vježbam da budem svrsishodna majka. Ja vježbam da odvojim emocije od svega. Švedska majka uvijek ulaže emocije u sve i ne može razlikovati tugu od radosti. Francuske imaju sve smiješano. Luksemburške majke ne mogu shvatiti ništa izvan luksemburške granice. Nastojim vježbati i biti njemačka majka. Učim svako posebno mjesto za stvari u kuhinji i predsoblju. Njemačka djeca trebaju ljubazne stabilne njemačke majke koje će ih naučiti da izdrže sve. Njemački muževi trebaju tvrdo mišićavo meso u obilnim količinama kako bi bili mirni u kući. Njemačke majke ne trebaju jedna drugu radi razgovora. One stoje nepokolebljivo i predsoblje nadgledaju. Njemačke majke ne uzimaju neki alkohol da isperu dan prije noći. One imaju pune ruke i ne moraju plakati i razumijevati sve, kako se sve dogodilo

Jedna priča

Imam svoj grčki ponos da se oslonim i ne puknem. Izađem na komad svoje grčke zemlje i on je tu. Na grčkome tlu nikao je svijet. Gajim masline u zemlji po kojoj su nekad grčki geniji hodili. Fine grčke koze trčkaraju naokolo i ostavljaju svoje tragove. Crna grčka koza penje se na krov restorana i okreće malu glavu prema mirnom grčkom selu i potvrđuje sve. Tako Italijani tvrde da imaju historiju, tako Nijemci i Finci potvrđuju historiju. Skromne grčke žene hode sve zajedno u crnini i nikad ne zaboravljaju. Drugi nastavljaju zaboravljati. Belgijanci zaboravljaju, Danci se ne sjećaju. Luksemburžanima ništa ne dolazi na pamet. Hodim povijena ispod grčkog lišća da svoje pokupim masline. Grčke koze stižu trkom. Glaseći se kao što su uvije činile, od samog početka, ali ko se toga sjeća. Stojim ispred svojih stabala i to je početak svega, ali ko daje ponosu mjesto koje zaslužuje. Italijanska krv nastavlja rasti, francuski prasnu zbog ničega. Stojim u grčkom zalasku sunca onako kako su stajali prije mene. Grčke žene u crnini klimaju šutke jedna drugoj, jašući magarce uz ivicu puta

Uvodne odredbe

(1§ - 2§)

1a § Ja sam taj koji odlučuje.

1b § Legis virtus haec est: imperare,
vetare, permittere, punire.

1c § Zakonska snaga je sljedeće: zapovjediti,
zabraniti, dopustiti, kazniti.

2a § Zakon o zaštiti potrošača jest uglavnom
obavezujući zakon.

2b § To važi za kupovinu slobodne robe koju
prodavac uspije prodati kupcu u zamjenu
za njegov novac. To je dobar zakon. Primjeren.
On se odnosi na ljude.
On se odnosi na sam život.

Uvodne odredbe

(4§)

4d § Kupac zna da je to iluzija, to je
ono čemu on teži, ne da učini život stvarnijim,
već da ga učini manje stvarnim.
Snovi. Fantastično. Ruže.

4e § Kupac ne teži za istinom, već za nečim
što funkcioniše.

Prvi stav ne važi tada važi obrnuti.

4f § Prodavcu je teško znati kako
rezonuje kupac.

Johannes Anyuru



Vrijeme: pjesma o zidovima Troje

Majke
sa svojim beskrajnim srcima od rublja u naručjima
kao bijele lomače u plavom sumraku (palahanje plahti)
i djeca njihova, upravo sišla
s mjesta za pentranje (majke-ptice)
što stoje sa sklopljenim očima
i poluotvorenim ustima
i osluškuju slijepi tekst
svojih srca
prije no pojure
u ulazna stepeništa,
u tavninu
i polako navíše
i ako je neka zemlja njina
to je ova, tačno onda kada krila ne trebaju,
samo soba, soba i bubotavo srce što ponova
hvata bilo od
pomrlih zvijezda koje sad
izbijaju u ljubičastom iznad
krovova kućnih
(i polako navíše).

*

Dole u parku igraju fudbal
čileanci, kurdi i somalijci
sreću se u jednom izrazu lica ili jeziku
jednako pošteno prebačenog preko krova
poput sutona, pješćani zamak u čaši
nebeskoj, porođaj, tajanstveno
(tajanstvene boje, tajanstveni očevi).
Oni ganjaju bijelu loptu preko nebesa
i raduju se
kada one lupi u prečku.

Ovdje se ne čuje ni jedna švedska riječ:
čak su i arapi naučili
da viču

Mira! Mira!

dok trče za jednim perfektno nabačenim pasom
duž ivice staze za bicikle.
Prekrasni rendgen! Kao da rat,
u jednom jedinom
prelijepom trenutku
nije postojao, sreća što plane i očima
i gmiže preko polja gdje tijela
rađaju se ponovo i ponovo
iz bolnih mišića i smijeha
ili iz tajanstvenog trijumfa
u jednom triku uvježbanom ispod
proljećnoga neba od olova, lopta
koja stoji nepomično
iznad uvis podignutog lica
eritrejskog dječaka –
jedna nova crna planeta,
njen mjesec –

*

Sjedim na drvenoj klupi
zarobljen svim tim riječima i slikama svijeta
i gledam nebesa kako se grušaju jedna kroz druga
kao godišnja doba od plamena.
Iza fudbalskog igrališta
Odisej lopatom baca hljeb u furunu

i više na makedonskom na nekog alkosa
(njegov smijeh je otvoren
šator u vjetru, on ima pištolj
ispod težge, *polytropoi* ... *polytropoi*),
sestre s dječjim kolicima
i pletenicama u kosi
lete bez težine nošene vlastitom čežnjom
šapćući iznad krovova:
jedan cijeli svijet u
jedno jedino fantastično vidno polje.

*

Lavež bronzanih štitova
kroza tijelo: *Inshallah!*
muslimanske žene, starije
od kuća u kojim će umrijeti
proviruju iz samih sebe
očima svojih šćerki
i gegaju se kroz naselje
kao gluha ptičja jata
(vječni egzil iza crnog jedra)
i nenadno boja sunca u ramu bicikla
jednu od njih zaustavlja
i ona dreždi poput statue od soli
u školskom dvorištu, kao da se
upravo sjetila kako je jednom
tražila naušnicu
po jednom sličnom školskom dvorištu
ali u drugom vremenu, na drugoj strani
okeana.

Njihova ime je majke: *Majka! Amma!*
Hitaju kao paunice tuge
dalje kroz večer (krila
goruća u velima vjetra,
užareno tečno gvožđe koje
uliva kroz ova životno duboka betonska nebesa –
pomjeranje talasne dužine kod predmeta
koji sa beskrajno velikom brzinom
pokreću se, crveni
(*nestajući u snovima vjetra*).
Nebo odnosi armaturu od stakla
kroz plavi grad,

roj skakavaca
u očinjoj staklenoj kugli od vode.

*

Vrijeme šalje naše sjene, streljačke slike
svijetle godine dole u bijelom podzemlju
vječnosti, golman se baca i lebdi
težine lišen između stativa sa
velikim, svijetlomrkim
dlanovima okrenutim vani, izvan svega

i ne postoji nikakva
nebesa do ova
i nikakvi drugi zidovi do ovi, samo
ove oči
da bi ih gledali

*

u stranoj zemlji
smrt se mora mjeriti
ne u onom što se za sobom ostavlja
već u onome što se nosi
i stoga se mora
mnogo više biti upadljiv:
golemo nestajanje,
nova tišina u praonicama
gdje mora ubrzava svoje teške turbine
u nutrini namještaja,
i bijeli gradovi, stvarni Atlantis
od tanjira neopranih –
nezaposleni očevi uhvaćeni
nekim neshvatljivim umorom
okreću se i blehnu u tapete
i uviđaju da se više ne sjećaju
vlastitog djetinjstva. Sva ta čežnja
koja je još samo preostala
ispod crnih šalova
i dugačkih sivih kaputa
koji lagano potanjaju, “naglavačke
u prahu, natraške uza vrisku strašnu” –

Naglavačke, bez jezika, čekaonica Troja,
smrt je kao zrnasto, zasljepljujuće svjetlo

u koje se prikoči, oštar kontrast,
zatim ništa više.

Mijenjam položaj nogu, krdo
dječaka prolazi pored
izbačeno katapultom,
dvojica trojica na biciklima.
Njihova su lica njihova imena,
riječi i zakloni, slova
ušiljena kao psovke.

Ahil sjedi na jednoj išvrljanoj klupi
sa pogledom što u oštro slazećoj putanji
u rodu je s nebesima
s kojim je Gogh punio svoje bočice sa sprejom.
Troja! Posvud
oko mene vidim zidine
koje su istovremeno i vrata

(“naglasci upredeni
dva i dva, ruka što prebira
između žica harfe”, “walah zaklinjem se: do pola
progorena leži lađa ondje”: pjesma trojanski konj
koja ne sadrži ni jednog ratnika
ali sva njihova lica.
Škola je počela prije par dana.
Daleko tamo, s druge strane pruge
laje neki pas na jesen,
jedan zid od cigle zaprljan je suncem
ili neki bog otvara svoj kljun
i pjeva o uspomenama...
reminiscencija i vatra... i o zaboravljenim
balkonima.

Kroz jezero, kroz vodu

Tamo stoje bukve, gorostasne, nepomične
u vrijeme stopljene: lutam
kroz žute visoke sale lišća
i slušam akorde
otvorene: oktobar, ono što plač ovdje
plače iznutra,
drveni mostić ispio je rogoz.

Podzemna frula bambusova odjekuje
kroz jezero, kroz vodu, vjetar je
olovo koje se uliva u kamene forme.

Najzad se nađem
na ivici obale
gdje smo se jednog ljetnog dana voljeli
u usahloj niskoj travi.
Postoji jedno ti u svakoj pjesmi,
jedna hrabrost ili velika strepnja, postoje
slike zvijezda ucrtane tačno ovdje,
žice plaveti u očima ptica selica, riječi
koje si me nasmijana učila izgovarati.
I crni portugalski
koji se govori u Mozambiku
još uvijek je najmekši jezik
koji ja poznajem.
U mojim ušima svaka vaša riječ zvuči okruglo i silno,
kao naše "voljeti"
ili "sloboda".

Dani u kojima stojim
sklopljenih očiju
i istražujem. Kao od jakog
udarca, kao od maženja.
Tvoja svjetloplava, ljetna haljina
leprša potom kroz lišće goruće.
Vrijeme mijenja pol. Mrko jezero
čvrzne.



PORTRET SLIKARA

Bernard Nežmah

**Ismar
Mujezinović**

Bernard Nežmah i Ismar Mujezinović

Umjetnost kao socijalna igra



Bernard Nežmah: Zbog čega ste napustili područje slikarstva i prešli u stvaranje filma i literature?

Ismar Mujezinović: Našao sam se u jednom problemu. U slikarstvu sam relativno puno dostigao. Ako kažem u atletskej metafori: došao sam na dva metra, ispred mene, pa je visina dva metara i pet santimetara. Ti santimetri su relativno neinteresantni kad ne postoji valorizacija. Skakati u vis kada su sudije ćorave, a letva im se zagubila, nema nikakvog smisla.

B. N.: A gdje fali valorizacija?

I. M.: Nekad je definicija umjetnosti bila jedinstvo sadržaja i forme. Zanat je bio premostnica između osjećaja i intelekta. Sad je ta spona nestala i ušli smo u fazu kad je umjetnost postala samo socijalna igra.

B. N.: Odakle dolazi valorizacija? Iz *feedbacka* na umjetničko delo?

I. M.: U tome je problem. Prije se valoriziralo kako i na koji način je umjetnik uspio realizirati u svome radu ideju. Danas toga nema, prepušteni smo umjetniku koji komunicira samo na nivou ideje. To publiku treba eventualno da provocira da i ona sudjeluje u tom procesu, da sama razmišlja. Neka vrsta olimpizma: važno je sudjelovati, a ne pobijediti. Problem je što umjetnikov stvaralački proces nije više

ovisan o vlastitoj kvaliteti, nego o interesantnosti koju kod publike uspostavlja. Ta interesantnost je opet ovisna, uslovljena marketingom, PR-om.

B. N.: Prije se valorizacija mjerila po prijemu umjetnika među kolegama i kod kritike, danas više zavisi od zakona tržišta?

I. M.: Zakon tržišta je malograđanska valorizacija, kada se umjetnik valorizira po tome koliko je uspješno komercijalizirao svoj rad. Ona je danas dominantna, jer savremena umjetnost jako malo komunicira izvan marketinškog nivoa, a cijena umjetničkog dijela je PR-ovski adut, vrlo često predimenzioniran, friziran.

B. N.: Ako Vašu sliku kupi gradonačelnik i postavi je u gradski autobus – da li time dobivate status uspješnog umjetnika?

I. M.: Tada imaš publiku, a ustvari nemaš uspjeh, jer je autobus niža kategorija od galerije. Bit će viđena, ali usputno, bez neke posebne pažnje jer je autobus tranzitno mjesto. U Parizu su nekada, još prije 2. svjetskog rata, na ogromnoj izložbi *Jeseni salon*, čak izlagali slike i u paviljonskom pisoaru, jer je bila tolika ponuda. Slikari izloženi u pisoarima su onda imali najviše publike i najintimniji odnos sa njom, jer kad čovjek piša, ima osjećaj olakšanja pa se zdušno prepusti doživljaju slike. Ali kada se nađeš u prostoru galerije gdje ima na hiljade slika, zbunjen si, jednostavno nemaš koncentraciju na određena djela i obično na brzinu preletiš taku postavku.

B. N.: Zar nije to jedna od najvećih trauma – doći u galeriju s idejom da vidiš sve...

I. M.: ... to je uradio Godard, kad u filmu njegovi junaci trče po *Louvreu* i viču: Napravili smo svjetski rekord, obišli smo *Louvre* za toliko i toliko minuta. To izgleda kao blesav vic, a ustvari je suština savremenog načina života i novog načina konzumiranja likovnih djela. Ti hoćeš da nešto sagledaš od jedan put, jer hoćeš što više da vidiš, da imaš opšti utisak, a *de facto* ništa nisi vidio, samo si prošao kroz galeriju. Isto kao brzo čitanje romana: jednom sam gledao na svoje oči lektora koji lista stranice i odmah tu i tamo vidi grešku. Međutim, on vidi samo gramatičke, a ne vidi sadržajne greške. Taj novi odnos prema umjetnosti, ja zovem – “potrošački!” Ta “potrošačka umjetnost” traje onoliko koliko je marketinški poduprta. Onog momenta kad joj izmakne logistika, nje više nema. Nije predviđena da se čuva, dok traje – traje, ali je izuzetno pogodna za manipulaciju. Teško je prihvatiti da i danas isto umjetničko djelo u tri različite države ima različiti status – u jednoj ima ogromnu, a u drugoj nikakvu umjetničku vrijednost. I sad se zbilja postavlja pitanje globalne valorizacije. Jednog Rembrandta bilo gdje da staviš on ima sa stanovišta struke uvijek istu vrijednost. Međutim sa stanovišta cijene, i Rembrandt ovisi o “autobusu”. Kad bi ga neko donio na buvljak, može pet godina ljudstvo prolaziti pored njega i neće znati da je to Rembrandt, samo zato što je na buvljaku. To je problem nereprezentativnog prostora, “autobusa”, ako se nadovežem na Vaše pitanje od prije. Kad je umjetničko djelo u takvim prostorima, u takvom ambijentu, automatski gubi svoju mitsku vrijednost, normalno za nepoznavaoa! A pravih poznavaoa je izuzetno malo! Svake godine mi donesu nekoliko očevih slika na eksperti-

zu sa potvrdom da su originali i uglavnom su falsifikati, a u pratećim ekspertizama su potpisani eminentni kritičari i kustosi pod oreolom istaknute institucije. Mladi umjetnici na svom početku žele da razbiju taj oreol galerijskog prostora, muzeja i da bi bili bliže gledaocu vole da izlažu u alternativnim prostorima. Ali i tada ako žele bilo kakav odjek, moraju imati podršku medija ili patronat neke institucije, što onda opet umanjuje njihovu alternativnost. To je ciklus kontradikcija koje se dešavaju u procesu života umjetnika, jer umjetnici vrlo često sami sebi grob kopaju, ali im je uvijek želja, neovisno od njihovog puritanizma, da budu "sahranjeni" za sva vremena u nekom bitnom muzeju ili galeriji.

B. N.: Danas vrijedi i postulat da si veliki umjetnik samo tada kad si financijski uspješan. U historiji imamo puno slučajeva kad je veliki umjetnik bio siromašan. To znači da danas slikar u procesu rada više razmišlja o tome kako će prodati to što pravi, nego o tome šta on kreira.

I. M.: Najviše razmišljaš kako ćeš naplatiti što si prodao. [Smijeh] Čovjek ne treba biti pretjerani čistunac. U svemu ima elemenata interesa, koji je niže vrijedan, jer je neki ustupak publici, tržištu. Ali u osnovi materijalna vrijednost rada se zasniva na cijeni koju je taj rad postigao na tržištu i to više puta potvrdio. U historiji imamo činjenice da su neki radovi u nekom periodu jako vrijedili, da bi im poslije samo zbog promjene političkog režima vrijednost ekstremno pala. I tržište i slava su promjenjive kategorije. Mene više nervira to što ovisnost, i cijene i slave, zavisi od države u kojoj živiš, od njene politike i moći. Ako ti živiš u nekoj ekspanzionističkoj, imperijalističkoj, agresivnoj državi, koja nastoji da drugima nameće svoju moć, oružjem i kulturom, onda imaš šansu da postaneš taj nazovi "veliki umjetnik". Ako živiš u zemlji siromašnoj, polukolonijalnoj, mogućnosti su ti izrazito manje. Onda ti se slučajno desi da si slikar u prebogatj Saudijskoj Arabiji, a šanse su ti minimalne jer ona skoro da nema svojih u svijetu afirmiranih umjetnika, po našem evropskom poimanju umjetnosti. Znači da i specifičnost vladajuće kulture u nekoj zemlji uvjetuje karakter i valorizaciju umjetnosti. Ja uvijek tvrdim da je umjetničko djelo uvijek isto i da se samo mijenja odnos prema njemu, ovisno od vremena, nivoa razvoja, i karaktera sredine.

B. N.: Jugoslavija 1984. je bila ekspanzionistička, nametnula se je svijetu s olimpijadom, htjela je da se je vidi. Vas su angažirali za oficijelni plakat.

I. M.: Ja sam *de facto* radio ilustracije osam osnovnih zimskih sportova. Među nagradama koje su dobili ti plakati je *Klizač*, koji je u Bruxellesu dobio nagradu kao najgrafičniji plakat te godine u svijetu. Malo je morbidniji, a ja inače volim morbidnost u crtežu. Taj klizač je imao nešto vampirsko u sebi. [Smijeh] I to je prošlo, za razliku od plakata za umjetničko klizanje, gdje sam napravio đavolju petlju, onaj luping sa nogama u zraku, ta mi se figura dopala, da bih baš zbog nje bio zabranjen u mnogim zemljama, jer je klizačica raširila noge, pa joj se vide gaćice, a sve je bilo poetično, lepršavo! Različite kulture i različite norme su uvijek i svugdje prisutne i to treba prihvatiti, prepustiti nekom razvoju da se one pomire. Na silu se ništa ne postiže!

B. N.: Naveli ste me na temu autocenzura u slikarstvu. Kako nastane?

I. M.: U slikarstvu je vrlo jaka autocenzura. Prvo se mora čovjek u sistemu stvaranja opredijeliti šta treba da radi: ono što tebe impresionira ili ono što su tvoje psihofizičke mogućnosti. To je jako težak problem, jer obično nekoga impresionira nešto što on ne može da dostigne. Da se lišiš onih želja koje te impresioniraju i da se prepustiš svojim mogućnostima, to je velika hrabrost i velika snaga. Ako si postaviš suviše visoke, nedostižne ciljeve, onda padaš u depresiju, jer ih ne možeš dostići. Zato ja volim, kad se čovjek bez predrasuda prepusti slikanju, ali samo prepuštanje je opet izuzetno teško. Kad si profesionalac i živiš od slikarstva imaš više kontraelementa: jedan je kritika, drugi tržište, a treći si ti sam kao autor. Kad imaš dvadeset godina tebe interesuje afirmacija i praviš ustupke kritici, kad imaš familiju, djecu i imovinu, zanima te tržište. Kada si sazeo želiš da za sobom ostaviš neko djelo na osnovu vlastitih kriterija jer si u međuvremenu postao samosvjestan, zreo umjetnik? Tu je stalna borba, kako sam sebe da vodiš i tu su te autocenzure stalno prisutne. Počeo si nešto raditi za kritiku, pa si se uhvatio da podilaziš nekom trendu, a da to *de facto* ne osjećaš, da to nisi ti. Ili obrnuto, da podilaziš publici, jer znaš da oni to vole i trebaju ti novci, a ti to inače ne bi nikad radio. Tu su dvije alternative, onda je ona uvijek prisutna, koja je religijska, nacionalna, politička, skup svih mogućih drugih autocenzura: za ovo će me napast crkva, za ono država, za ovo neka nacija. Realizirani dobri umjetnici su obično oni koji su neobavezni prema ničemu, društveno i familijarno neodgovorni, oni se prepuste samo svom radu i ideji, ambiciji. Ja priznajem, imam problema s autocenzurama, ali nemam problem s nametnutom cenzurom. Za slikara to samo znači da mu zbog nečega njima neprihvatljivog sliku neće kupiti, ali to mi se i onako dešavalo prije, ponekad, a sada sve češće. Od silne demokracije teško je naći put do slobode!

B. N.: Bile su godine rata, a nisam primijetio Vaše ratne slike?

I. M.: Ovaj rat je privatizacijski, zasnovan na profitu i podjeli teritorija i interesa, od lokalnih do globalnih. Toliko je marionetskih sajli u njemu, da se teško može jasan stav zauzeti, sem da je iza svega profit i da je stradalo masu nevinih. Tragedija nevinih i naivnih je emotivna i intelektualna trauma i svako likovno interpretiranje tragedije je po meni diskutabilno, bez razotkrivanja pravog izvora zla. Mislim da se umjetnost trebala, jer ima propagandnu moć, oglasiti prije izbijanja sukoba, da miri, ali ona je tada bila gluha i ćorava, vrlo često u službi marketinga pokretača rata, sakrivena pod lažnim kvazipatriotskim parolama. Mislim da se umjetnost još uvijek koristi za lažno smirivanje, *de facto* legaliziranje svega što se desilo pod parolom, svi smo krivi i niko nije kriv. Zato mislim da je bilo djelotvornije u to vrijeme sliku prodati u dobrotvorne svrhe nego narcisoidno izlagati tuđu patnju! Mislim da umjetnost u takvim trenucima treba da bude u službi neke ideje, a privatizacija nije moja ideja! Nekada je El Greco, vjernik, slikao religiozne motive iskreno, nije imao nikakvih dilema oko toga što su mu to izdašno plaćali, jer je bio u svom ideološkom svijetu. Konstruktivizam je nastao baš u komunističkom SSSR-u, kao i Majerhold i njegov sintetički teatar. Ideološki je tada komunizam propovijedao ono što je zapad danas prihvatio, da je "umjetnost socijalna igra" i da se njome svako treba baviti.

Ali politička praksa je smatrala da ta umjetnost u onim uvjetima društveno razvoja nije djelotvorna, jer se u historiji u smislu propagande pokazala za puk više djelotvorna rimska ili kršćanska umjetnost. Kada uđeš u katedralu koja ima sto metara visoku kupolu i kad su na zidovima slike velike desetke metara sa figurama naravne veličine, tako dobro naslikanim da te uhvati strah od perfekcije, i obrazovan čovjek ostaje impresioniran, a prosječan bez daha. Taj odnos straha i publike je bio u Sovjetskom savezu prihvaćen kao puno djelotvornija propaganda nego da umjetnost prepustiš narodu – što je bila prvobitna slobodoumna zamisao – da svi budu umjetnici i da je umjetnost jednostavno sastavni dio života. Praksa vrlo često devalvira osnovnu ideju.

B. N.: Da li je modernost pobjeda fotografije?

I. M.: Ne postoji danas pobjeda ničega. Zato što postoji hiperprodukcija svega. Ako hoćeš da skreneš pažnju na čovjeka, a imaš hiljadu ljudi? Ako su svi mirni a jedan skače, ti ćeš njega da vidiš. Ako hiljadu ljudi skače, a jedan je miran, ti ćeš opet tog što stoji mirno da vidiš. Došli smo u situaciju kad imamo hiperprodukciju informacija, svega i svačega, kriteriji su relativni, jer se mijenjaju zavisno od interesa, uglavnom politike i profita.

Ako uzmemo muziku, imamo milione muzičara, pjevača, a produkcione kuće se odluče za samo njih pet, šest, koje onda nemilosrdno nameću publici, što me podsjeća na šopanje gusaka, u ovom slučaju slušalaca.

Ne postoje više oni koji nestašno iskaču iz mase. Svi su poslušni, rekli bi “civilizirani umjetnici!” I ekscesi su režirani. Sve je laž! Ko je onda pobjednik?

B. N.: Gesta nedemokratičnosti.

I. M.: Da, ali je ekonomski opravdano jer investicija u pet ljudi donosi ogroman profit firmi, dok investicije u hiljadu ljudi donosi mali profit. Kada bi neko uspijevao sam normalnim putem, onda bi prošle godine dok ga publika ne prihvati. Kada si u nešto marketinški uložio milione, nemaš vremena da čekaš, nego to moraš da naturiš što prije da se uloženo pretvori u profit, jer to svi oko tebe očekuju, čitav lanac uvezanih medija koji su logistika tog “uspjeha”. Posljedica toga je dosadan, jednoličan i šablonski duhovni život?

B. N.: Koja je Vaša publika?

I. M.: Ja sam imao uvijek relativno dosta mlade publike, možda zbog toga što sam imao slobodnije savremene teme i dosta erotike, što je bilo za ono vrijeme i u svijetu slobodoumno. Mlađoj publici se moja umjetnost dopadala. Kako sam imao neku poruku koja je bila u glavnom sarkastična i kritična prema nekim društvenim pojavama, nastojao sam da privučem gledaoce nekim kompromisom unutar mog slikarstva – stavljao sam neke elemente koji publiku privlače, kao što je intenzivan kolorit, ili neke elemente mode, koji su bili u trendu. Uvijek sam imao dva-tri takva elementa kojima sam privlačio publiku, da bi je nekim svojim zaključkom u isto vrijeme odbijao. To je bila metoda da privučeš, opiješ, a onda opališ šamar, da se otrijezni. Imao sam period, kad sam komercijalno dobro prolazio, uglavnom u

skandinavskim zemljama i SAD-u, valjda što imaju već tradicionalno taj tvrdi pristup društvenim problemima u književnosti i likovnoj umjetnosti.

B. N.: Što znači imati velikog slikara za oca? Hendikep?

I. M.: U svakom slučaju, sa stanovišta umjetnosti, jeste hendikep. Kad imate oca umjetnika relativno rano dođete do nekih saznanja o umjetnosti, a u isto vrijeme imate i demistifikaciju iste kad vidite šta sve se dešava oko vas. Pošto umjetnici često znaju biti netaktični – imate prijatelje i neprijatelje. Svi oni što nisu uspjeli da ocu nešto učine našao, onda tebe čekaju iza ćoška sa istim namjerama. Postoje i oni koje vole oca, pa vole i tebe. To je opet hendikep, jer oca uvijek više vole nego tebe. Onda sve što napravite u životu pretpostavljaju da vam je otac bi zaleđe, kako se to kaže. Možda zbog toga imam potrebu da sve u životu sam radim! Iako ja to ustvari nisam nikad osjećao kao veliki problem, jer sam svoga oca izuzetno cijenio, a na svoju sreću sam period afirmacije bio u Zagrebu gdje nisu bili previše impresionirani mojim slikarskim pedigreom.

B. N.: U životu otac obično uzme papir i djetetu naslika psa ili mačku. Što je crtao Ismet Mujezinović svome sinu?

I. M.: Meni je možda otac dva ili tri puta nešto pokazao i to kasnije kada sam već bio na akademiji. Ali sam od malena gledao što on radi i kako to radi. U tim situacijama sam morao biti miran, nisam se smio ni pomaći. Kada je on radio u kući je vladao sveti mir.

B. N.: On nije imao ideju da od sina napravi slikara?

I. M.: On je htio da idem na arhitekturu, ali sam bio loš s matematikom. Pošto sam šlampav sigurno bi mi se neka kuća usput srušila. Od mog slikarstva nikoga ne može boljeti glava.

B. N.: Kakvu školu ste imali kod majstora Hegedušića?

I. M.: Nakon rata je u Jugoslaviji desetak umjetnika proglašeno “majstorima” i republike su im podigle, sagradile majstorske radionice, po uzoru na renesansne majstore, recimo Ticianu. Među njima je bio i moj otac, mada on jedini nije dobio majstorsku radionicu, jer mu je Bosna i Hercegovina nije htjela sagraditi. U Ljubljani je bila majstorska radionica kipara Zdenka Kalina. Ja sam konkurirao na majstorsku Krste Hegedušića u Zagrebu, koja je tada imala, mogu slobodno reći, svjetski ugled. Za razliku od specijalke na klasičnim studijama, majstorska radionica je malo kreativniji i liberalniji pristup postdiplomskom studiju. Kao student-saradnik si imao neku autorsku slobodu uz patronat profesora, ne u smislu da je on tebi nametnuo šta da ti radiš, nego ti je pomagao u okviru tvojih ideja i želja. Imao si logistiku, pomoć u smislu slanja slika na izložbe, a to je ogromno kad imaš 25 godina. Imaš veliki prostor, atelje i po potrebi model.

B. N.: Šta donese zajednički atelje?

I. M.: U zajedničkom radu jedan drugog vuku u sistemu konkurencije i jedan

drugom pomažu u sistemu afirmacije. Ako je nas pet, pa jedan dobije svjetsku nagradu, pisat će u kojoj je majstorskoj radionici i s kim je radio, pa se tako i tebi usput malo otvaraju vrata. Najviše naučiš od kolege u radu.

B. N.: Ateljei su mjesta gdje se sakupljaju mladi umjetnici, a zašto ne i stariji?

I. M.: Mogli bi i oni, ali tu je problem druge vrste. Nitko neće da investira u starije, jedino da naprave starački dom za starije umjetnike. Dobra Vam je ideja, da se u staračke domove uvede umjetnost. Zašto? Zato što umjetnost smiruje sve sem samog umjetnika, njega uznemiruje. Umjetnici od umjetnosti polude, dok ljudi od umjetnosti ozdrave. To je isto paradoks.

B. N.: Jeste ikad radili u zatvoru?

I. M.: Nisam, ne volim baš zatvore. Zato nastojim biti legalista. [Smijeh] Imam klaustrofobiju?

B. N.: Da li Vam je bio otac valorizator rada?

I. M.: Pa on me nije nešto previše hvalio, ali nije me ni kudio. To isto ja pokušavam sa svojim sinom. Najveća je greška uvjeravati umjetnika da je genij. U fazi nakon završenog rada ne valja imati o sebi previsoko mišljenje, jer je to loše za psihu. Kad imaš o sebi visoko mišljenje, ti svaki pad – a padovi su u umjetnosti česti, neminovni – doživiš kao tragediju. Ljudi su se znali ubijati zbog toga što im je neki kritičar rekao da loše slikaju, a da taj kritičar ni sam nije imao pojma o tome šta je slikarstvo.

B. N.: Šta je bio Vaš najveći pad?

I. M.: Jednom sam sa dvanaest godina pao na planini i jedva ostao živ, i to je uglavnom sve o mojim padovima. Psihičkih padova nisam imao, jer vrlo brzo demistificiram problem. Brzo sam sa dvadeset i pet godina dobio afirmaciju. Onda sam brzo sa nekih četrdeset godina već prevazišao afirmaciju, koja me je prestala interesirati. Kad mi je otac umro, shvatio sam da je pozicija umjetnika relativna, ovisna od odnosa društva prema njegovom društvenom statusu, a ne prema njegovom djelu. U posljednjem ratu sam shvatio da bez potpore države umjetnost ne postoji jer ljudstvo, narod, nema svijest o potrebi za čuvanjem bilo čega. Onog momenta kad nemaš države iza sebe shvatiš da su oko tebe samo lešinari. Hoće ono što je nekad koštalo, recimo 25 hiljada, da sada dobiju za hiljadu ili petsto i čekaju oko tebe kao strvinari, kad ćeš bit gladan, kad ćeš ti morat nekoga da zamoliš da ti nešto kupi. Ali i za to ima lijek. Koliko para – toliko muzike, kaže narod. Zanat je taj koji vas čini poštenim, a ujedno prijeći da vas drugi smatraju budalom!

B. N.: Nudite rutinerski rad?

I. M.: Nudim savremeni pristup umjetnosti! Prepustiš se zanatu, postaješ zanatlija, a ono što smatraš da ima neku prezentnu vrijednost ne daš i čuvaš za sebe. Postoji i druga varijanta, kad si već dosta toga napravio, samo predeš u druge vode. Ja sam prešao u literaturu, film, gdje kao autor ništa ne značim. Tu mogu biti loš

ali i vrlo zadovoljan. Zašto? Zato što sam recimo napisao 200 stranica koje imaju početak i kraj, neku dramaturgiju, nešto se dešava i može se sa zanimanjem čitati jer nije dosadno.

B. N.: A gdje je satisfakcija u ovom pisanju knjiga?

I. M.: Pa u onih 2 metra visine, a ja sam na metru početne visine. Kad sam krenuo da pišem, prvo mi je bio cilj to da samo nešto napisano do kraja dovedem. Kod drugog romana sam probao kako će to izgledati, kad je to kao *art*. Za razliku od slikarstva u književnosti nemam nikakve autocenzure – baš me briga! Svejedno mi je u odnosu na kritiku i na publiku. Jer zaraditi ne možeš ništa, a kritike danas ni nema. Zaradio si hiljadu eura slikarstvom, uložiš ih u štampanje stotinjak primjerkara knjiga, podijeliš naokolo i postaješ evidentno književnik, na osnovu registracionog broja. Od nikoga ne zavisiš. I odjednom si u svjetskim bibliotekama, bez ikakve valorizacije, po osnovu istog tog broja. To je danas velika prednost literature što ti možeš napisanom knjigom otići u digitalnu štampariju, odštampati je i to sve u jednom danu. Baš te briga za izdavača, za kritiku, za televiziju za ministarstvo kulture. Jednostavno si totalno neovisan, slobodan. Isto tako i film. Radiš film i sasvim si neovisan. Zato onaj bijeg sa početka razgovora. Kad sam u slikarstvu, opterećen sam s svojim rezultatom. Svi traže od mene samo bolje, ako napravim malo lošije, odmah kažu: “Nešto si mi otanjio?” Dok kad recimo pišem i pravim muziku, kad pjevam svoje pjesme, kažu – vidi, pjeva, super, ali bi mu bilo bolje da slika – znači da me ipak cijene kao slikara!?! [Smijeh] Tako dobijem indirektno i poneko priznanje? Uzgred zaključite da sam napisao četiri romana, napravio pet, šest filmova, nisam nikada otišao na fond ni na ministarstvo, nisam tražio za svoju umjetnost ni pet maraka. Sve sam napravio od onog što sam usput zaradio na slikama. I opet na kraju ne valja: najviše im smetate kad ste nezavisni. To vam kod nas dođe kao u Americi Amerikanac bez kredita?

B. N.: Kako to primjećujete?

I. M.: U Sarajevu ima jedna izreka: ako si napravio izložbu, izdao ploču ili objavio roman, a svi šute i prave se luđi da to ne primjećuju, znači da je dobro! Ako te unaprijed hvale i tapšu po ramenima treba se zamisliti i posumnjati u svoj kvalitet. To je odnos sredine koja zazire od nekoga, kad taj nešto nadprosječno napravi. Neće da se opredjeljuje dok ne postigneš oficijelni uspjeh, a onda dolazi pravi hvaleospjev. Zašto tada, jer ćeš ti tada njima pomoći. Onda se dijeli neki interes, neko zarađuje na tebi, galerista, televizija podiže svoju gledanost, jer si hvaljen, novine će bit čitane jer je u njima neko poznat dao intervju ili napravio neki skandal. Oni ne plješću zato što si napisao dobru knjigu, sliku, film, to nikoga ne interesira, ali te poštuju jer si dostigao neki društveni status, to im imponuje.

B. N.: Slovenski filmski reditelji ponašaju kao da se bez novca od države ne može uraditi film.

I. M.: To je smiješno, mada sa cehovskog stanovišta treba zastupati takvu tezu. Međutim, svaki film ne treba isto da košta. Tehnologija se danas toliko demokra-

tizirala da se može za dvadesetak hiljada eura napraviti dobar *art* film, čak odličan, tehnički zadovoljavajući, što je sa umjetničkog stanovišta najmanje bitno. Tehnički nivo filma je čista, od velikih produkcija nametnuta predrasuda. Za dvjesto hiljada eura se radi već ležerno. Nema više razvijanja filmske trake, pa put u *Jadran Film*, u Madžarsku, sve je pohranjeno na dva tri diska – i možeš kući da montiraš koliko hoćeš i kada hoćeš, bez upaljenog taksimetra profi montaže. Napravio sam dva sata cjelovečernjeg filma za efektivnih četrnaest dana snimanja. Ako imam šest glumaca/ica, pa da radimo mjesec dana, i kad bi svako od nas dobio dvije hiljade eura, to bi bilo 12 hiljadu evra, i onda još nešto postprodukcije, da se sve ušminka – za trideset hiljada eura bi zatvorio film. Ne, neće produkcija da prihvati i takav način finansiranja. Zašto? Prije svega, postoje već uobičajene cijene filma, sponzoraj, pa onaj dio... gdje se novac prikaže u trošak, a odvoji se za neki drugi, zaostali ili budući projekat. To je uvijek bilo tako. Uvijek je zadnja rata filmskog honorara kasnila ili se isparila.

B. N.: Da li je to Vaša provokacija, pričate o hiperprodukciji u slikarstvu, sada onda Vi prilazite filmu, da demonstrirate, da se može raditi sasvim drukčije?

I. M.: Ne, ja samo prilazim filmu kao slikar. To je samo moj pogled na to kako se film može uraditi. Ja sam govorio o hiperprodukciji svega, pa i umjetnika, akademija, specijalističkih zanimanja, koji se uglavnom svi kače na ono malo kreativaca, a sve to bi trebao da izdržava proizvodni radnik kojeg sve manje ima? Osim toga za slike koje se izlažu i dobivaju se nagrade nikada niko nijednom slikaru nije unaprijed davao novac! Za pisanje scenarija, čak i za ideju su uglavnom dobivali honorar bez garancije da će biti uspješni u tome.

B. N.: Šta znači uvođenje novih materijala iz kojih danas dobivaju boje?

I. M.: Akrilne boje su danas otporne na gužvanje i ti možeš sad slikati na nategnutim platnima jer neće pucat boja. Ali te boje za pedeset, sto godina, po svojoj prilici neće biti uopšte, jer im je unutrašnja struktura spužvasta, porozna. Masa slikara koji slikaju akrilom već sada doživljava da im je nestala određena boja, jer je došla neka bakterija i pojela, recimo crvenu boju na slici.

B. N.: Smrt za slikara?

I. M.: Tehnologiju uvijek izmisli neki sistem da se to sačuva, međutim, to čuvanje ponekad je skuplje nego samo slikarstvo. Kad bih ja odnio neku svoju sliku u restoratorski zavod, to bi me koštalo više nego što bih mogao dobiti za nju da je prodam. To je nonsens.

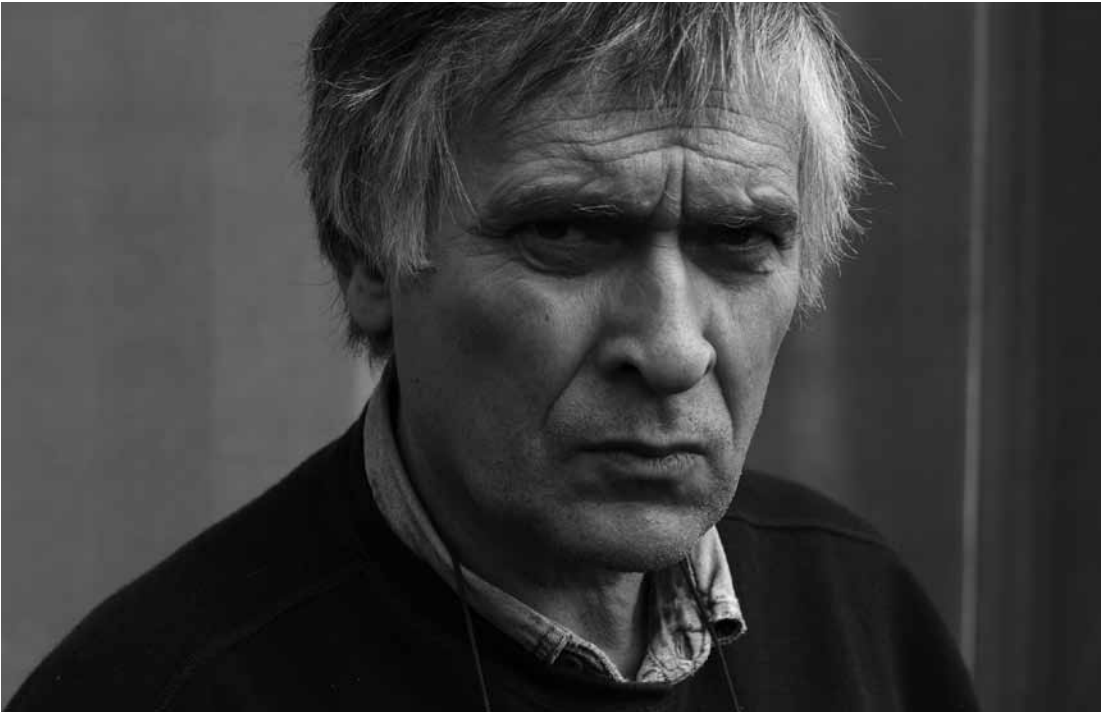
B. N.: Postoje li slike koje nećete dati iz ruke?

I. M.: Sve manje i manje ih dajem. [Smijeh] Postajem narcisoidan. Kad vidite šta se dešava u slikarstvu, šta je na ponudi, počinjete cijeniti svoje slike.

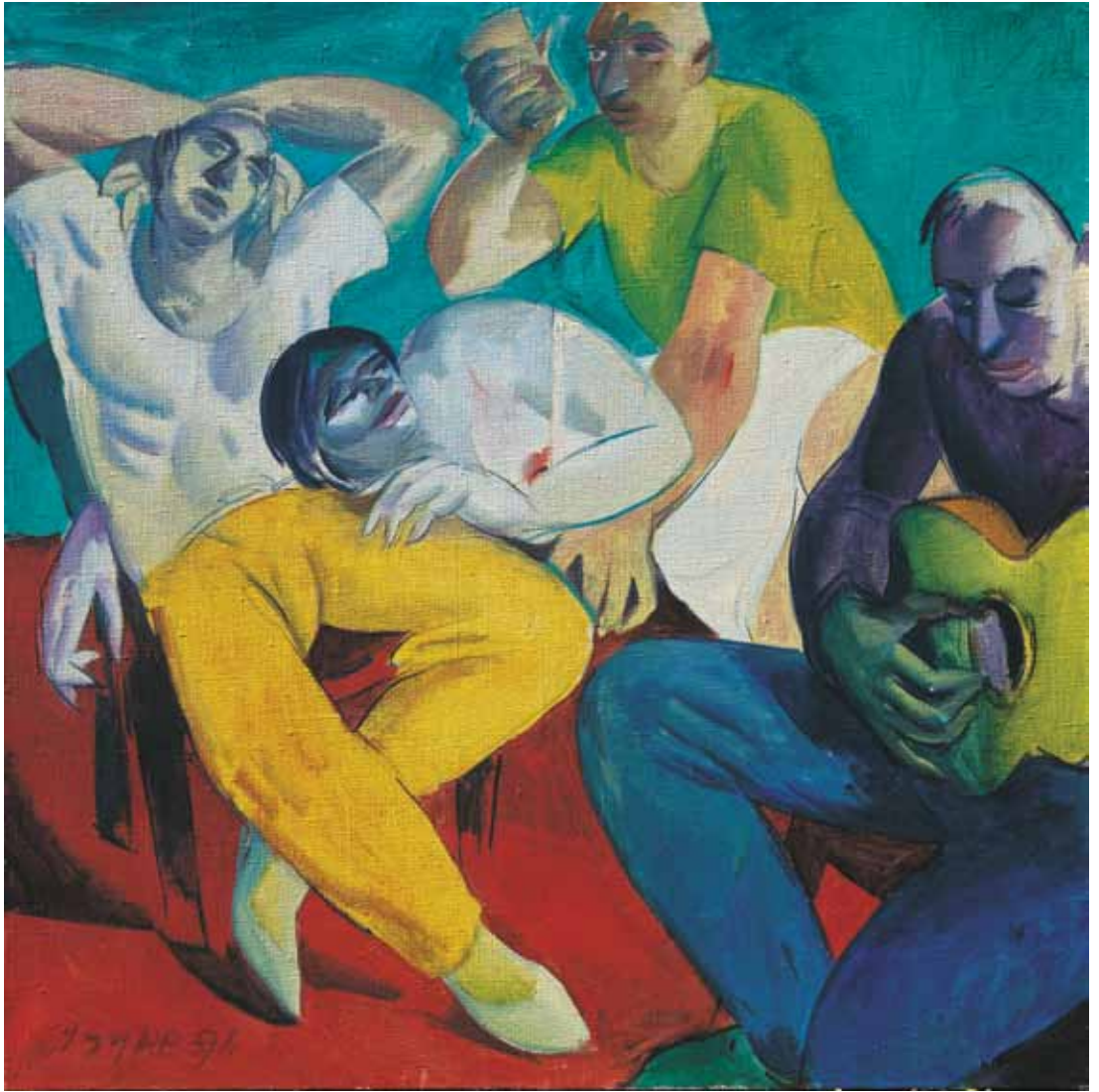
B. N.: Da li otkupljujete natrag svoje slike?

I. M.: To ne, nisam toliko bogat, mada mi ih nude. Meni je žao što sam prodao neke slike. Ali – prodaš slike, napraviš kuću. I onda se ljudi više dive tvojoj kući nego

slikama. To mi dođe kao zamjena teza. Tako uživam posredno u svom slikarskom uspjehu. [Smijeh] Ne znaju da sam otuđio nešto što je vrijedilo možda više od te kuće. To je još jedan problem, tipičan za Balkan, a i Sloveniju. Ne cijeni se rad, što uporno ponavljam, nego sve ono oko rada: koliko si se afirmirao, koliko si zaradio novaca, koliko si utjecajan u društvu, a sam rad, djelo nikoga ne zanima. Uzmimo Plečnikov stadion. Čitava Slovenija se hvali na sva usta: najveći umjetnik, najveći arhitekta, a Ljubljana ne uspijeva da restaurira njegov stadion i stavi ga u funkciju. Ne, interesi su drugi – da se iskoristi Plečnik i njegovo ime da bi se napravili neborderi, da bi neko napravio neki dobar “g’schefft”. To je katastrofa. Zaista se postavlja pitanje s kojim pravom neko može da slavi Plečnika, a u isto vrijeme ne misli na njegovo djelo. Da ne govorim o Sarajevu, gdje imate dva nobelovca, Preloga i Andrića, koji su oba, posredno ili neposredno, vezani za Sarajevo. Kažu da su i Andrićevi roditelji Sarajlije, da bi se on slučajno rodio u Travniku. Na Alipašinom Polju su mu dali jednu ulicu, a ima kilometarskih bulevara sa imenima koja su manje poznata i vrijedna, dok je Prelog tek dobio natpis na rodnoj kući. Religijski, nacionalni, politički a najviše čaršijski motivi su dali drugima prednost, pred tako rijetkim, na ovim prostorima nobelovcima!



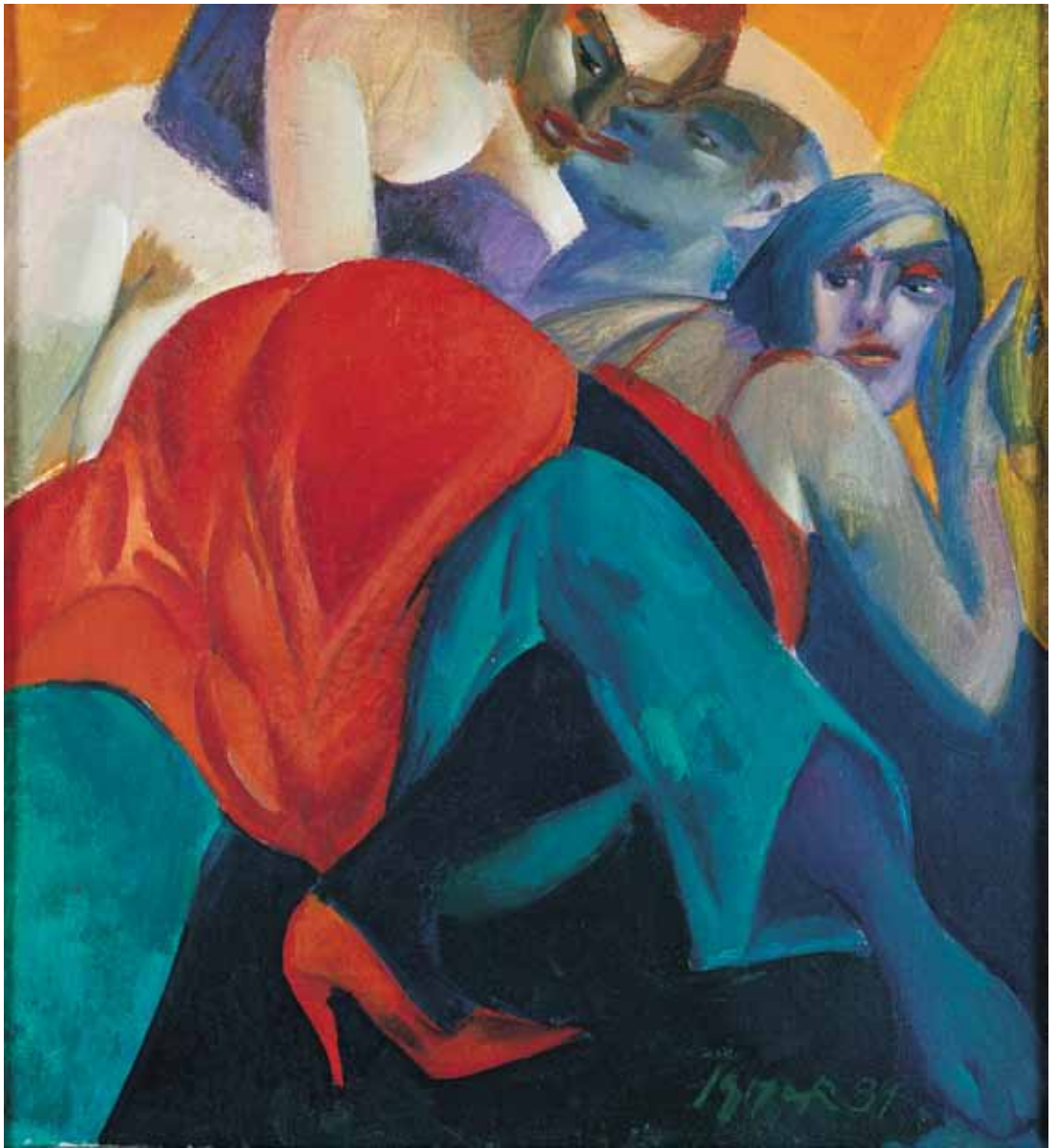


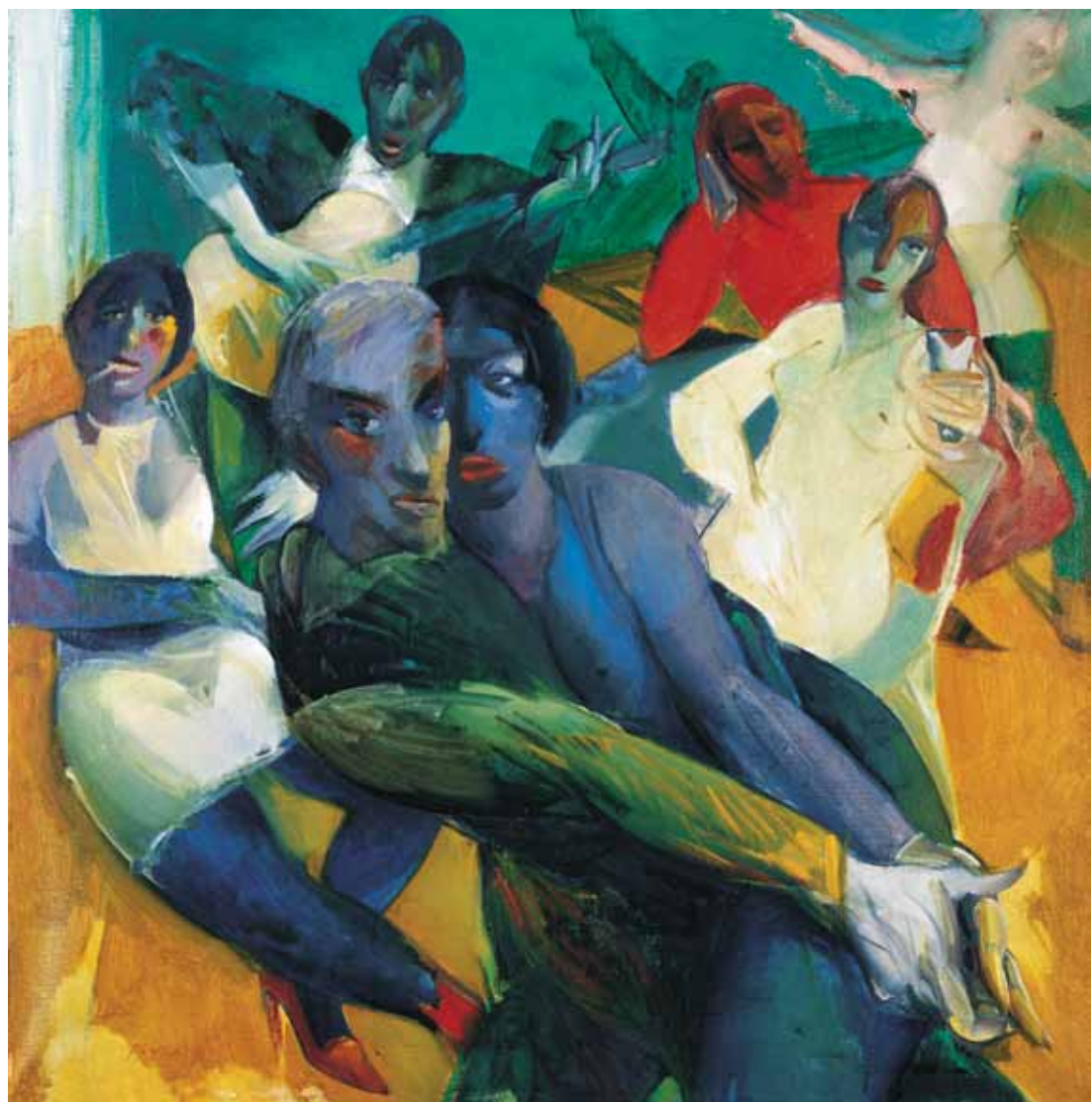




























Bilješke o autorima

Goran Stefanovski (1952, Bitolj) je makedonski dramski pisac. Završio je Filološki fakultet u Skoplju, na Odseku za engleski jezik i književnost. Studirao je dramaturgiju na Akademiji za dramsku umetnost u Beogradu, gde je i magistrirao na temu "Scenska uputstva kao osnova dramaturgije Semjuela Beketa". Neko vreme je radio u dramskoj redakciji TV Skoplje, a zatim kao asistent na Filološkom fakultetu u Skoplju. Od 1986. je profesor dramaturgije na Fakultetu za dramsku umetnost u Skoplju. Trenutno živi i radi u Londonu. Član je makedonskog PEN centra, Društva pisaca Makedonije (DPM) od 1979., a od 2004. godine je vanredni član Makedonske akademije nauka i umetnosti (MANU). Autor je mnogobrojnih drama, radio-drama i pozorišnih predstava. Dobitnik je nagrada: *Stale Popov, 11 Октомври* (11 Oktobar), *Sterijina nagrada* (dva puta), *Vojdan Černodrinski* (šest puta).

Daša Drndić (Zagreb) je diplomirala na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, magistrirala je iz oblasti dramaturgije u Sjedinjenim Državama, a doktorirala u Rijeci s temom o protofeminizmu i političkom angažmanu spisateljica kroz njihova djela. Knjige proze: *Put do subote* ("Prosveta", Beograd 1982), *Kamen s neba* ("Prosveta", Beograd 1984), *Umiranje u Torontu* ("Adamić", Rijeka – "Arkzin", Zagreb 1997), *Canzone di guerra* ("Meandar", Zagreb 1998), *Totenwande* ("Meandar", Zagreb 2000), *Doppelgänger* ("Samizdat B92", Beograd 2002), *Leica for-*

mat ("Meandar", Zagreb – "Samizdat B92", Beograd 2003), *The False Teeth of Lila Weiss* (Toronto Slavic Quarterly, no. 9, 2004), *After Eight – književni ogledi* ("Meandar", Zagreb 2005), *Doppelgänger* ("Faust Vrančić – 90 stupnjeva", Zagreb 2005), *Feministički rukopis ili politička parabola: Drame Lillian Hellman* ("Ženska infoteka", Zagreb 2006), *Sonnenschein* ("Fraktura", Zagreb 2007). Godine 2004. *Leica format* nominirana je za književne nagrade *Jutarnjeg lista* i *Vjesnika*, te za nagrade *Gjalski* i *Kiklop*, a 2005. *After Eight* za nagradu *Kiklop*. Njen roman *Sonnenschein* objavljen je na slovenskom, nizozemskom, poljskom, mađarskom i slovačkom, francuskom i engleskom. Godine 2007. *Sonnenschein* je dobio nagrade *Fran Galović* i *Kiklop*, obje za roman godine. Odlomci iz njene proze i njezine radio-drame postoje u prijevodima na engleski, njemački, francuski, finski, mađarski, poljski, talijanski i slovenski. Krajem 2009. godine nakladnička kuća "Fraktura" tiskala je njenu najnoviju knjigu *April u Berlinu*, koja se trenutno prevodi u Mađarskoj i Slovačkoj, knjiga *Leica format* objavljena je u Mađarskoj i u Sloveniji. Daša Drndić napisala je i realizirala tridesetak igranih i dokumentarnih radio-drama koje su emitirane u Hrvatskoj i inozemstvu, te objavila tridesetak kratkih priča od kojih su neke nagrađene.

Goran Ferčec (1978, Koprivnica) je pisac, dramaturg i suradnik na izvedbenim i kazališnim projektima. Studirao Povijest umjetnosti

i poljski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Diplomirao dramaturgiju na Akademiji dramske umetnosti u Zagrebu. Suosnivač Dramaturškog kolektiva (dk), inicijative koja se bavi promocijom izvedbenih tekstova mladih hrvatskih autora. Izvedbene i teorijske tekstove objavljivao u domaćim i stranim magazinima: *Frakcija*, *TkH-TeorijaKojaHoda*, *Kretanja*, *Scena*, *Kazalište*, *Buchkultur*, i na Trećem programu hrvatskog radija. Kao dramaturg i/ili asistent redatelja radio na mnogim projektima. 2011. godine objavio roman *Ovdje neće biti čuda* u izdanju nakladničke kuće *Fraktura*. Dobitnik *Rektorove nagrade* Sveučilišta u Zagrebu u akademskoj godini 2007./2008., nagrade Austrijskog kulturnog foruma i Ministarstva vanjskih poslova Republike Austrije za dramski tekst *Pismo Heineru M.* na temu *Govoriti o granicama*, za godinu 2007., nagrade *Veljko Maričić* za dramaturgiju na predstavama *Generacija 91-95* i *Kiklop* na 18. Međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci, te potpore Ministarstva kulture Republike Hrvatske za roman *Ovdje neće biti čuda*, kao jedan od deset najboljih romana u 2011. godini.

Milica Nikolić (1925) je 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. Čosić, 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 Cvetajev

(1973, 1990), Oskara Daviča (1979), Aleksandra Tišme (1987) i Aleksandra Ristovića (1995). Poslednjih godina piše o savremenim srpskim pesnicima i prozaistima.

Davor Beganović bavi se znanošću o književnosti i kulturi s težištem na južnoj slavistici. U središtu interesa su mu jugoslavenska književnost i kultura 20. i 21. stoljeća. Objavio monografije *Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša* (2007), *Poetika melankolije. Na tragovima suvremene bosanskohercegovačke književnosti* (2009) i *Protiv kanona. Nova crnogorska proza i okamenjeni spavač* (2011). Skupa s Peterom Braunom priredio zbornik *Krieg sichten* (2007), a s Enverom Kazazom antologiju *Unutarnji prijevodi* (2011). Preveo s njemačkog knjige Renate Lachmann *Phantasia – Memoria Rhetorica* (2002) i *Metamorfoza činjenica i tajno znanje* (2007), a s engleskog Roberta Younga *Kolonijalna žudnja* (2012).

Branislav Jakovljević predaje na katedri za Pozorišne i studije izvođenja Univerziteta Stanford u Kaliforniji. Njegovu prva knjigu *Daniil Kharms: Writing and the Event* (2009) objavio je Northwestern University Press, a druga *Beyond the Performance Principle: Self-Management and Conceptual Art in Yugoslavia* izlazi kod University of Michigan Press. Jakovljevićevi tekstovi objavljuvani su u naučnoj i stručnoj periodici u SAD, Engleskoj, Srbiji, Španiji, Poljskoj, Hrvatskoj i druge. Trenutno radi na pripremi engleskog prevoda *Filosofije palanke* Radomira Konstantinovića.

Vladimir Biti je predstojnik Katedre za južnu slavistiku pri Institutu za slavistiku Sveučilišta u Beču. Od 1980. docent, a od 1995. do 2008. predstojnik Katedre za teoriju književnosti Odsjeka za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Knjige: *Bajka i predaja*,

1981; *Interes pripovjednog teksta*, 1987; *Pripitomljavanje drugog*, 1989; *Upletanje nerečeno*, 1994; *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 1987; *Strano tijelo pri/povijesti*, 2000; *Literatur- und Kulturtheorie*, 2001; *Doba svjedočenja*, 2005. Urednik pet zbornika.

Ivana Perica (1984) završila je studij germanistike i kroatistike u Zagrebu, Leipzigu, Konstanzu, Grazu i Berlinu. Od 2008. do 2009. je znanstvena novakinja na Odsjeku za germanistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, od 2009. znanstvena novakinja na Institutu za slavistiku Sveučilišta u Beču. Završava doktorat o Hannah Arendt, Jacquesu Rancièreu i emancipacijskoj ulozi dihotomije privatnog i javnog. Popis objavljenih radova nalazi se na <http://slawistik.univie.ac.at/mitarbeiter/perica-ivana/> i <http://univie.academia.edu/IvanaPerica>.

Stijn Vervae (1980) studirao je slavistiku u Gentu, Pečuju, Moskvi i Beogradu. Doktorirao je 2007. na Univerzitetu u Gentu sa disertacijom na temu konstrukcije nacionalnih identiteta u bosanskohercegovačkoj periodici austrougarskog razdoblja. Pored kulturne i književne istorije Bosne za vrijeme Austro-Ugarske, pisao je i o reprezentaciji (nedavne) prošlosti i problemima kulturnog pamćenja u postjugoslovenskoj književnosti. Trenutno je kao postdoktorski istraživač Flamanske fondacije za nauku (FWO-Vlaanderen) zaposlen u Centru za književnost i traumu (LITRA) Univerziteta u Gentu, gdje radi na projektu o jugoslovenskoj književnosti vezanoj za Holokaust, dok na Katedri za slavistiku istog univerziteta predaje južnoslovenske književnosti. Autor je knjige *Centar i periferija u Austro-Ugarskoj. Dinamika izgradnje nacionalnih identiteta u Bosni i Hercegovine od 1878. do 1918. na primjeru književnih tekstova*, koju je nedavno objavila izdavačka kuća *Synopsis*.

Tanja Zimmermann je povjesničarka umjetnosti i slavistica, od 2009. asistentica za slavenske književnosti i opću znanost o književnosti na Sveučilištu u Konstanzu. U središtu se njezina istraživanja nalaze politika medija i kulture sjećanja, kulturalni transfer između Istoka i Zapada, književnost, umjetnost i mediji u 19. i 20. stoljeću u Istočnoj Europi. Uskoro izlazi *Der Balkan zwischen Ost und West. Mediale Bilder und kulturpolitische Prägungen*, Köln: Böhlau 2013.

Branko Romčević (1969, Beograd) je završio studije filozofije u Beogradu.. Magistrirao je (2002) i doktorirao (2008) na Filozofskom fakultetu. Od 2001. zaposlen je na Fakultetu bezbednosti Univerziteta u Beogradu, na kome izvodi nastavu iz etičkih predmeta. Objavio je knjigu *O filo()ofiji* (2001) i veći broj tekstova vezanih za dekonstrukciju, poststrukturalizam i fenomenologiju.

Marija Mitrović je redovni profesor južne slavistike u penziji. Do 1993. radila je u Beogradu, a potom u Trstu. Bila je među osnivačima i urednicima časopisa *Književna istorija* (1968-1991). U dva navrata *visiting professor* u SAD. Objavila *Pregled slovenačke književnosti* (1995 – prerađena i dopunjena knjiga je izišla i na nemačkom: *Geschichte der slowenischen Literatur*, 2001). Sa slovenačkog prevela dvadesetak knjiga. Predstavila lik grada Trsta u srpskoj književnosti (*Sul mare brillavano vasti silenzi*, 2004), izučavala tragove srpsko-ilirske kulture u Trstu i priredila knjige: *Svetlost i senke. Kultura Srba u Trstu* (2007); *Cultura serba a Trieste* (2009). Autor je stotinjak studija iz oblasti južne slavistike.

Dr Andrea Lešić-Thomas je studirala (u Beogradu i Londonu), predavala (School of Slavonic and East European Studies, i Queen Mary, oboje na University of London, a

trenutno na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu) i pisala o komparativnoj književnosti (francuskoj, ruskoj i književnostima jugoistočne Evrope) i književnoj teoriji (posebno o strukturalizmu, naratologiji, i Bahtinu, kao i o problemu pamćenja). Sada predaje književnu teoriju na Odsjeku za komparativnu književnost i bibliotekarstvo Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu, a kroz svoj naučno-istraživački rad se bavi kognitivnom poetikom, ljubavnim pričama i vampirima.

Tomaz Šalamun (1941, Zagreb) je slovenački pjesnik. Diplomirao je povijest umjetnosti. Godine 1969. bio je zaposlen kao pripravnik u Muzeju moderne umjetnosti (Ljubljana), a u 1971. kao asistent-profesor povijesti umjetnosti na Akademiji likovnih umjetnosti. Sedamdesetih godina počinje putovati. Tijekom tih putovanja je nastala većina njegovih zbirki poezije. Godine 1970. provodi tri mjeseca na posljediplomskim studijima u Pisi, a većinom putuje po Sjevernoj Americi, gdje je neko vrijeme živio i bio kulturni ataše u SAD-u. Amerikanci su ga usvojili kao američkog pjesnika i objavljuju ga zajedno sa svojim najboljim pjesnicima. Posljednjih nekoliko godina u SAD-u radi kao gostujući profesor. U redove slovenskih klasika, upisao se 1993. pjesmama uvrštenim u poznatu zbirku *Kondor*. Godine 2005. izabran je za izvanrednog člana SAZU. Danas, kao slobodni pisac živi u Ljubljani, i još mnogo putuje. Njegove su pjesme najviše objavljivane u *Perspektivama*, *Zborniku EVA*, *Pericarežeracirep*, *Katalog I* i *Katalog II*.

Božidar Šujica (1936, Kosovo Polje) je maturirao je u kragujevačkoj *Gimnaziji* 1956. godine, a diplomirao uporednu književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu 1961. godine. Pored poezije bavi se i književnom kritikom. Zastupljen je u antologijama srp-

ske, jugoslovenske i svetske poezije. Živi i radi u Beogradu.

Miraš Martinović je crnogorski pisac. Ono što ga čini prepoznatljivim na širim regionalnim prostorima, to su antičke teme i zaboravljeni pejzaži Crne Gore, kojima su posvećeni njegovim romani: *Putevi Prevalise* (objavljen u Italiji s naslovom *Pitere di Montenegro*, u prevodu Silvia Ferarria), *Otvaranje Agruviuma*, i roman *Teuta*, koji je doživio više izdanja, a po kome je napravljena i istoimena internacionalna pozorišna predstava, sa glumcima iz Crne Gore, Albanije, Grčke, Italije i Hrvatske, u režiji Slobodana Milatovića. Prije ovih Martinović je objavio romane: *Jeretik*, *Poslednji Eshilov dan* i *Vavilonski mudraci*.

U literaturu ulazi knjigom poezije *Mit o Trešnji*, za koju je dobio književnu nagradu "Lazar Vučković". (objavljen 2010.) Član je crnogorskog PEN-a i Matice crnogorske. Dobitnik je *Oktobarske nagrade Herceg Novog*, grada u kome ovaj pisac živi.

Stevan Tontić (1946) završio je studij filozofije sa sociologijom u Sarajevu. Od 1993. do 2001. živio u egzilu u Njemačkoj. Novije pjesničke zbirke: *Sveto i proketo* (Novi Sad 2009) i *Svakodnevni smak svijeta* (Beograd 2013). Objavio roman *Tvoje srce, zeko* (Beograd 1998), knjige eseja *Jezik i neizrecivo* (Sarajevo 2009) i *Po naložima poezije* (Sarajevo 2009), kao i antologije *Novije pjesništvo Bosne i Hercegovine* (Sarajevo 1990) i *Moderno srpsko pjesništvo* (Sarajevo 1991). *Izabrana djela* u 4 knjige izašla su u Sarajevu 2009.

Seida Beganović (1961, Zenica) je pjesnikinja, romansijer, dramaturg, i prevodilac. Završila je studij filozofije i sociologije na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Radila kao novinar, profesor filozofije, sociolog analiti-

čar, dramaturg, prevodilac. Sada živi i radi u Skopju, u Makedoniji, kao slobodan umjetnik. Objavljivala je u književnim revijama kratke priče, priče za djecu, poeziju, kao i prevode poezije sa makedonskog, poljskog, ruskog, engleskog. Njena poezija je prevedena na engleski, poljski, ruski, ukrajinski, albanski i turski jezik. Objavila je više knjiga poezije: *Indeks izgovora*, *Otresanje pepela*, *Graničnici*, *Poštovaću naraciju* (u pripremi za štampu), te romane *Intervju sa plavom kućom* i *Album savršenih trenutaka*.

Milan Đorđević (1954) je pesnik, pripovedač, esejista i prevodilac. Knjige pesama: *Sa obe strane kože* (1979), *Muva i druge pesme* (1986), *Mumija* (1990), *Čilibar i vrt* (1990), *Pustinja* (1995), *Čiste boje* (2002), *Crna pomorandža* (2004) (nagrada "Vasko Popa"), *Vatra u bašti* (izabrane pesme objavljene kao dobitniku nagrade "Vladislav Petković Dis" za 2007. godinu) (2007). Knjige priča: *Glib i vedrina* (objavio pod pseudonimom Milan Novkov) (1997), *Slepa ulica* (2002), *Majmun* (2006). Knjiga eseja: *Cveće i džungla* (2000). Knjiga izabranih pesama *Pustinja i pomorandža* objavljena u elektronskom obliku u ediciji *Metafora* na sajtu www.metafora.com. Izbor pesama *Pjesme* sa uporednim prevodima na engleski jezik objavljen u izdanju hrvatskog PEN-a u okviru festivala *Književnost uživo* 2006. godine. Poezija, priče i tekstovi prevedeni su na engleski, nemački, slovački, rumunski, mađarski, portugalski, poljski, makedonski i slovenački jezik. Dobitnik je nagrade "Vasko Popa" (2005) i "Vladislav Petković Dis" (2007) za poeziju i stipendije-nagrade "Borislav Pekić" za koncept romana *Ruševina* (1998). Društvo slovenačkih pisaca dodelilo mu je povelju "Oton Župančič" (1989) za prevodilački rad. Bavi se prevodenjem sa slovenačkog i engleskog jezika. Književne stipendije: Slovenija (1995, 2000), Nemačka (1998),

Austrija (1998, 1999, 2000), Italija (1999), Francuska (2000). Učestvovao na književnim skupovima u Minsteru, Vilenici, Sarajevu, Sen Nazeru, Kraljevu, Čačku. Urednik biblioteke *Forum pisaca*.

Katja Perat (1988) je 2006. godine upisala Filozofski fakultet, i trenutno je apsolventkinja na katedri za Filozofiju i Komparativnu književnost. Od 2009. je aktivna članica uredničkog odbora studentskog časopisa za književnost *Idiot*, u kojem redovno objavljuje. Od 2007. objavljuje poeziju i u reviji *Literatura*. Jedna od njenih pesama izabrana je i objavljena u *Dvignimo pero* – dvojezičnoj zbirki poezije mladih autora Slovenije i BiH u okviru Trećih novosarajevskih književnih susreta u organizaciji Udruženja za kulturu Novo Sarajevo. Od 2010. bavi se i pisanjem književne kritike za reviju *Literatura* i kulturni dvonedeljnik *Pogledi*. Godine 2010. kao redovna dopisnica saradivala je i sa studentskim časopisom *Tribuna*.

Draško Luković (1965, Sarajevo). Magistrirao na Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Kritičke radove objavljivao u časopisima za književnost, film, filozofiju i društvenu teoriju. Spoljni saradnik portala *Al Jazeera Balkans*.

Meta Kušar (1952, Ljubljana) profesorka slovenačkog i nekada srpskohrvatskog jezika i književnosti. Pesnikinja, esejistkinja, kulturna performerka. Knjige: *Madeira* (1993, Ljubljana – dva izdanja: slovenačko-englesko i slovenačko-italijansko); *Svila in lan/Silk and Flax* (1997, dvojezično); *Split evrywhere* (Chattanooga 1997); *Ljubljana* (2004); *Jaspis* (2008); *Lubl'ana* (Bratislava 2008); *Ljubljana* (London 2010); *Ljubljana* (Novi Sad 2012). Filmovi: *Naš Jurij Souček*, 1999; *Rapa Šuklje*, 2008; *Janez Gradišnik*,

2008; Jože Šifrer, 2008; *Kaj to zares pomeni, razgovor sa Metkom Krašovec*, 2009.

Admiral Mahić (1948, Banja Luka) je završio tehničku školu. Radio je kao mornar, ribar, konobar, poštar, radio-spiker, novinar... Pored poezije objavljuje i prozu, zabilješke sa putovanja, drame; objavio je niz dramskih tekstova za djecu emitovanih na Radio Sarajevu. Živi kao slobodni umjetnik u Sarajevu.

Milazim Krasniqi (1955, Breznice blizu Prištine) završio je studije za Albansku književnost na Univerzitetu u Prištini, gdje je i magistrirao 1988., a 2004. godine doktorirao je filološke nauke. Redovni je profesor na Prištinskom univerzitetu, smjer novinarstvo. Od 1988. do 1999. bio je sekretar Udruženja književnika Kosova. Od 1990. do 1995. bio je glavni urednik časopisa za kulturu *Fjala* (Riječ), a od 1995. do 1999. bio je odgovorni urednik za Kosovo dnevnog lista *Bota Sot* (Svijet danas), dok je od 2001. do 2002. godine glavni urednik časopisa *Interesi nacional* (Nacionalni interes). Od 2001. do 2007. bio je član Borda direktora Radio-televizije Kosova. Trenutno je član Upravnog odbora Prištinskog univerziteta. Njegova poezija je predstavljena u raznim zbornicima i antologijama albanske poezije, dok su neke od njegovih drama postavljene na scenama kosovskih pozorišta.

Ilire Zajmi je pjesnikinja i prozaista. Autor je sedam knjiga: tri knjige poezije od kojih su dvije objavljene na albanskom jeziku a treća na portugalskom i engleskom jeziku. Autor je romana *Un treno per Blace* objavljenog na italijanskom jeziku 1999. u Italiji i *Televizijske slike i stvarnost* (Saga, Kosovo). Dobitnik je specijalne nagrade za poeziju "Venttenale" na internacionalnom takmičenju poezije koja je održana u Milanu 2011. godine.

Nadija Rebronja (1982, Novi Pazar) je pjesnikinja, esejistkinja i književna kritičarka. Magistarka je književnih nauka i doktorantkinja nauke o književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Asistentkinja je na Državnom univerzitetu u Novom Pazaru. Pored pisanja poezije i književne kritike, bavi se i prevodenjem poezije sa nekoliko jezika. Dobitnica je više nagrada na festivalima mladih autora za poeziju i književnu kritiku na prostoru bivše Jugoslavije (*Aladin Lukač, Ratkovićeve večeri poezije, Festival poezije mladih u Vrbasu, Slovo sa Lima, Pontes*). Poezija joj je zastupljena u nekoliko antologija južnoslovenskog i balkanskog prostora. Poeziju je objavljivala i u časopisima i zbornicima u inostranstvu, u prevodu na engleski, španski, italijanski, francuski, turski, persijski, makedonski i slovenački jezik. Kao naučnik-istraživač boravila je na Univerzitetu u Beču (2009) i Univerzitetu u Granadi (2010-2011). Govori engleski, španski i turski, služi se ruskim i poznaje arapski jezik. Objavljene knjige: *Ples morima* (poezija, NB Dositej Obradović, Novi Pazar, 2008), *Derviš ili čovek, život i smrt. Religijski podtekst romana Derviš i smrt Meše Selimovića* (književno-kritička studija, Službeni glasnik, Beograd, 2010), *Alfa, Alef, Elif* (izbor iz poezije na španskom jeziku, Alea Blanca, Granada, España, 2011).

Enver Kazaz (1962) je pjesnik, književni kritičar i historičar književnosti. Predaje na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Bio je glavni urednik je u izdavačkoj kući *Zoro* i glavni urednik časopisa *Lica*, te član redakcije časopisa *Književna revija*, a saradivao je sa mnogim časopisima u BiH i inostranstvu. Priredio je za časopis *Lihtuncgen* iz Graca izbor iz književnosti Sarajeva. Objavio je pjesničku zbirku *Traži se*, monografiju *Musa Ćazim Ćatić – književno naslijeđe i duh moderne*, zbirku eseja i književnih stu-

dija *Morfologija palimpsesta*, *Antologiju bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka* (koautorstvo sa Ivanom Lovrenovićem i Nikolom Kovačem), književnohistorijsku studiju *Bošnjački roman XX vijeka*, zbirku eseja *Neprijatelj ili susjed u kući*, te antologiju savremene bosanskohercegovačke proze pod naslovom *Rat i priče iz cijelog svijeta*, (koautorstvo sa Ivanom Lovrenovićem). U štampi su mu dvije zbirke eseja. Učestvovao je na brojnim domaćim i međunarodnim naučnim skupovima, a tekstovi su mu prevedeni na engleski, njemački, poljski, francuski i bugarski.

Jovanka Stojčinić-Nikolić (1952) je završila Gimnaziju u Doboju, Višu pedagošku akademiju u Tuzli a studije Fizičke kulture u Sarajevu. Od tada radi kao prosvjetni radnik u Srednjoškolskom centru u Doboju, a od 1998. direktor je Centra za kulturu i obrazovanje u Doboju. Saraduje u mnogim listovima i časopisima. Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja za pjesnički i prozni (pripovjedački rad). Do sada je objavila 14 knjiga poezije: *Zvijezda skitača* (1975), *Tijesno nebo* (1994), *Samoća ruže* (1995), *Golo sunce* (1996), *Kamen moje krvi* (1996), *Boso bilje* (1997), *Oskoruša* (2000), *Gorka svjetlost* (2002), *Ključaonica – Izabrane i nove pjesme* (2003), *Oblik svjetlosti* (2006), *Mrak od čistog zlata* (2006), *Tamno oko ulice* (2009), *U prvom licu* (2011), *Tamno oko ulice*, 2. izdanje (2011). Uvrštena je u više antologija i dobitnik je nekoliko nagrada.

Risto Lazarov (1949, Štip) je završio jugoslavensku književnost i makedonski jezik na Filološkom fakultetu u Skoplju. Radio je kao novinar. Bio je generalni direktor novinske agencije *Tanjug*. Bio je glavni urednik međunarodnog časopisa *Balkan forum* u kojem su svoje priloge objavljivali Ginter Gras, Česlav Miloš, Josif Brodski, Hans Ma-

gnus Encezberger, Lešek Kolakovski, Adam Mihnik i drugi vrhunski intelektualci iz celog sveta. Od 1997. godine je imenovan za direktora i glavnog urednika nacionalne televizije *Telma*. Član je Društva pisaca Makedonije od 1972. godine, a sada je predsednik Makedonskog PEN centra. Dobitnik je većeg broja književnih nagrada i priznanja: “Mladi borac” (1972), “13 novembar” – nagrada grada Skoplja (1980), nagrade Makedonske radiotelevizije za najbolju knjigu za decu objavljenu između dve Struške večeri poezije (1987), nagrade “Aco Šopov” koje dodeljuje Društvo pisaca Makedonije za najbolju pesničku knjigu (2006), nagrade “Braća Miladinovci” Struških večeri poezije (2008). Postao je laureat nagrade *Praznik lipa* (2000), a 2010. godine nagrađen je *Književnim žezlom*, potom i nagradom *Velja kutija* Makedonskih duhovnih konaka. Piše eseje, književnu i pozorišnu kritiku, a intezivno se bavi i prevodenjem strane poezije na makedonski jezik. Risto Lazarov je do sada objavio više od dvadeset samostalnih zbirki poezije, od prve *Noćna ptica u parku* (1972) do zbirke sa naslovom *Sitnokoračarka* (2012). Objavio je i nekoliko knjiga izabranih pesama i izabrane pesme u četiri toma (2009). Njegove pojedinačne knjige izabranih pesama objavljene su u Engleskoj, Rusiji, Srbiji (*Javne pesme*, Prosveta, Beograd, 2003) Bugarskoj, Albaniji, Sloveniji, Češkoj, Australiji. Prevodi sa engleskog, srpskog i bugarskog jezika. Preveo je knjige poezije Česlava Miloša, Karla Sandberga, Čarlsa Simića, Georgi Konstantinova, Abdulaha Sidrana, Gorana Babića i drugih autora. Objavio je knjige iz oblasti publicistike, među kojima i knjigu *Prvo lice jednine*, koja sadrži intervjue sa najznačajnijom plejadom makedonskih književnika i umetnika, Blažem Koneskim, Slavkom Janevskim, Vladom Maleskim, Dimitrom Solevim, Aleksandrom Spasovim, Dimitrom Kondevskim, Ilijom Džuvalekovskim, Georgijem Božikovim i

Slobodanom Unkovskim i *List po list*, knjigu zapisa i eseja. Autor je više novinskih i televizijskih putopisa. Živi i radi u Skoplju.

Hadžem Hajdarević (1956), pjesnik, prozni pisac, esejist, publicist, urednik izdanja drugih autora, autor ili suautor više udžbenika iz nastave bosanskog jezika i književnosti za osnovne i srednje škole u Bosni i Hercegovini, od 2002. do 2012. godine predsjednik Organizacijskog odbora Međunarodne književne manifestacije *Sarajevski dani poezije*, objavio je devet knjiga poezije te nekoliko pjesničkih izbora, više knjiga priča, eseja i kolumni. Prevođen je na mnoge svjetske jezike, a knjige su mu objavljivane na njemačkom, poljskom i slovenačkom jeziku. Dobitnik je više književnih nagrada u Bosni i Hercegovini (Nagrada Trebinjskih večeri poezije, Nagrada "Svjetlosti", Nagrada "Skender Kulenović", "Planjxova" nagrada za najbolju knjigu poezije, itd.). Roman *Gdje si ti ovih godina* Hajdarevićev je romaneskni privijenac.

Miklavž Komelj (1973) je svoju prvu pesničku zbirku *Luč delfina / Svetlo delfina* (1991) objavio kao osamnaestogodišnjak, pri čemu je iznenadio svojom zreloom poezijom. Čak ni klasičan oblik soneta nije mogao prikriti Komeljevu inspiraciju, mladalački život i ljubav, kojoj je Komelj u poeziji pristupio na veoma zreoo način. Njegova druga pesnička zbirka *Jantar časa / 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 posljednja pesnička zbirka *Hipodrom* je objavljena 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*.

Džuna Barns (1892 – 1982) bila je američka spisateljica koja je igrala važnu ulogu u razvoju književne moderne na engleskom jeziku u 20. vijeku. Poznata je i kao jedna od ključnih ličnosti boemske scene Pariza 1920-ih i 1930-ih, a u svojim tinejdžerskim godina je 1910-ih igrala istu ulogu Greenwich Villageu. Njen roman *Nightwood* je dobio kulturni status, čime je pomogao uvod od T. S. Eliota. U svoje doba se isticao prikazom lezbijskih tema i specifičnim stilom pisanja.

Luan Starova je prozni pisac, esejista i prevodilac. Profesor je na Katedri za francuski jezik i književnost na Filološkom fakultetu "Blaže Koneski" u Skoplju. Bio je ambasador Republike Makedonije u Francuskoj, Španiji i u Portugalu, kao i predstavnik UNESCO-a u Parizu. Piše na albanskom i na makedonskom jeziku. Objavio je knjige: *Ljudi i mostovi* (1971), *Približavanja* (1976), *Očeve knjige* (1992), *Vrijeme koza* (1993), *Balkanski ključ* (1995), *Ateistički muzej* (1996), *Presađena zemlja* (1998), *Put jegulja* (2000), *Tvrđava od pepela* (2003), *Balkanski žrtveni jarac* (2004), *Ervehe – knjiga o jednoj majci* (2005), *Potruga za Elenom Lejbovicem* (2008), *Generalova ljubav* (2008), *Ambasade* (2009), *Nove ambasade* (2011). Knjige su mu prevedene na brojne svjetske jezike. Dobitnik je mnogih značajnih makedonskih nagrada, kao što su: *11. oktobar, 13. novembar*;

Krste Misirkov, Stale Popov, Mislja, Grigor Prličev; kao i francuske književne nagrade *Margarit Jursenar*. Član je Makedonske akademije nauka i umjetnosti, Mediteranske akademije i Albanske akademije nauka.

Rade Kuzmanović (1942) dosad je štampao tri zbirke pripovedaka (*Partija karata*, 1982, *Anje, anje*, 1995 i *Glu Pak*, 2002), četiri romana (*Odmor*, 1990, *Golf*, 1998, *Košulja*, 2005 i *Ap*, 2008), dve zbirke eseja (*Daninoć*, 1993 i *Težina tačke*, 2007). Žanrovski hibridnu knjigu *Zimska šetnja* objavio je 2006. Zbirka pripovedaka *Kret* predstavlja drugo, izmenjeno izdanje prve zbirke – *Partije karata*. O njegovim radovima su se na različite načine (studije, književne kritike, izjave, dnevničke beleške, učešće u radio-emisijama...) izjašnjavali filozofi, književnici i kritičari: Oskar Davičo, Aleksandar Tišma, Radomir Konstantinović, Milica Nikolić, Milorad Belančić, Nenad Daković, Radoman Kordić, Slavica Miletić, Dragan Stojanović, Žarko Rošulj, Ivan Milenković, Novica Milić, Saša Ćirić ... – što se sve, sa izuzetkom razgovora na nekoliko beogradskih tribina i emisija na radiju, može videti na sajtu: radekuzmanovic.com.

Tonko Maroević (1941, Split) je hrvatski pjesnik, esejist, prevoditelj (najviše s talijanskog), istraživač suvremene hrvatske umjetnosti, autor niza monografija o hrvatskim slikarima, likovni i književni kritičar. Podrijetlom je Starograjanin. Diplomirao je komparativnu književnost i povijest umjetnosti te doktorirao temom *Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od moderne do danas*. Znanstveni je savjetnik na Institutu za povijest umjetnosti i profesor katedre povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja. Redoviti je član HAZU-a. Članom je raznih komisija i ocjenjivačkih sudova (za dodjelu nagrade Galerije Foruma i dr.).

Boris Vrga (1953, Mrzljaki) hrvatski je pjesnik i likovni kritičar. Po struci je liječnik. Pjesme piše od 1979., a 1993. godine pokrenuo je zajedno s književnikom i slikarom Josipom Stanićem Staniosom časopis *Generacije*, časopis za kulturu, književnosti duhovni identitet grada Petrin.

Faruk Šehić, (1970, Bihać) je bosanskohercegovački književnik i novinar. Bio je pripadnik 5. korpusa Armije BiH od 1992. do 1995. Jedanput je teško ranjen. Rat završava u činu poručnika. Srednju školu završio je u Bosanskoj Krupi, a studirao na Veterinarskom fakultetu u Zagrebu i Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Poeziju, prozu, eseje, likovne i književne kritike objavljuje od 1998. godine. Književna kritika ga smatra jednim od najdarovitijih mladih pisaca na području bivše Jugoslavije, i predvodnikom tzv. *pregažene generacije*. Njegove knjige *Hit depo* (poezija), *Pod pritiskom* (kratke priče) i *Transsarajevo* (poezija) uživaju kulturni status kod čitalačke publike, i objavljujane su u više tiraža. Član je Društva pisaca BiH i PEN centra u BiH. Radi kao novinar i kolumnista u sarajevskom magazinu *BH Dani*. Živi u Sarajevu. Dobitnik je slijedećih nagrada: nagrada dnevnog lista *Oslobođenje* za najbolju neobjavljenu novinsku priču, 2003, Druga nagrada izdavačke kuće *Zoro* za zbirku *Pod pritiskom*, 2003, Nagrada 2. beogradskog festivala poezije *Trgni se! Poezija!*, 2008 i nagrada "Meša Selimović", 2012.

Merima Jašarević (1983, Gradačac) je 2011. godine stekla zvanje magistricе socioloških nauka. Dodiplomski i postdiplomski studij završila je u Sarajevu na Fakultetu političkih nauka Univerziteta u Sarajevu. Trenutno živi i radi u Mostaru kao viša asistentica Nastavničkog fakulteta / Odsjek Sociologija (predmeti iz oblasti posebnih sociologija: Sociologija kulture i umjetno-

sti, Sociologija roda). Primarni interesi su joj fenomeni iz oblasti vizualne kulture i umjetnosti: medijska ne/kultura, slikarstvo, performansi, video radovi, instalacije i sl. Do sada objavila nekoliko naučnih članaka i kratkih priča u *Educi*, časopisu za obrazovanje, nauku i kulturu i *Medijskim dijalozima*, *Albumu*, časopisu za književnost i kulturu i dr. 2007. i 2009. učestvovala na kolektivnim izložbama sa umjetničkim radovima “Kroz” (kolaž) u Mostaru i “Smrt jednog filozofa” (instalacija/print) u Sarajevu. Doktorant je na Univerzitetu u Sarajevu, nada se da će uspjeti načiniti skroman naučni i stručni doprinos u poimanju bosanskohercegovačke sociološke misli, te ogleda o vizuelnoj kulturi i umjetnosti.

Aleksandar Mijatović (1977) je docent na Katedri za teoriju književnosti i stilistiku pri Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Rijeci. Područje njegovog znanstvenog interesa obuhvaća teoriju književnosti, lingvistik, filozofiju i kulturalnu teoriju. Vezano uz to objavljuje znanstvene i stručne radove.

Iva Rosanda Žigo (1978, Rijeka) je od 2008. godine zaposlena kao asistent na Odsjeku za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Rijeci, na kolegijima iz teorije i povijesti književnosti. Doktorska disertacija pod naslovom *Utjecaj redateljskih poetika na formiranje riječkoga nacionalnoga glumišta (1946. – 1980.)*, u procesu postupka ocjene i obrane na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Član je HD-a kazališnih kritičara i teatrologa. Sudjelovala na više međunarodnih simpozija, te objavila više znanstvenih i stručnih radova iz područja književne teorije i teatrologije.

Matko Marušić rođen je 1946. u Splitu, u obitelji siromašnih seljaka koji su nakon II svjetskog rata doselili u Split, uselivši na ta-

van jedne kuće oštećene bombom. Ima mlađega brata koji je završio arhitekturu i postao slavan karikaturist. Matko je pak završio medicinu i postao vrlo uspješan znanstvenik-istraživač i nastavnik na Medicinskom fakultetu u Zagrebu (od 2008. u Splitu), ali također i dječji pisac. Prvu knjigu *Snijeg u Splitu* objavio 1987., koja je postala omiljena među osmoškolcima i uvrštena je u njihovu lektiru. Knjiga ratnih priča *Plaću li anđeli* iz 1996. na neki je način nastavak *Snijega*, jer se pojavljuju isti likovi ali sada kao odrasli ljudi – hrvatski ratnici. Potom je napisao dvije humoristične knjige, *Škola plivanja* (2003., kako je biti otac maloj djevojčici), i *Medicina iznutra* (2006.). “Medicina iznutra” izazvala je veliku buru u hrvatskim medicinskim krugovima. Naposljetku je autor napisao i jednu knjigu za sebe, tanku i jako profesorski poučnu *Živjeti u župi Radobilji* (2007.). Jedan je kritičar za tu knjigu napisao da autor u njoj ima raspon od hladnoracionalnoga znanstvenika do Božjega ratnika. Ne znamo što sada piše; prema hrvatskim medijima – ratuje s korupcijom u akademskoj zajednici.

Jovan Nikolaidis je pisac grčkog porijekla, rođen u Crnoj Gori, na obali Jadrana, koji je veliki dio svog života proveo u Sarajevu, gdje je diplomirao na Filozofskom fakultetu. Rat ga je potjerao u rodni kraj, Ulcinj, gdje piše i gdje je urednik časopisa za književnost i kulturu *PLIMA plus*, koji okuplja oko sebe kvalitetne majstore pera iz bivše Jugoslavije i izlazi već četrnaest godina u okviru izdavačke kuće *PLIMA* na čijem se čelu nalazi takođe pisac, Jovan Nikolaidis. Autor desetak knjiga, kako romana i poezije, tako i eseja.

Zija Ćela (1946, Skadar) je jedan od najpoznatijih savremenih pisaca albanske književnosti. Završio je visoke studije za albanski jezik i književnost na Univerzitetu u Tirani 1968. Bio je urednik za prozu u knji-

ževnom časopisu *Nëntori*. Glavni i odgovorni urednik književnog lista *Drita*, a od 2000. redovno drži rubriku za kulturu u dnevnom listu *Albania*. Jedan je od najproduktivnijih pisaca u savremenoj albanskoj književnosti. Dobitnik je književne nagrade “Srebrno pero” za roman *Las Varrezas* kao najbolje prozno djelo za 2005. koju dodjeljuje Ministarstvo kulture Albanije. Najpoznatija djela Zija Cele su: *Yje mbi lumë* (1971), *Jeta në shtëpinë tonë* (1974), *Pëllumbat e janarit* (1979), *Një verë pa lamtumirë* - roman (1979), *Buletini i borës* - roman (1984), *Tregime të zgjedhura* - roman (1987), *Eklips dhe proza tjera* - roman (1987), *Mali i tejdukshëm* - roman (1989), *Gjaku i dallëndyshes* (1990), *Gjysma e Xhokondës* (1992), *Monedha e dashurisë* (1995), *Shtëpia e lepujve* - drama (1990), *Një fjalë me lejen e zotit* (1995), *Lëngata e Hënës* - roman, *Las Varrezas* - roman, *SOS, një buzëqeshje* - roman, *Apokalipsi sipas Shën Tiranës* - roman.

Ivana Seletković (Slavonski brod) je završila magisterij komparativne književnosti, upisala doktorski studij sociologije. Piše, objavljuje (i objavila je) radove u više časopisa: *Zarez, Sarajevske sveske, Zeničke sveske, Odjek, (sic!)*.

Merima Omeragić (Sarajevo) završila magistarski studij književnosti na Univerzitetu u Sarajevu, na tezi iz (anti)ratnog ženskog pisma. Njena uža interesovanja se vežu za područje kulture, umjetnosti, društva i queer teorija. Objavljivala je oglede i kritiku u referentnim časopisima u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Srbiji te Crnoj Gori. Su/urednica je izdanja knjige *PitchWise: Zbornik poezije i kratke proze* (2012) prve u Bosni i Hercegovini koja za pristup ima feminističku politiku uključivanja i raznovrsnosti. Piše i o filmu. Priredila je kratki historijat feminizma Bosne i Hercegovine za treće, bh.

izdanje zbornika *Neko je rekao feminizam* (izdanje u štampi). Saradnica/urednica je na projektu *Ličnih priča lezbejki i biseksualki o coming outu* Sarajevskog otvorenog centra.

Fahrudin Kujundžić, (1986, Zvornik) U osnovnu školu išao u Splitu, Sarajevu i Travniku, a opću gimnaziju završio u Travniku. Magistrirao na Filozofskom fakultetu u Sarajevu na Odsjeku za komparativnu književnost i bibliotekarstvo. Piše eseje, kratke priče i pjesme. Saradivao sa *Novim izrazom, Odjekom, Bosanskom vilom, Sarajevskim sveskama, Betonom*, te sa internet-portalom *Radiosarajevo.ba*. U sklopu regionalnog konkursa beogradskog Kulturnog centra Grad, njegova priča *Priče s druge strane* ušla među 17 (od preko 500 prijavljenih) priča, te je objavljena u knjizi pod naslovom *Prostor za mokrog psa*. Živi i radi u Sarajevu.

Oskar Davičo (1909 – Beograd, 1989) je srpski književnik, koji je bio najmlađi pesnik u krugu nadrealista. Prema rečima istoričara književnosti Jovana Deretića, Davičo je svojim talentom, stvaralaštvom i širinom uticaja nadmašio sve ostale književnike nadrealiste.

Milorad Mijo Popović, (Lipa Cucka, blizu Cetinja, 1957) pjesnik, esejist, prozni pisac, urednik. Autor je osam knjiga poezije. Djela su mu prevedena na mnoge strane jezike. Objavio je knjige pjesama: *Sa trga glodara* (1981.), *So Jude* (1982.), *Nema više kladenja* (1985.), *Red se polako zavodi* (1987.), *Cetinjski ljetopis* (1991.), *Nesigurna zemlja* (2005.), koja ima i svoje slovenačko izdanje (*Negotova dežela*, Ljubljana, 2007.), *Raskršća* (Cetinje 2008.). Prevođen je na engleski, talijanski, njemački, turski, češki, poljski, litvanski, mađarski, rumunski, albanski, bugarski, makedonski jezik. Zastupljen je u više antologija crnogorske i jugoslavenske poezije. Objavio

je knjige eseja: *Mali narod i nacionalizam* (1998.), *Crnogorsko pitanje* (dva izdanja, 1999. i 2000.), *Podijeljena nacija* (2010), *Njegaš i crnogorska nacija* (Cetinje, 2011.). *Crnogorsko pitanje* je prevedeno na bugarski jezik (*Černogorski vopros*, Sofija, 2001.) te talijanski (*La questione montenegrina*, dva izdanja, Rim, 2002. i 2003.). Dobitnik je velikog broja nagrada i priznanja, od kojih izdvajamo: Nagrada za najbolju knjigu u Crnoj Gori (1982.), Nagrada "Risto Ratković" (2005.), Nagrada "Miroslavovo jevanđelje" i dr. S Mladenom Lomparom i Slavkom Perovićem, osnovao je 1986. godine časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja *Ars*. Predsjednik je Crnogorskog društva nezavisnih književnika (CDNK) i direktor Otvorenog kulturnog foruma na Cetinju (OKF).

Bogić Rakočević, (Moskva, 1962) pjesnik, esejist, književni kritičar, urednik. Diplomirao je srpskohrvatski jezik i jugoslovensku književnost na Filozofskom fakultetu u Nikšiću Bio je učesnik brojnih domaćih i inostranih književnih skupova, a kao recenzent, priređivač ili urednik potpisivao je mnoga izdanja na prostorima bivše Jugoslavije. Objavio je više knjiga poezije (*Motivi buđenja*, *Disanje sa strane*, *Slika prepuna tragova*, *Osobine*, za koju je dobio Nagradu "Risto Ratković", i dr.), knjigu priča *Nered i ples*, te knjigu eseja *Cijepanje paučine*. Bio je glavni urednik Književne omladine Crne Gore, urednik književnog programa Doma omladine "Budo Tomović" u Podgorici, organizator i urednik Festivala mladih pjesnika Jugoslavije "Majska rukovanja", umjetnički direktor međunarodnoga Televizijskog festivala u Baru, a sada je umjetnički direktor međunarodne manifestacije "Ratkovićeve večeri poezije" u Bijelom Polju. Prevođen je na: engleski, talijanski, rumunski, makedonski, slovenački, francuski, ruski, poljski i albanski jezik. Zastupljen je u važnijim izbo-

rima i antologijama savremene crnogorske književnosti. Za književni rad je nagrađivan u zemlji i inostranstvu. Živi u Podgorici i radi kao urednik u Televiziji Crne Gore.

Pavle Goranović (Nikšić, 1953). Diplomirao je na Filozofskom fakultetu, odsjek za filozofiju. Objavio je sljedeće knjige: *Ornamentika noći* (1994.), *Čitanje tišine* (1997.) i *Knjiga privida* (2002.). Pored poezije, piše prozu i književnu kritiku. Posebno se bavi problemima savremenih književnih teorija (studija *Autor - Tekst - Čitalac*). Njegova poezija je prevedena na više jezika. Bio je urednik književnog programa međunarodnog festivala *Barski ljetopis* i umjetnički direktor Ratkovićeve večeri poezije. Član je Crnogorskog P.E.N. Centra i sekretar Crnogorskog društva nezavisnih književnika. Urednik je u časopisu za književnost, kulturu i društvena pitanja *ARS*.

Jovanka Uljarević (Kotor, 1979). Završila je studije filozofije na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Objavila je zbirke poezije: *Prije muva* (CDNK, Podgorica, 2000.), *Maskenbal proteza* (CDNK, Podgorica, 2003.), *U sandalima od smole* (CDNK, Podgorica, 2007.) i *Stanovanje* (CDNK, Podgorica, 2010). Radovi i poezija prevedeni su joj na slovenački, makedonski, engleski, poljski i albanski jezik. Tokom 2006./2007. bila je angažirana kao pomoćni urednik u američkom izdanju *Antologije evropske poezije*, izdavač Graywolf Press, SAD, 2008. Od 2003. član je redakcije časopisa za književnost, kulturu i društvena pitanja *Ars*, a od 2008. urednik je web sajta *Otvorenog kulturnog foruma Cetinje*. Bavi se web dizajnom, kodiranjem, izradom i implementacijom web rešenja.

Dragana Tripković, (Cetinje, 1984) pesnikinja i dramaturg, rođena 1984. godine na Cetinju. Objavila zbirke poezije *Prevarena*

duša (2000.), *Ljubav je kad odeš* (2005., drugo izdanje 2006.) i *Pjesme* (2007). Poeziju objavljivala u domaćim i inostranim časopisima za kulturu. Pesme su joj prevedene na engleski, ruski, italijanski, poljski i albanski jezik. Završila je dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti na Cetinju. Objavila je drame *Biljke za kraj* i *Smjena*. Kao dramaturg, radila je na projektima *Don Žuan - Ž.* B. P. Molijer i *Vjera, ljubav, nada* - Eden fon Horvat u Crnogorskom narodnom pozorištu. Radi kao novinar redakcije za kulturu u ND *Vijesti* u Podgorici.

Marie Silkrberg (1961) je švedska pjesnikinja, prevodilac i profesor književnosti na univerzitetu u Geteborgu. Objavila je šest knjiga poezije. Među ostalim prevela je i djela pjesnikinja Suzan Howe, Rosemary Wal-drop i Inger Christinsen.

Pär Hansson (Stockholm, 1970) je objavio četiri zbirke poezije, dobio brojne nagrade, uključujući i nagradu *Guldprinsen* (Zlatni princ). Radi kao učitelj kreativnog pisanja u narodnoj školi na ostrvu Gotland. Važnije zbirke: *Ruckel* (Ruševna kuća), 1989; *Familjekista* (Porodična grobnica), 2001, *Lavinflaggor* (Zastave lavine), 2005, *Motorsågsminne* (Sjećanje motorne pile), 2009 i *Vi plockar bär i civilisationen* (Kupimo bobice u civilizaciji), 2012.

Ida Börjel je švedska pjesnikinja. Za svoju prvu knjigu *Sond* (2004) je dobila prestižnu nagradu *Katapultpriset*.

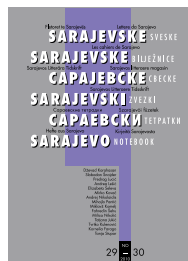
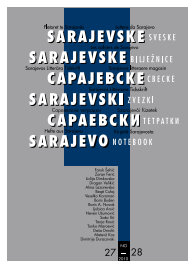
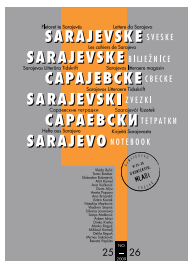
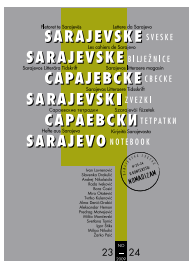
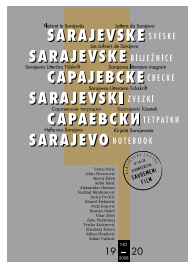
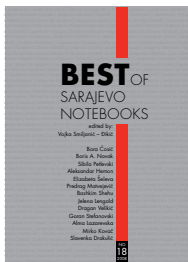
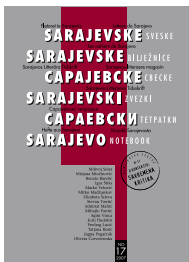
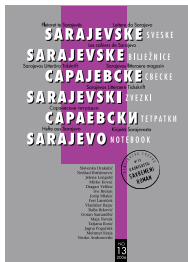
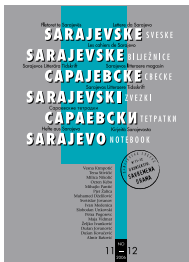
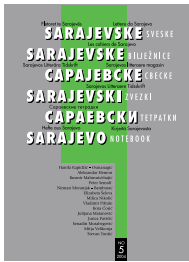
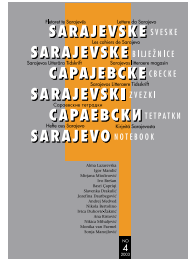
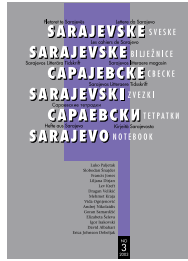
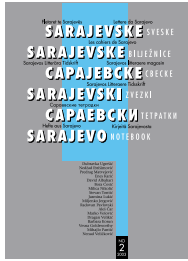
Johannes Anyuru (1979) je švedski pjesnik i pisac. 2003. je objavio svoju prvu zbirku poezije pod naslovom *Samo su Bogovi novi*. Takođe je objavio slijedeće zbirke poezije: *Omega*, *The Cities inside Hall* (Gradovi u sali) te knjigu proze *If I were to die under other skies* (Ako bih umro pod drugim nebesima).

Ismar Mujezinović, (Osijek, 1942) se bavi se slikarstvom, literaturom, filmom. Živi i radi u Sarajevu, Lovrečici (Hrvatska) i Ljubljani. Primljen je na Akademiju likovnih umjetnosti na odsijeku za slikarstvo u Zagrebu 1961. Diplomirao je 1966. godine. Saradnik Majstorske radionice Krste Hegeđušića, gdje je uspješno učestvovao do 1969. Bio je saradnik na filmu *Bitka na Neretvi*, scenograf i kostimograf u filmovima *19 djevojaka i mornar* i *Deveto čudo na istoku*. U Sarajevu radi na Likovnoj akademiji kao šef Katedre za slikarstvo. Angažiran je u raznim oblicima likovnih djelatnosti: na filmu, teatru, dizajnu, slikarstvu i grafici. Napušta Akademiju likovnih umjetnosti u Sarajevu 1979. i vraća se u status samostalnog umjetnika. Autor je olimpijskih plakata 1984. Snimio kratke igrane filmove *Crvenkapica se crveni* (15 minuta, 2005), *Sjena* (15 minuta, 2007), *Dvojnica* (45 minuta, 2008), *Zid* (20 minuta, 2009), dugi igrani (nedovršen) *Enigma* (30 minuta, 2008), dugi igrani *Dim/monofobija* (112min, 2012). Napisao i izdao romane *Ring*, 2004., objavljen 2006., *Crvenkapica se crveni*, 2005., objavljen 2008., *Noć vještica*, 2010., objavljen 2011., *K-15*, 2011., i knjigu o Ismetu Mujezinoviću – *Ismet Mujezinović - Portret sa spomenicom* (2007., a objavljena 2008.) Godine 2012. je izdao CD album sa svojom muzikom, 12 numera iz filma *Dim/monofobija*. Kulturno i društveno je aktivan u raznim periodima: kao predsjednik Udruženja likovnih umjetnika i Udruženja primijenjenih umjetnika BiH. Samostalne izložbe: Banja Luka, Bjelovar, Innsbruck, Klagenfurt, Ljubljana, Mostar, Oslo, Poreč, Rijeka, Rovinj, San Diego, Sarajevo, Split, Stavanger, Tuzla, Zagreb itd. Kolektivne izložbe: Beograd, Bjelovar, Celje, Dubrovnik, Ljubljana, Poreč, Portorož, Rijeka, Sarajevo, Slovenj Gradec, Split, Vinkovci, Vukovar, Zadar itd. Inostranstvo: Caracas, San Diego, Bologna, Prag, Coventry, Milano,

Francavilla Al Mare, Budimpešta, Hoechts, Leverkusen, Kopenhagen, Paris, Atina, Bydgoszcz, Lodz, Bytom, Derrara, Lund, Tokio, Aleksandrija, Minhen itd. Nagrade: 1979. – Šestoaprilaska nagrada grada Sarajeva; 2. NOB, Beograd; 1. nagrada Salona mladih, Zagreb; 1. nagrada Izložba mladih, Sarajevo; 1. nagrada Collegium Artisticum, Sarajevo; 1. nagrada Sarajevski salon, Sarajevo; 1. nagrada Memorijal Nadežde Petrović, Čačak; Godišnja Vjesnikova nagrada - Josip Račić, za najbolju izložbu te godine u Jugoslaviji, Zagreb; nagrada Peppe D'Ortona na Premio Michetti, Francavilla al mare; Nagrada Ba-

njalučki salon; Nagrada za olimpijske plakate u Kranju; 1. nagrada za olimpijske plakate na Beču; 1. nagrada za olimpijske plakate u Oslu; 1. nagrada za olimpijske plakate u Bruxellesu.

Bernard Nežmah je docent sociologije na Filozofskom fakultetu i docent komunikologije na Fakultetu za medije u Ljubljani, komentator tjednika *Mladina*, naučni saradnik na Institutu Nove revije. Autor više naučnih i stručnih knjiga: *Kletve i psovke* (1997, 2011), *Ogledala komunizma* (2007), *Jelcinova Rusija* (2007) i *Ekosofi* (2009).



Executive Summary

The main theme of this double issue of *Sarajevske sveske/Sarajevo Notebooks* (41-42) is dedicated to the work and legacy of the great Serbian philosopher and writer Radomir Konstantinović, the author of the renowned and still inspiring *Filosofija palanke* (*Small-town philosophy*).

As part of the theme, *the Notebooks* bring their readers several articles produced for a scholarly conference in Vienna devoted to the work of Radomir Konstantinović.

Vladimir Biti reveals to us the importance of seemingly formal notes on the place and genesis of Konstantinović's works, while Ivana Perica explores the yet neglected and unnoticed aspect of childhood and a child's view of the world in some of Radomir Konstantinović's works. Davor Beganović writes about the *boundary* in the somewhat neglected work *Daj nam danas* (*Give us today*) while Stijn Vervaeet reads Konstantinović's *Ahasver* in light of the Holocaust and literature on the Holocaust. Branislav Jakovljević's article focuses on those aspects of Konstantinović's work that appeared before the great *Filosofija palanke* and Tanja Zimmerman critically explores the general perception of the *Palanka* and its mythologization in post-Yugoslav contexts. Marija Mitrović explores the yet neglected aspects of meaning of the *Pentagram*, while Andrea Lešić probes the personal friendship between Radomir Konstantinović and Samuel Beckett in light of the differences in their poetics, works and esthetic beliefs.

Goran Stefanovski writes in *U Prvom Licu* (*First-person singular*) about the concepts of *trans-artist* and *cis-artist*, and the *Dijalog* (*Dialogue*) this time encompasses two Croatian writers from different generations: Daša Drndić and Goran Ferčec. *Nemam kamo pobjeći* (*I have nowhere to escape to*) is the conclusion and the title of the inspiring dialogue of the two artists on boundaries, travels, involvement of the personal and the family in one's own literary work.

Milica Nikolić continues to write her *Dnevnik čitanja* (*Diary of reading*) for the *Notebooks*, in which concisely and trenchantly she describes the books and authors she encounters, recommending them to readers. This time the *Dnevnik* contains comments on Mira Otašević, Simon Simović, Nenad Milošević and others.

Moj Izbor (*My choice*) in this issue is made by Bosnian-Herzegovinian poet Hadžem Hajdarević, who decided to offer readers his choice of contemporary Montenegrin poetry and thus we may read poems by Milorad Popović, Pavle Goranović, Bogić Rakočević, Jovanka Uljarević and Dragana Tripković.

Pasoš/Putovnica (*Passport*) is a regular section in the *Notebooks*, presenting authors who do not belong to West Balkan countries or South Slavic speaking coun-

tries. In this issue, focus is on Sweden and thus the *Notebooks* bring a modest, but valuable and interesting anthology of contemporary Swedish poetry. We are able to read poems by renowned and awarded authors: Marie Silkeberg, Pär Hansson, Ida Börjel, Johannes Anyuru.

Interesting and inspiring answers to questions about art, market, engagement, painting, film and literature were given by the painter, novelist and film director Ismar Mujezinović in an interview with the Slovenian author Bernard Nemžah.

The *Manufaktura (Manufacture)* in this issue of the *Notebooks* contains an abundance of poetry, prose, essays and short research studies.

Poems by Stevan Tontić, Tomaž Šalamun, Božidar Šujica, Miraš Martinović, Admiral Mahić, Enver Kazaz, Nadija Rebronja, Milan Đorđević, Seida Beganović, Katja Perat, Draško Luković, Meta Kušar, Milazim Krasniqi, Jovanka Stojčinović-Nikolić are published, as well as by other authors, both young ones, some of whom appear in the *Notebooks* for the first time, as well as older, long known and recognized authors.

Miklavž Komelj brings us a portrait of the American poet and writer Djuna Barnes, a somewhat neglected, but newly discovered important figure of the Anglo-Saxon literary avant-garde from the early 20th century.

Ivana Seletković writes about memory, oblivion and motherland in Ludwig Bauer's novel *Zavičaj, zaborav (Motherland, oblivion)*, while Merima Omeragić discusses the possibility and limitations of *de-Balkanization of gender*, with a brief overview of development of feminist thought and activism in the former Yugoslavia.

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:

Kenan Efendić

Dizajn naslovne strane:

Ognjenka Finci

Amra Zulfikarpašić

Grafičko oblikovanje:

Adnan Mahmutović

Štampa:

Grafocentar, Sesvete, Zagreb

Tiraž: 1.000

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, 2013.