

Fletoret te Sarajevës

Lettere da Sarajevo

**SARAJEVSKJE** SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

**SARAJEVSKJE** BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

**САРАЈЕВСКЕ** СБЕКЕ

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

**SARAJEVSKI** ZVEZKI

Сараевские тетрадки

**САРАЈЕВСКИ** ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

**SARAJEVO** NOTEBOOK

Dubravka Ugrešić  
Nedžad Ibrišimović  
Predrag Matvejević  
Enes Karić  
David Albahari  
Bora Ćosić  
Milica Nikolić  
Stevan Tontić  
Jasmina Lukić  
Miljenko Jergović  
Radovan Pavlovski  
Aleš Ćar  
Marko Vešović  
Dragan Velikić  
Barbara Korun  
Vesna Goldsworthy  
Mihajlo Pantić  
Nenad Veličković

NO  
2  
2003

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

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

Open Society Fund Bosnia and Herzegovina

European Community

Sweden

Norway

Finland

Denmark

Switzerland

Portugal

France

Great Britain

Spain

United States of America

Lettere da Sarajevo

**SARAJEVSKESVESKE**

Les cahiers de Sarajevo

**SARAJEVSKEBILJEŽNICE**

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

**SARAJEBCKECBECKE**

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

**SARAJEVSKI ZVEZKI**

Сарајевские тетрадки

**SARAJEBSKITETPATKI**

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

**SARAJEVO NOTEBOOK**

**Redakcija**

Jovica Aćin

Ivo Banac

Balša Brković

Aleš Debeljak

Ljiljana Dirjan

Ivica Duhović-Žaknić

Drinka Gojković

Zdravko Grebo

Miljenko Jergović

Dževad Karahasan

Enver Kazaz

Tvrtko Kulenović

Boris A. Novak

Mihajlo Pantić

Slobodan Šnajder

Marko Vešović

**Glavni i  
odgovorni urednik**

Velimir Visković

**Izvršni urednik**

Vojka Đikić

**Sekretar**

Edin Hodžić

NO

2

2003

# Sadržaj

## U PRVOM LICU

Dubravka Ugrešić American nails \_\_\_\_\_ 9

## DIJALOG

David Albahari i Mihajlo Pantić \_\_\_\_\_ 19

David Albahari Rame \_\_\_\_\_ 45

## DNEVNIK

Nenad Veličković O književnoj srpskosti  
i drugim vježbama \_\_\_\_\_ 51

## U KONTEKSTU

### ŽENSKO PISMO

Belo pismo

Žensko pisanje i *žensko pismo* u devedesetim godinama

Priredila Jasmina Lukić

Jasmina Lukić

Žensko pisanje i *žensko pismo* u  
devedesetim godinama \_\_\_\_\_ 67

Andrea Zlatar

Tko nasljeđuje “žensko pismo”?

Poetike različitosti suvremene

hrvatske produkcije:

Irena Vrkljan i Daša Drndić \_\_\_\_\_ 83

Lada Čale Feldman

Medijacije *Medeje* \_\_\_\_\_ 95

Nirman Moranjak – Bamburać

Signature smrti i etičnost

ženskog pisma \_\_\_\_\_ 113

Vladislava Gordić Petković

Motivi i modeli ženskosti:

srpska ženska proza devedesetih \_\_\_\_\_ 123

Biljana Dojčinović – Nešić

Mape, mrlje i priče: o romanu

*Čuvari kazačke ivice* Ljubice Arsić \_\_\_\_\_ 133

Tatjana Rosić

O *Rečniku* Branke Arsić: Postmoderne

strategije zavođenja i

tradicija/budućnost “ženskog pisma” \_\_\_\_\_ 143

Jasna Koteska

Makedonska ženska književnost

od asimbolike ka feminizmu \_\_\_\_\_ 159

## MANUFAKTURA

Radovan Pavlovski

Pjesme \_\_\_\_\_ 177

Barbara Korun

Pjesme \_\_\_\_\_ 193

Branko Čegec

Pjesme \_\_\_\_\_ 209

Nedžad Ibrišimović

Vječnik \_\_\_\_\_ 217

Dragan Velikić	Zapisi iz života mediokriteta _ _ _ _ _	231
Aleš Čar	Kardelj u zenitu _ _ _ _ _	243
Miljenko Jergović	Mirna _ _ _ _ _	253
Faruk Šehić	Dvije priče	
	Do vječnosti _ _ _ _ _	263
	Pod pritiskom _ _ _ _ _	268
Enes Karić	Slovo o vodi _ _ _ _ _	273
Marko Vešović	Kasna mladost _ _ _ _ _	277
<b>MOJ IZBOR</b>		
Milica Nikolić	Evropski karneval i tragika spasenja _ _	301
Bora Ćosić	Pjesme _ _ _ _ _	315
Stevan Tontić	Pjesma sa <i>znom soli pod jezikom</i> ili nepotkupljivi stihovi	
	Dragoslava Dedovića _ _ _ _ _	335
Dragoslav Dedović	Pjesme _ _ _ _ _	341
<b>BALKAN</b>		
Predrag Matvejević	Nacionalna kultura i globalizacija _ _ _	357
Vesna Goldsworthy	Invencija i in(ter)venција: retorika balkanizacije _ _ _ _ _	365
<b>PASOŠ / PUTOVNICA / POTNI LIST</b>		
Ramona Koval - Amos Oz	Različite frekvencije tišine _ _ _ _ _	379
<b>KRITIKA</b>		
Velimir Visković	Povijest i etika _ _ _ _ _	497
	Oporo i zajebano _ _ _ _ _	401
Marta Frajnd	U potrazi za izgubljenim	
	Mediteranom _ _ _ _ _	405
Azra Rizvanbegović	Melanholične skice _ _ _ _ _	409
Namir Ibrahimović	Prividi koji se brzo rasplinu _ _ _ _ _	413
<b>IN MEMORIAM</b>		
(Jovan Hristić 1932-2002)		
Tvrtko Kulenović	Vava _ _ _ _ _	419
<b>PORTRET UMJETNIKA</b>		
Bojan Ivanov	Aneta Svetijeva _ _ _ _ _	425
Bilješke o autorima	_ _ _ _ _	441
EXECUTIVE SUMMARY	_ _ _ _ _	449



# **U PRVOM LICU**

Dubravka Ugrešić



*Dubravka Ugrešić*

## AMERICAN NAILS

Byt' možno del'nym čelovekom  
*I dumat' o krase nogtej:*  
*K čemu besplodno sporit' s vekom*  
*Obyčaj despot mez ljudej.*

A.S. Puškin, "Evgenij Onegin"

Da, istina je, ništa više nije kao što je bilo. Ne mogu sa sigurnošću reći kada su se točno pojavili Vijetnamci. Da li nakon 11. septembra ili neposredno prije. Znam samo da ih prije dvije godine nije bilo. Ali kada sam ovoga proljeća posjetila New York, ili točnije Drugu i Sedamdesetišestu, gdje uvijek odsjedam, odmah sam zamijetila da se pejzaž promijenio. Druga ulica šarenila se od NAILS natpisa, i ne samo Druga ulica. New York kao da je na trenutak ispao iz romana Iljfa i Petrova *Dvanaest stolica*,

koji započinje opaskom da je u provincijskom gradu N. bilo tako mnogo frizerskih radnji i pogrebnih zavoda da se posjetiocu činilo da se stanovnici grada rađaju samo zato da bi se obrijali, ošišali, osvježili glavu losionom i odmah umrli. Njujorčani su odnedavno ludi za tim da njeuguju vlastite nokte. I one na rukama i one na nogama. Njujorčani odnedavno masovno *do their nails*. A nokte im uređuju – Vijetnamci.

Kako spadam među one koji misle da se informacija o lokalnim, ali i globalnim političkim vodostajima najbrže može dobiti u frizerskim salonima, taksijima i sličnim mjestima, najprije sam skočila do obližnjeg frizera. Kada sam već sjela u stolicu, shvatila sam da su svi zaposleni u salonu Rusi. Cijela Druga ulica - a i jedna ulica može biti posve zakonit pogled na svijet, zašto da ne - "peperizirana" je ruskim salonima za šišanje. Grad N. preselio se u New York, barem što se frizerskih salona tiče. A institucija brijačnice i frizerskog salona - čiju posrednu ulogu u političkoj historiji onoga dijela svijeta koji se redovito šiša i brije dosada nitko nije istakao - definitivno je degradirala. Tamo, čini se, malo tko više razgovara o politici. A što se ruskog jezika tiče, on je već odavno iskliznuo iz svojih njujorških geta i preselio se iz Brighton Beacha na Petu Aveniju. U to sam se imala prilike uvjeriti za jedne jutarnje šetnje, kada su iz raskošnih zgrada koje gledaju na Central Park izlazili uniformirani doormanji koji su govorili ruski i zaustavljale se duge, sjajne limuzine, čiji su vozači također govorili ruski.

Da, ništa više nije kao što je bilo. U taksiju me namrgođeni vozač krupnih brkova i teških obrva upitao kamo ćemo s takvim tonom kao da me pita kamo općenito ide ovaj svijet, a ne ja osobno. Pločica s njegovim imenom odašiljala je nedvosmisleni poruku. Ahmed Muhamedanov.

- Odakle ste? - pitao je.
- Iz bivše Jugoslavije - rekla sam.
- Jeste li vidjeli što nam rade, majku im.

Ubrzo sam saznala tko to kome što radi i na koga se odnosi to majku im. Pohvalio je Miloševića. Ocrnio je Haški tribunal koji pojma nema što se to zapravo događa u ovome svijetu. Milošević je veliki čovjek, prvi je započeo borbu protiv islamskog fundamentalizma. Jer oni, Muslimani, majku im, dovode u pitanje našu kršćansku civilizaciju.

- Pa vi ste sami Musliman, niste li? - rekla sam zapiljivši pogled u pločicu s vozačevim imenom.

- Ja?! Ne daj bože!
- Pa što ste?



- Židov.
- Odakle?
- Iz Uzbekistana.

Iako sam pasionirani korisnik taksija, nešto slično za vrijeme svog boravka u New Yorku nisam imala prilike čuti. Tako je Ahmed Muhamedanov ostao usamljenim primjerom podrške Miloševiću, tom "anticipatoru" borbe protiv islamskog terorizma. Istina, američke Srbe nisam pretjerano sretala. Osim ljubavnih prodavačica u mojoj omiljenoj robnoj kući Saks Fifth Avenue, koje su najčešće Ruskinje i, gle, Beograđanke.

Zato sam stalno nalijetala na Bosance, koji su u međuvremenu postali Amerikancima. Srela sam mladu Bosanku koja radi na Wall Streetu kao broker. Not a big deal, rekla mi je. Ima tamo još naših. Srela sam Edina, mladog slikara, koji je postao unutrašnji dekorater. Uzimam samo Park Avenue stanove, rekao mi je. Srela sam Begu, u Manchesteru, New Hampshire, izbjeglicu koji je prije dolaska u Ameriku proveo neko vrijeme u srpskom logoru za Muslimane. Nisam ni znao da sam sletio u Ameriku. Ja sam mislio da je to onaj Manchester u Engleskoj, rekao mi je. Bego je za sedam godina, koliko je u izbjeglištvu, našao posao, kupio kuću, udao kćerku, školovao sina i uredio vrt. Sada u vrtu ima jezerce sa zlatnim ribicama i gazibo u orijentalnom stilu. Na proslavi svoga rođendana, na kojem sam se i ja zadesila, Bego je u vrtu obasjanom mjesecinom nadahnuto plesao sirtaki. Njegovi američki susjedi misle da je Grk. Jer podsjeća na Anthony Queena. I zbog tog sirtakija s kojim Bego trijumfalno završava sve svoje kućne proslave. Što se Bosne tiče, nje se više i ne sjeća. Tu, u Americi, su svi "njegovi", porodica, rodbina, prijatelji.

Da, čini se da ništa više nije kao što je bilo. Međutim, kakve veze imaju Rusi, Uzbekistanci, Bosanci i grčki sirtaki s Vijetnancima?!

Nikakve. Ili isto toliko koliko i Njujorčani sa čekanjem u redovima. Redovi koje sam ovoga proljeća imala prilike vidjeti u New Yorku podsjećali su me svojom dužinom čekanja na one koje sam zadnji puta vidjela prije nekih dvadesetak i više godina u Moskvi pred trgovinom "Jadran", na primjer, u kojoj su se prodavali jugoslavenski proizvodi, od teških sofa do lakih cipela. Vidjela sam red ispred novootvorene Neuen Galerie na Upper East Sideu. Njujorčani su čekali u redu da bi okusili znamenitu Sacher tortu, prelistali američka izdanja Freuda, Brocha, Musila i pogledali slike Egona Schielea i Oskara Kokoschke. Nesavladivo dugačke redove vidjela sam pred MOMA za izložbu Gerharda Richtera. Istočni Nijemci znali su dreždati u dugim redovima da

bi kupili prašak za veš. Njujorčani danas, baš kao da otplaćuju kakav dug, strpljivo drežde u još dužim da bi vidjeli slike bivšeg Istočnoga Nijemca.

Iako ništa više nije kao što je bilo, New York je jednako grad po mjeri čovjeka i, hvala bogu, jednako "opscen". Spadam u one koji vole New York tzv. bezuvjetnom ljubavlju: od homelessa koji umotani u prljave rite spavaju u kartonskim kutijama, do Zoranovih prozirnih bluzica po cijeni od nekoliko tisuća dolara, koje nježno pokrivaju ramenca povlaštenih. Usput rečeno, modni kreator Zoran je zemljak *who really made it*. Zoran je taj koji je upisao "naše" ime na mondenu mapu "opscenosti".

Inače, termin "opscen" upotrijebila je poznata britanska feministkinja, koja se prije nekih godinu dana u svom napisu zgranula nad "opscenošću" New Yorka i ganula nad skromnošću i socijalnom osjetljivošću Toronta. Za razliku od poznate britanske feministkinje, iako, istinabog, mene nitko ništa ne pita, ja obožavam opscenost. Ta vrsta opscenosti me uzbuđuje i nimalo ne vrijeđa dostojanstvo mojih vlastitih niskih kupovnih mogućnosti. Njujorški prizori nikada se u mojoj glavi nisu primitivno doveli u vezu, kao, gle, dok jedni kopaju po kantama za smeće, drugi pijuckaju čaj od 100\$ po čajnoj vrećici. Opscenost je, između ostaloga, *educational*. Svatko mora imati pravo da se upozna sa vlastitim mjestom unutar globalne socijalne hijerarhije. Sićušna torbica od kože po cijeni od nekoliko tisuća dolara koja se koči u izlogu trgovine na Madison Avenue upravo je to, konfrontacija s postojanjem drugih socijalnih svjetova. A od njujorške "opscenosti" daleko me više zabrinjava hipokrizija, lažna skromnost i retorička dimna zavjesa o pravu svih ljudi na ovome svijetu na jednakost.

Pa ipak, kakve veze ima opscenost s noktima i Vijetnamicima?! Ima. U fantazijama siromašnih samo bogati plaćaju da im netko drugi uređuje nokte. U fantazijama siromašnih samo bogati imaju vremena, a vrijeme je, zna se, luksuz. I tako smo konačno došli do nokta, najmanje ljudske vrijednosne jedinice. Taj mu nije ni do malog nokta, kažu na mome materinjem jeziku uspoređujući jednu osobu s drugom. Nokti i kosa su u drevnim vjerovanjima mnogih naroda najmističniji (jedino nokti i kosa još uvijek rastu neko vrijeme nakon smrti) i najtabuiziraniji dijelovi ljudskog tijela. Posjedovati malo dlaka s nečije glave, nekoliko odrezanih nokata i malo voska dovoljno je da nekoga imamo u apsolutnoj vlasti. Uostalom, ne moramo ići u tribalne rituale (koji su, čini se, znali za DNA), neki od nas još uvijek se sjećaju provincijskih momaka u šezdesetima i mode uzgajanja

onog dugog nokta na malom ručnom prstu, tog eksponiranog supstituta za neekspozirani penis.

Ako je New York centar svijeta, a ja kao istočnoevropska provincijalka ne sumnjam da jest, onda se iz vizure centra može reći da nokti doživljavaju svoj apsolutni modni boom. Na njujorškoj noktomaniji ubiru sitan profit i studenti umjetničkih akademija. "Iako nisam religiozna, specijalizirala sam se za Madone", izjavila je za njujorške novine studentica slikarstva koja zarađuje svoj džeparac slikajući male unikatne Madone na noktima svojih klijenata.

Inicijaciju u novi trend iskusila sam u pedikerskoj radnji na Drugoj ulici. Gazda, Vijetnamac, dočeka me s ljubaznim osmijehom, a njegove suradnice smjestile su me u udobnu kožnu fotelju. Jedna je ponudila da izmasira moj umorni potiljak, druga se pozabavila noktima na mojim nogama i rukama. *Abra, abra*, pitala me treća. *Abra, abra*, bila je uporna Vijetnamka, a onda pantomimom objasnila što hoće. *Abra* je značilo *eyebrows*. Za dodatnih deset dolara mogla sam depilirati obrve. Nisam pristala. Intonacija njezine ponude zvučala mi je nekako pornografski. Bio je kraj radnog vremena, bila sam jedina preostala mušterija. Zabavljala sam se promatrajući kako gazda Vijetnamac podučava mladu Meksikanku punačkih prstiju kako se manikiraju nokti. Vijetnamac je bio nježan i strpljiv, najprije je on lakirao nokte na njezinoj ruci demonstrirajući kako se pravilno poteže četkica po površini nokta. Onda je ispružio ruku tražeći od nje da pokaže što je naučila. Bio je to savršen prizor. Osvijetljeni svjetlom s ulice, učitelj i učenica koji jedno drugome lakiraju nokte bili su prizor dostojan Vermeera.

Bio je to prizor kontakta između dvoje predstavnika udaljenih svjetova, između Vijetnamca i Meksikanke, na Drugoj ulici u New Yorku. Dvoje ljudi pružali su jedno prema drugome vrhove svojih prstiju dotičući se kao dva vanzemaljca. Mislila sam o tome kako ljudi buše tanjušne prolaze po cijeloj zemaljskoj kugli poput lijana, uporno i nezaustavljivo. Mislila sam o tome kako ljudi migriraju, presipaju se iz jednog mjesta u drugo kao pijesak, kako se naglo pojavljuju na nekom mjestu poput tajanstvenih glasnika, maskirani u promicatelje sitnih i naoko besmislenih vještina kakva je pedikiranje. Ja, holandska Balkanka, jedna Meksikanka, nekoliko Vijetnamki i Vijetnamac, svi smo se mi na kraju njujorškog dana našli na tajanstvenom projektu čiji smisao nismo razumjeli. Palo mi je na pamet i to da se svijet dovodi u red nekako sam od sebe i kako postoji paralelan život koji naizgled nema nikakve veze s ideologijama i ideološkim

sistemima. Pedikerska radnja učinila mi se u tom trenutku daleko važnijom od Pentagona. Pedikerska radnja bila je u tom trenutku simboličnim mjestom, nekom vrstom jeftinoga hrama za jeftinu utjehu, hrama otvorenog za Njujorčane, za ljude iz susjedstva, za turiste, kakva sam ja bila, za novopečene emigrante. Pedikerska radnja bila je mjestom simboličnoga globalnog pomirenja. Jer, palo mi je na pamet da američki građani ostavljaju u novoizniklim pedikerskim radnjama desetine i desetine kilograma svojih nokata i pokoji kilogram dlačica s obrva. Palo mi je na pamet da ih ostavljaju Vijetnamcima! Prema drevnim vjerovanjima Vijetnamci ih, samo ako to pozele, mogu trajno imati u vlasti. Jer Maori, australijski Wirajuri, zapadnoafrički Mani i Jumbe, Tahičani, stanovnici Solomonskih otoka, stare Inke, Patagonijanci, južnoafrički Makololo i mnogi drugi narodi, svi oni dobro paze kamo će sakriti svoje nokte i dlake da ne bi dopale u ruke neprijateljima. Drugim riječima, Amerikanci dobrovoljno stavljaju svoju glavu na panj. A Vijetnamci, pak, umjesto da se bave poslom ispravljanja "historijske nepravde", ljubazno masiraju umorne potiljke, dlanove i tabane onih koji su im prije nekih četrdesetak godina donijeli mnogo nesreće, i koji su pritom i sami sebe unesrećili.

Možda su, dakle, Vijetnamci maskirani u pedikere zapravo donosioci neke važne poruke? Možda nas Vijetnamci pozivaju da pokažemo malo razumijevanja za onaj drugi par u historijskom lancu trauma između kolonizatora i koloniziranih, eksploatatora i eksploatiranih, moćnika i njihovih žrtava? Možda Vijetnamci poručuju da je sva mudrost u tome da se u ovom času "moćniku" izmasira potiljak i da mu se podrežu nokti? I takvo simbolično čitanje globalne mape svijeta moguće je. Jer ako se cio svijet prije godinu dana sjatio oko toga da čita simboliku terorističkog udara na Ameriku, legalizirajući tako simboličkom interpretacijom i kriminalitet čina i američki odgovor na taj čin, onda i ja imam pravo da učitavam globalnu simboliku iz posve suprotnog ugla, iz onog pomiriteljskog, "hedonističkog", iz pedikerskog salona.

U stvarnom životu Vijetnamci zapravo poučavaju nečemu sto su Njujorčani više nego ikada spremni savladati, lekciju o vremenu, onom običnom svakodnevnom vremenu posvećenom noktima, čekanju u redu za izložbu, šetnji.

Usput rečeno, nedavno sam se obrela u amsterdamskom kupovnom centru na Ostordppleinu. I prvo što sam uočila bila je nova radnja s natpisom AMERICAN NAILS! Zavirila sam. Vijetnamka me dočekala sa zavodljivo nasrtljivim mantranjem.

*Enkbra, enkbra...* Znala sam točno što mi govori. *Nee wenkbrauwen, aleen nagelen*, promucala sam na jednako lošem holandskom. Onima koji imaju za to volje, ostavljam da protumače tu neobičnu globalnu migraciju. Što se mene tiče, idući tjedan namjeravam isprobati usluge vijetnamskih AMERICAN NAILS u Amsterdamu. A što se samih nokata tiče:

*Cut them on Monday, you cut them for health,  
Cut them on Tuesday, you cut them for wealth,  
Cut them on Wednesday, you cut them for news,  
Cut them on Thursday, a new pair of shoes,  
Cut them on Friday, you cut them for sorrow,  
Cut them on Saturday, you see your true love tomorrow,  
Cut them on Sunday, your safety seek,  
The devil will have you the rest of the week.*

September 2002



# DIJALOG

David Albahari  
Mihajlo Pantić



please  
do not back



*David Albahari i Mihajlo Pantić*

## UMETNIK JE PO PRIRODI STVARI IZGNANIK

MP: Zemun je grad na desnoj obali Dunava, nekoliko kilometara uzvodno od Kalemegdana i ušća Save, star stotinama godina, najpre izgrađen na brdu u čijoj su lesnoj utrobi dunavski ribari kopali svoje prve nastambe – “zemunice” (otuda ime mesta). Nakon potpisivanja Beogradskog mira (1739) na Dunavu je definitivno uspostavljena granica između Otomanskog carstva i Austrougarske imperije, pa je Zemun, kao multietnička sredina (Srbi, Nemci, Hrvati, Jevreji...) postao važan pogranični grad, sa postajama državne administracije (karantin, carina, lučka kape-tanija). U drugoj polovini 20. veka Zemun gubi na svom geostrateškom značaju i sa širenjem Beograda postaje jedna od beogradskih opština. Kao pisac koji se bavi istorijom Novog Beograda znam da je taj grad izgrađen na zemljištu koje je nekada pripadalo zemunskom ataru. Pa i pored toga što je sada u potpunosti utopljen u velegrad nastajao spajanjem i povezivanjem više manjih



mesta i gradova, Zemun i dalje čuva svoju istorijsku patinu. Kada, recimo, šetate uskim ulicama oko Kule, između starih, ne naročito dobro održavanih kuća, može vam se učiniti da ste se odjednom obreli u 18. ili 19. veku. U Zemunu je odrastao i decenijama živio, pre nego što je, početkom 90-ih, otišao u Kanadu, moj prijatelj, pisac, prevodilac, esejista, urednik David Albahari, jedno od najznačajnijih pripovedačkih imena srpske književnosti 80-ih i 90-ih godina. Pitam ga kako je prostor u kojem je odrastao uticao na njegovo pripovedanje, pitam ga može li se setiti prvih trenutaka kada je osetio kako se realni prostor grada pretače u njegove priče...

DA: "U Zemun sam došao iz Čuprije, godine 1954. Tek što sam krenuo u prvi razred osnovne škole – preselili smo se negde sredinom jeseni. Čuprija je za mene ostala rajsko mesto u kojem se desilo moje rano detinjstvo: moja prva ljubav, moj prvi pas, moje prve noćne more, moja prva pročitana knjiga – sve se to tamo odigralo. Naspram Čuprije, Zemun je bio poput kakvog bajkovitog velegrada, bez obzira što je tada bio kudikamo manji i znatno udaljeniji od Beograda (tada je Zemun još uvek bio grad za sebe, a ne beogradsko predgrađe). Autobusi, trolejbusi, velepna zgrada Doma Ratnog vazduhoplovstva, i Dunav, nabrekao i veličanstven, naspram kojeg je Morava delovala pitomo. Izašao sam iz raja i stupio sam u svet...

Odrastao sam u kući u kojoj je knjiga zauzimala počasno mesto. I otac i majka su podsticali našu ljubav prema čitanju. Rođendanski pokloni su uvek bili u obliku knjiga, ništa drugo nije dolazilo u obzir. Otac nam je, sestri i meni, kupovao svako novo izdanje najboljih dečjih biblioteka, kao što je sarajevska "Lastavica", a kuća je bila puna predratnih izdanja dečjih knjiga u edicijama "Zlatna knjiga" i "Kadok". Bili smo pretplaćeni na dečji časopis *Zmaj*, i redovno sam slao svoje "rane radove" na njihove konkurse. I dan-danas imam negde uramljene diplome, kao i knjige Branka Ćopića i Mire Alečković, koje sam tada dobio. Na knjige sam bio posebno ponosan jer su bile potpisane. Ali pravo kretanje ka pisanju počelo je tokom mojih gimnazijskih dana, kada su i moji književni horizonti počeli da se šire. Tada je počela i moja opčinjenost Viljemom Foknerom, opčinjenost koja je potrajala dugi niz godina (i koja se ponajviše vidi u mojim pričama u "Nepažljivom proroku", drugom delu *Porođičnog vremena*). Uzgred, kada sam završio gimnaziju, hteo sam da studiram biologiju, ali nisam bio primljen, pa sam u naknadnom roku upisao engleski jezik i književnost na Višoj pedagoškoj školi, i ta slučajnost je zapečatila moju sudbinu. Tada sam

već ozbiljno pisao, ali ne toliko priče koliko pesme. Nosio sam dugu kosu i osećao se kao buntovnik. Bio je to kraj 60-ih. Ništa nisam znao o tome kako funkcioniše književni svet, ali desilo se da je moj otac poznao nekoga ko je nešto znao o tome, i tako sam jednog dana otišao u redakciju *Mladosti* sa svežnjem mojih priča i pesama.

Tada je književni urednik *Mladosti* bio Milan Vlačić, i on je prvi objavio nešto od moje proze. (Ne znam da li dobro pamtim, ali posle njega je došao Milisav Savić i on je onda objavio još neke od mojih priča.) Sledeći, i verovatno najvažniji period za mene, dolazi posle toga, a to je vreme mog intenzivnog druženja sa Rašom Livadom. Raša – koga sam znao od ranih dečaćkih dana jer smo stanovali u komšiluku – tada je već bio izuzetno cenjen i viđen kao nova zvezda na srpskom pesničkom nebu.”

Kada sam bio dečak, a to upravo pada u kasne 60-te i rane 70-te, doba tvoje pune individuacije, sećam se da je čuveni novinar *Politike* Zira Adamović piscima i drugim umetnicima, u okviru neke velike i duge ankete, postavljao jedno jedino pitanje: *ko je nas vas presudno uticao, i zašto?* Čitao sam te odgovore ne razumevajući ih najbolje, mislim da danas znam da je na to pitanje u stvari nemoguće odgovoriti jer čovek koji odgovara mora sebe da izmisli kroz proces racionalizacije onoga što inače dolazi vrlo spontano, kao disanje. Kako bi ti odgovorio na to pitanje?

“Četiri stvari sa samog početka 70-ih vidim sada kao presudne. Prva je prijateljstvo sa Rašom Livadom, jedno od onih druženja u kojima se svet – literature i opšte zbilje – neprekidno rastvarao. Zajedno smo prevodili, konsultovali se oko onoga što smo pisali, provodili sate i sate u uzbudljivim razgovorima o književnosti i umetnosti, ali najvažnije od svega bilo je to što smo u tom druženju obojica postali posvećenici forme, i to je, verujem, ostalo kao glavna odlika i Livadine poezije i moje proze. Druga stvar je upoznavanje Petra Vujičića, ulazak u onaj njegov magičan stančić u Ulici Laze Pačua, u koji se – kao u kakav borhesovski *Alef* – ulivao ceo književni kosmos. Pjotr, kako su ga svi zvali, dao mi je pravi savet kada je pročitao moje prve priče (u kojima sam se svojski trudio da izmislim što neobičnije stvari i ljude) – rekao mi je da treba da pišem o onome što doista znam: o svojoj porodici i njihovim životima. Tada sam sasvim drugim okom ugledao i svoju porodicu, i sebe, i grad u kojem sam živeo, i tada sam shvatio kako se od stvarnosti sveta pravi foknerovska Joknapatofa. Zemun je tog časa postao pozornica za moje pripovedanje, u stvari: ne toliko pozornica, koliko još jedan član porodice, ravnopravni učesnik u književnoj igri. A ta književna igra je tih

godina polako postajala sve ozbiljnija za mene, pogotovo od časa kada je Aleksandar Tišma objavio moju prvu priču u *Letopisu Matice srpske*. Saradnja sa Tišmom – koja je vodila do objavljivanja moje prve knjige priča i, nekoliko godina kasnije, mog prvog fragmentarnog romana – predstavlja treću tačku oslonca u tim godinama. Njegovi odmereni podsticaji i kritičke sugestije bili su ona dragocena podrška koja je mladom piscu neophodna da bi uobličio prvu fazu stvaranja svog proznog izraza. U tome je dodatnu ulogu, ništa manje važnu, odigralo moje bavljenje filmom – što je četvrta stvar koja je početkom 70-ih presudno uticala na uobličavanje mog književnog pogleda na svet. Sticajem okolnosti, u to vreme proveo sam skoro dve godine u filmskoj ekipi Puriše Đorđevića (koji je tada snimao televizijsku seriju “Od svakog koga sam volela”), radeći razne administrativne i filmske poslove. Sagledavanje procesa nastanka filma iz neposredne blizine, a posebno boravci u montaži, doprineli su mom osećanju da je prozni svet sačinjen iz fragmenata, te da krajnji efekat proze proističe iz međuigre tih elemenata. Rad u Purišinoj ekipi pokazao mi je da umetničko delo nastaje u procesu razgradnje, da umetničko delo nije u pukom preslikavanju stvarnosti, već da stvarnost treba prvo razgraditi na više elemenata ili fragmenata, pa potom, u njihovom potpuno novom rasporedu (dakle, posle montažnog procesa), stvoriti delo koje ne pretenduje da jeste stvarnost, već je zapravo poigravanje sa elementima stvarnosti. Delo, reklo mi je to iskustvo, nije u autoru, već je u onome koji delo čita ili posmatra, odnosno, tačnije rečeno, jednom stvoreno, delo ima bezbroj oblika i svaki od njih podjednako je valjan. To je, međutim, takođe značilo da ono što je “moje delo” ne može da bude ničije, te da samo ja mogu da pročitam ono što sam napisao onako kako sam to želeo da napišem. Svako drugi čita svoju priču, priču koja – iako na neki način moja – zapravo nema nikakve veze sa mnom. Mi ne čitamo ono što neko drugi želi da pročitamo, već čitamo ono što mi sami želimo da pročitamo. I tako sam počeo da pišem za sebe, i evo, to i dalje činim.”

Albahari nije pisac doslovnog preslikavanja sveta. Sećam se, kada sam prvi put čitao njegove priče, a to je bilo vreme dominacije stvarnosne proze, sredinom 70-ih godina XX veka, te priče su distonirale u odnosu na dominantni stilski tok tekuće književnosti, verovatno i stoga što su bile pisane iz perspektive ovladanog urbanog iskustva, za razliku od većine stvarnosnih pisaca u čijim delima dominira perspektiva “osvajача grada”, dakle, onih koji dolaze u grad da bi tu dovršili sopstveni identitet, potvrdili mu važnost i bili društveno prepoznati, pa pripovedaju

iskustvo toga dolaska, slikajući uglavnom periferiju i autsajdere. David Albahari se u prvim knjigama bavio sasvim drugim temama, temama porodice. To nije činio dosledno autobiografski, dakle, mogućom rekonstrukcijom stvarno postojećih likova i stvarno dogođenih priča, ali se u osnovi ta faza njegovog rada može videti kao naročito transponovanje porodičnih tema. Albaharijevi roditelji imali su sudbine vredne priča i romana.

“Pišući o porodici, modeliranoj na elementima moje stvarne porodice, zapravo sam otkrivao pravu istoriju mojih roditelja i predaka. Pamtim, iz detinjstva, nekoliko porodičnih praznina, gotovo tajni, u čijoj senci sam rastao. Pre svega, gotovo potpuno odsustvo rodbine sa očeve strane – svi su imali razne babe i dede, stričeve i strine, i ostalu bližu i dalju rodbinu – a ja nisam imao nikoga. Mali broj preostalih rođaka živeo je negde daleko, u Izraelu ili preko okeana. Zatim je tu bio porodični album moje majke, prepun slika dece i neke rodbine, ali to nismo bili ni moja sestra, ni ja, a ni muškarac koji se najčešće pojavljivao na tim fotografijama nije bio moj otac. Te porodične tajne nisu, u stvari, bile nikakve tajne, jer su otac i majka živeli u potpunom međusobnom poštovanju svojih uspomena i života vođenih pre Drugog svetskog rata. Moj otac, sefardski Jevrejin, rođen je u Smederevu. Živeo je na Dorčolu, studirao medicinu u Zagrebu, zaposlio se kao doktor u Nišu, gde ga je zatekao rat. Zarobljen je kao vojni lekar i odveden u logor, u kojem je proveo četiri godine. U Nišu su mu ostali žena i dvoje dece; i oni, i skoro celokupna njegova rodbina, ubijeni su tokom 1941-42, dok su Nemci čistili Srbiju od Jevreja. Za to vreme, moja majka – koja je rođena u Bosni a pre rata živela u Zagrebu, u braku sa jednim aškenaskim Jevrejinom – skrivala se sa dva sina po srpskim selima. Njenog muža su u Beogradu, gde su pobjegli pred ustašama i nacistima, streljali Nemci. Deca i ona su uspeali da prežive rat, a onda su joj, posle oslobođenja, kada je krenula vozom za Beograd, oba sina poginula u železničkoj nesreći. Posle toga, u Beogradu, sreća se sa mojim ocem (koji tada nije bio moj otac) i odlučili su da nastave zajedno, da istraju uprkos tragediji i uspomenama, ali u potpunom poštovanju i tragedije i uspomena. Vremenom se taj svet, ti paralelni svetovi i ti senasti likovi, otvarao preda mnom, nudio se kao priča, ali me i uvlačio u sebe kao deo priče. Pisao sam iznutra, pokušavajući da izađem napolje, a kada bih stigao napolje, žurio sam ponovo unutra, gde je – u sigurnosti priče – sve nudi-utehu i spokoj.”

Albaharijeva književna generacija (pisci rođeni od 1945. do 1950.) ušla je svet književnosti neposredno posle 1968. godine

kada postepeno slabi (mada se ne ukida) pritisak ideološkog konteksta. Za razliku od njegovih vršnjaka Albahari pokazuje nedvosmislen ignorantanski stav prema pitanjima politike, smatrajući da je pitanje političkog angažmana pisca (koje iznova postavlja evropska filozofska misao, na primer, Sartr i Adorno) u suštinskoj suprotnosti sa estetskom dimenzijom pisanja fikcionalne književnosti. Uopšte uzev, vrlo je zanimljiva sudbina srpskih pisaca i intelektualaca koji su u javni život ušli oko 1968. Većina njih su kasnije postali politički veoma angažovani, isprva bliski vladajućoj ideologiji, a kasnije i politički konformisti, svesni da se od tog konformizma može sasvim lagodno živeti, nezavisno od toga da li pripadate vlasti ili opoziciji. Neki od njih učestvovali su, kao glasnogovornici, u buđenju talasa političkog ludila u Srbiji 90-ih godina, a neki su od samog početka prema tome zauzeli jasnu kritičku distancu. Albaharija je, skoro dve decenije, zanimalo isključivo pisanje i prevođenje, politička iskustva 1968. kao da su ostala po strani...

“Teško je sada, u ovim godinama, reći šta mladog čoveka navodi da se zainteresuje za politiku ili da se njoj suprotstavi. Pretpostavljam da je na mene, s jedne strane, uticala porodična atmosfera – iako moji roditelji nisu bili članovi partije, u kući se nikada nije otvoreno ili bučno govorilo protiv sistema. Porodične tragedije mojih roditelja nisu imale nikakve veze sa sistemom – bile su posledica ludila nemačkog nacionalsocijalizma, a ne jugoslovenskog komunizma – tako da se u njima nije mogao naći povod za nezadovoljstvo. Čulo bi se, s vremena na vreme: “bilo je bolje pre rata”, ali tada mi to nije ništa značilo, a i kasnije sam, posle našeg rata, shvatio da se tako kaže za svaki rat: uvek ono što je minulo deluje lepše od onoga što jeste. S druge strane, kada sam u sebi počeo da osećam izvesnu meru buntovnosti, ponajviše pod uticajem rok-kulture šezdesetih godina, ona se nije u meni uobličila kao želja i poziv da menjam svet, već kao želja da menjam sebe, svoju svest. I ta želja je, pod kasnijim uticajem čitanja knjiga iz istočnjačke tradicije, pogotovo zen-budizma, potisnula sve ostalo. I danas verujem da dobar svet mogu da naprave samo dobri ljudi, što bar delimično objašnjava zašto svet i dalje nije dobar – nema u njemu dovoljno dobrih ljudi, pogotovo među onima koji se predstavljaju kao njegovi lideri.

Ipak, često pomislim da li bi se za mene stvari drugačije odigrale da nije bilo moje duge kose. Naime, kao jedan od boljih studenata na grupi za engleski jezik i književnost, na Višoj pedagoškoj školi, pozvan sam da se priključim partiji. Dobio sam

poziv za jedan sastanak i poslušno sam se odazvao, ali kada sam došao – a to je bilo, sasvim prikladno, ako me pamćenje dobro služi, u nekoj učionici u prizemlju, u hodniku osvetljenim nekim slabasnim svetlom, tako da je sve imalo izvesnu tajanstvenu i zavereničku dimenziju – na vratima me je zaustavio jedan kršan momak. “Gde si pošao, družo?” – pita on. Kažem mu da sam kandidovan za partiju. “Idi se prvo ošišaj” – kaže on – “pa onda dođi.” Okrenuo sam se i nikada se nisam vratio. Partiji je verovatno bilo svejedno, ali moji pramenovi, koji su mi tada padali na ramena, bili su isuviše dragoceni da bih ih žrtvovao za bilo koga ili bilo šta. I tako se desilo da mi je godina 1968, kada sam bio student, protekla potpuno nezanimljivo. Posle ću razumeti neke stvari, ali tada je već bilo kasno.”

Biografija (i autobiografija) je, vrlo često, polazna tačka tvojih knjiga. Kao da se svet imaginacije formira tako što krene od nečeg konkretnog da bi se kasnije, u jeziku, sve više od njega udaljivao, prema nekom dubljem, neotkrivenom i neizrečenom smislu. Elementi biografije prepoznaju se u nizu tvojih knjiga (u *Porodičnom vremenu*, *Cinku*, *Opisu smrti* i *Mamcu*), ukratko, u tvom pripovedanju se, ako pokušamo da ga generalizujemo onoliko koliko je to dozvoljeno da bismo došli do uvida u njihovu poetičku osnovu, oseća stalna, nekad sasvim otvorena, nekada tek latentna napetost, čak bih rekao kreativno produktivna raspetost između *života i literature*, da upotrebim tu Kišovu sintagmu. Sada me zanima nešto što jeste u vezi sa tvojom porodičnom pričom, ali ima i dublje kulturne implikacije. Jevrejski pisci, mislim na pisce jevrejskog porekla koji su pisali na srpskom jeziku kao svom prvom, osnovnom i najčešće jedinom jeziku, dali su vrlo značajan doprinos srpskoj književnosti, unoseći u srpsku kulturu duh vrlo posebne tradicije i amalgimirajući je sa drugim tipovima tradicija koje ta kultura, kao kultura procesa permanentnih ukrštaja, poznaje. Kako gledaš na svoje jevrejstvo, na različitost i određenu, smem li reći, sudbinsku obeleženu poreklom. Kao da si do jevrejstva, jevrejstva kao identiteta, dolazio postepeno, od dečake i mladičke nedovršene individualizacije, preko uzimanja tog pitanja za jednu od tvojih najvažnijih književnih tema, do, najzad, nekih sasvim zvaničnih, oficijelnih preduzeća, recimo, nekoliko godina bio si predsednik Saveza jevrejskih opština Jugoslavije...

“Da, kada pogledam unazad, vidim da postoji određena postepenost u mom prihvatanju i razumevanju jevrejstva. U prvoj fazi (nazovimo je tako), tokom ranih dečjih godina, odrastao sam u tesnoj vezi sa jevrejskom zajednicom – roditelji su nas

vodili na razne priredbe, leti sam odlazio u jevrejska letovališta na Jadranskom moru, prisustvovao sam tradicionalnim obeležavanjima brojnih jevrejskih praznika. Vrhunac te prve faze bilo je putovanje moje porodice u Izrael, u leto 1961. Koje je to mitsko putovanje bilo za mene! Počelo je one večeri kada je moja majka ušila nekoliko desetina dolara u ručku putne torbe, što je valjda bio jedini način da ponese nešto više novca sa sobom. Prvo smo išli vozom za Atinu, gde smo proveli tri dana i gde sam prvi put otišao na Akropolj, a onda je usledilo trodnevno putovanje brodom, uz pristajanje na Rodosu i Kipru, pa dva meseca u Izraelu, obilazak cele zemlje i poseta Jerusalimu (koji je tada još bio podeljen grad). Sada su ljudi oguglali na putovanja, ali tada je to bilo, u doslovnom smislu, za priču, i pamtim kako sam, na zahtev jedne nastavnice, ostalim učenicima iz mog razreda tokom nekoliko časova prepričavao ceo tok tog putovanja. Onda je, negde u vreme poznih tinejdžerskih godina, to interesovanje splasnulo, svakako zbog toga (shvatam to sada) što sam bio opsednut izgrađivanjem nekih drugih identiteta – pitanjima tela i seksa, prvim stvaralačkim dilemama, sumnjama u obrazovanje. Početkom 70-ih, kada sam već video sebe kao pisca i prevodioca, ponovo sam pozeleo da se angažujem u radu jevrejske zajednice, i ona je u narednih dvadesetak godina postala moj drugi dom. Pretpostavljam da sam tada osećao da je moj identitet definitivno određen, što za nekoga ko potiče iz mešovite porodice nikada nije lako. Dodatnu teškoću u tome činio je i blagi stav mojih roditelja, koji su podsticali naše, sestrično i moje, osećanje jevrejstva, ali nikada nisu poricali postojanje druge strane u našem nasleđu, onu srpsku liniju koju je donela naša majka. Ovde, možda, nije na odmet dati jedno malo “tehničko” razjašnjenje: s obzirom da je moja majka prešla na jevrejsku veru, moja sestra i ja smo – formalno gledano – bili Jevreji u skladu sa religijskim propisima; međutim, biološki i genetski gledano, bili smo ipak mešanci. Ja sam odrastao uz priče iz jevrejske tradicije, ali i uz slušanje narodnih pesama i priča o Milošu Obiliću i Tanasku Rajiću, koji su po svojim postupcima bili sasvim bliski tragičnim herojima iz jevrejske istorije. Drugim rečima, moglo bi se reći da sam se početkom 70-ih konačno odlučio, da sam znao šta sam i ko sam, te da sam bio spreman to da budem bez obzira na posledice. Ukratko, rad u jevrejskoj zajednici – prvo na polju kulturnih aktivnosti, a onda i na mnogim drugim poljima – vodio je do mog sve većeg angažovanja, koje je kulminiralo prihvatanjem pozicije predsednika Saveza jevrejskih opština Jugoslavije. To je trebalo da bude neka vrsta počasnog angažmana, ali

se, s obzirom da se to desilo na samom početku 90-ih, pretvorilo u danonoćni rad na zbrinjavanju jevrejskih izbeglica i pružanju pomoći ostalim članovima zajednice, koji su, kao i sav ostali svet, sunovratno tonuli u bedu i oskudicu. Ne sumnjam sada da je moje prijanjanje uz jevrejstvo bilo podstaknuto i samim pisanjem, odnosno, kada sam poslušao Pjetrov savet i počeo da pišem priče o porodici, brzo sam uvideo da je za tako nešto potrebno mnogo dublje zaroniti u sebe i svoju porodicu nego što sam to ranije činio, da je potrebno doista postati deo istorije porodice da bi o toj istoriji moglo da se piše. Pisanje je tako uobličavalo moj identitet, a taj ponovo nađeni identitet zauzvrat je uobličavao moje pisanje.”

Jevrejstvo je u tebi, očigledno, razvilo osećanje posebnosti i delimične (pre bih rekao nevidljive nego vidljive) razlike u odnosu na okolinu kojoj si po svemu drugom pripadao, mislim pre svega na postojanje i delovanje jevrejskog kulturnog arhetipa koji se povremeno ispoljava u tvojim pričama i romanima. Dakle, nije samo reč o upražnjavanju određenih običaja, koji potvrđuju posebnost i razliku, nego o specifičnoj, dubinskoj percepciji sveta, o posebnom uglu gledanja na svet koji te okružuje. Šta, u tom smislu, za tebe jevrejstvo znači u svom supstancijalnom vidu, čak nezavisno od činjenice koliko ono, nekim spoljašnjim znakovima, postoji ili ne postoji u svakidašnjem životu.

“Nisam siguran da mogu precizno da odgovorim na ovo pitanje, ponajviše zbog toga što volim da pomislim da je život – ili bar moj život – ipak neka vrsta neprekidnog traganja. Drugim rečima, identitet (ako o tome govorimo) ne osećam kao datost već kao mogućnost izbora, iako me istorija upozorava da nam u kritičnim trenucima identitet zapravo određuju drugi, a ne mi.

Jevrejin je prevashodno izgnanik, a i umetnik je po prirodi stvari izgnanik, i možda je taj znak jednakosti koji se može povući između njih ono što me privlači i jednom i drugom.”

*Svet je dovoljno veliko mesto za sve nas...*

Gledano izvan političkog konteksta, onoliko koliko je to uopšte moguće, predstavnici generacije koja je 1968. godine i posle nje ušla u književni život (određujući se pozitivno ili negativno prema pojmu intelektualnog angažmana i saobražavajući prirodi svoga osnovnog stava *za ili protiv* i tip svog javnog delovanja) počela je da se interesuje i da zagovara ili institucionalni ili antiinstitucionalni model kulturnog ponašanja. *Hod kroz institucije*, da upotrebim tu sintagmu Timoti Lirija, ili, sa druge strane,



subverzija institucija snažno je polarizovala humanistički svet, koji je ušao u vrlo ozbiljnu krizu. Neki teoretičari smatraju taj trenutak početkom postmodernizma. Uglavnom, jedni su optuživali druge da su pristali na kompromis iz krajnje pragmatičnih pobuda, drugi su optuživali prve za anarhiju. Umetnost, a u sklopu toga i književnost, počela je da apsorbuje snažne uticaje alternative i neoficijelnih i institucionalno neetabliranih oblika mišljenja, obnovljeno je iskustvo avangarde, iznova je poništena striktna hijerarhija umetničkih formi, nasuprot Sartru negirana je jasna društvena funkcija umetnosti, izuzimajući njenu subverzivnost, njenu potrebu da se razlikuje od zadatog poretka, na jedan način na Zapadu, na drugi na Istoku. Zen-budizam i druge istočnjačke filozofije, ali i religije i revolucionarne ideologije (uključujući i maoizam i kubansku priču) izvršile su snažan uticaj na evropsku umetničku praksu. Najzad, pojavio se rokenrol, ne samo kao muzika, nego, rekao bih, kao životni stav koji u čoveku oslobađa ono što mu zapadna civilizacijska dresura neprestano zatamnjuje: pravo na čistu emociju, na razmenu nemanipulisanе egzistencijalne energije, na nepristajanje. Albahari je jedan od prvih srpskih pisaca koji je usvojio i ta iskustva i ona su se u transponovanom vidu pojavila i u njegovim proznim delima. Pre ne znam koliko godina zajedno smo uredili jedan omnibus tekstova *Uhvati ritam* u kojem pisci iz tadašnje Jugoslavije govore o svom viđenju odnosa rokenrola i književnosti.

“Danas verujem da sam se odlučio za ispitivanje raznih alternativnih iskustava da bih izbegao bilo kakav otvoren politički angažman. U stvarnom životu, naravno, odluke se ne donose na takav način, i u nešto se može uroniti bez ikakve namere ili predznanja. Bilo kako bilo, ulazio sam u svet rokenrola, hipi ideologije, istočnjačkih učenja i alternativnih stanja svesti sa radoznalošću i spremnošću da se menjam. Drugim rečima, ulazio sam u sve to u potrazi, zapravo, da izrazim određeno protivljenje porodičnom i društvenom establišmentu, odnosno, građanskom i tzv. socijalističkom sistemu vrednosti. Počelo je interesovanjem za rokenrol, negde još početkom šezdestih, u vreme proboja novog britanskog zvuka (*Bitlsi, Stonsi, Enimalsi* i ostali), zatim nastavilo da se razvija tokom te decenije uz priklanjanje idejama hipijevske “cvetne moći” (*flower power*), a onda se prenelo u moje bavljenje pisanjem i ulaženje u beogradske krugove mladih umetnika koji su u raznim medijima stvarali pod sličnim uticajima. Biti alternativan je, u stvari, značilo prekidati sa tradicijom, odnosno, upostavljati novu tradiciju mešanjem najraznovrsnijih tradicija, uspostavljanjem veza između naizgled nemirljivih

kultura. Možda to i nije tačno, ali tako sam ja sve to shvatao i tu negde, u toj mešavini, formirao svoju spisateljsku poetiku.

Kada sada razmišljam o tome, čudno mi je da se između puštanja duge kose 1966. godine (kada je svako osećao potrebu da mi na ulici vikne: "Takve kao što si ti mi smo ubijali za vreme rata!") i, recimo, priča na kojima sada radim može povući neka nit, ali ona ipak postoji. Taj tada dugokosi mladić je, zahvaljujući tome, naučio da uvažava razlike, da bude istrajan u svojim uverenjima, da ne bude nepoverljiv prema novom, te da odgovore na pitanja koja ga saleću prvo potraži u sebi, pa tek onda u drugima."

Ti si počeo kao pesnik. Neke od svojih pesama kasnije si inkorporirao u sjajnu priču "Izabrane pesme Eugena Rajnera", ali si, prema sopstvenom priznanju, od poezije relativno brzo digao ruke, možda bi bilo dobro da pokušaš da objasniš zašto. Žanr u kojem si najpre ostvaren kao pisac jeste kratka priča i to vrlo posebnog tipa, netipična za mahom anegdotsku tradiciju te književne vrste u srpskoj književnosti. Kako si do nje došao? Mislim da je naše književno (a kasnije i ono životno) druženje počelo upravo prepoznavanjem zajedničkih afiniteta prema kratkoj priči. Ako ti mene pitaš, rekao bih da ne znam kako sam došao do kratke priče: neki put mi se čini da književna forma sama izabere pisca, ili da je on otkrije spletom vrlo složenih ili, možda, vrlo jednostavnih okolnosti. Kratka priča koju si ti pisao i koja je imala jasan otklon od dominirajuće mimetičke koncepcije srpske književnosti 70-ih godina (tvoja kratka priča najčešće nije realistički strukturiran opis nekog događaja, već se zasniva na slici, na opisu stanja, na reči kao takvoj) uspostavila te kao pisca vrlo zainteresovanog za sva pitanja sažetog pripovedanja. Za one koji ne pamte ta vremena hoću da kažem da je početkom 80-ih godina, zahvaljući Albaharijevom uredničkom radu u listu *Književna reč*, tada svakako najznačajnijem srpskom i jugoslovenskom književnom periodiku, debitovala cela jedna generacija pisaca, najpre nazvana "mlada srpska proza", potom "srpski postmodernisti", koja se veoma mnogo na svojim počecima zanimala za kratku priču. Andrićeva nagrada (1982) tada mladom piscu Albahariju verifikovala je vrednost njegovog rada na koji se isprva gledalo onako kao što se i inače gleda na svaku novinu u književnosti, u mešavini podozrenja i ravnodušnosti. Početkom 80-ih Albahari me pozvao da sa njim uređujem prozu u *Književnoj reči* i potom smo nastavili da zajedno promovishmo žanr kratke priče, ne samo u listu u kojem smo godinu-dve dana radili skupa, nego i preko tematskih brojeva časopisa, zatim učesćem u mnogobrojnim žirijima konkursa za najbolju najkraću

priču (najpoznatiji je bio *Ozonov* konkurs Darka Kocjana sa Radio Beograda), i, najzad, uređivanjem godišnjaka najboljih YU-priča (napravili smo ukupno dva, potom je došao raspad zemlje i rat)...

“Tačno je, počeo sam prvo da pišem pesme, kao što čini većina ljudi kada počne da se u većoj meri zanima za reči i jezik. U to vreme, kao što sam već pomenuo, počinjalo je i moje intenzivno druženje sa Rašom Livadom, i ja sam uvideo da ću, ukoliko nastavim da pišem pesme, u najboljem slučaju postati njegova imitacija. Tako sam polako počeo da se približavam priči i pripovedanju, premda i danas često pomislim (a ako se ne varam, i ti si mi to u nekoliko navrata rekao) da se iza privida moje proze doista krije čista pesnička strast. Bilo kako bilo, kada sam jednom uplovio u porodične teme, počelo je i moje posvećivanje formi i traganju za što svedenijim proznim jezikom. Ne bih sada umeo u potpunosti da reprodukujem taj proces, jer je na njega uticalo pripovedačko umeće mnogih pisaca, ali među piscima (i njihovim poetikama) koji su na mene u prvi mah uticali nalazili su se Fokner, Apdajk i Šulc. Potom sam “otkrio” generaciju američkih tzv. metaprozaista (Bartelmi, Kuver, Bart i drugi) i moj pripovedački svet više nije mogao da ostane isti. Fragment, montažni postupak, razigranost, samoironičnost, parodiranje stila, sve je to postalo i deo mog pogleda na kratku priču. Bilo je tu raznih trenutaka uvida i razumevanja, ali posebno pamtim trenutak kada sam, čitajući *Klanicu 5* Kurta Vonegata, došao do opisa scene u kojoj logoraši masovno pate od proлива nakon što su se preždrali neke hrane – tako nešto, potpuna tačnost u ovom trenutku nije važna. Važno je ono mesto u kojem pisac kaže (parafraziram): “A onaj vojnik koji je upravo imao osećaj da iz sebe izbacuje i svoj mozak, to sam bio ja, to je bio pisac ove priče.” Bio sam šokiran, jer mi je ta rečenica – ta posprdna igrarija sa svojim autorstvom – zazvučala gotovo bogohulno u našoj književnoj atmosferi u kojoj je pisac stalno prikazivan kao neko ko je iznad svih ostalih, kao vrhovni sudija za moralna i intelektualna pitanja našeg vremena. Posle te rečenice, sve se iz osnova promenilo, a kada sam jednom počeo da razgrađujem formu kratke priče, ništa me više nije moglo zaustaviti. U isto vreme raslo je i moje interesovanje za sažete oblike pripovedanja, a tu je na mene posebno uticao jedan američki pesnik, Vilijem Stenli Mervin (njegove stihove prevodio sam sa Rašom Livadom) koji je pisao i sažete priče. Tih godina je počelo i moje druženje sa Koljom Mićevićem, koje je kulminiralo sredinom 70-ih, kada sam otišao na odsluženje vojnog roka u njegov grad, u Banja

Luku. Njegovu strast prema jeziku i opsjednutost idejom jezičkog (i prevodilačkog) savršenstva vidim sada kao poslednje kockice u onome što je na kraju formiralo osnovu moje pripovedačke poetike.”

Možda tu negde treba tražiti korene nesporazuma koji su se sporadično javljali oko tvoje proze, znatno više na početku nego danas, kada su pisci 80-ih i 90-ih godina počeli sasvim prirodno da apsorbuju iskustva čitanja savremenih stranih pisaca. Do tada je u srpskoj književnosti bilo legitimno priznavati uticaje ili uzore mahom iz dublje i starije tradicije, svejedno da li domaće ili strane, dok je na uspostavljanje poetičkih analogija sa savremenom svetskom umetničkom scenom, podjednako onom književnom i onom subkulturnom, alternativnom, gledano sa pozorenjem (mislim pre svega na pojavu postmodernizma u srpskoj kulturi), odnosno, kao na modu koja nema mnogo dodirnih tačaka sa domaćom tradicijom. Posle se ispostavilo sasvim suprotno. Zanimaju me, u datom slučaju, dva momenta koja bi mogla nešto značiti u pitanjima tvoje poetike. Često smo razgovarali o srpskoj književnosti, čini mi se da nikada nisi izdvojio nekog srpskog pisca iz tradicije kao eventualnog poetičkog preteču ili srodnika po nečemu, a kada je, pak, reč o savremenosti, u jednom tekstu si Danila Kiša nazvao učiteljem. Za razliku od većine naših kolega, svejedno kojeg uzrasta, spreman si, međutim, da govoriš i o najmlađim piscima, koji, zauzvrat, u fazi konstituisanja sopstvenih poetika jesu skloni da govore o starijim piscima, ali uglavnom radikalno negativno, čak i u formi ekscesa, izgleda da nijedna književna inicijacija ne može bez ocebistva. Ti, koliko znam, na početku nikoga nisi “ubio”, mada si imao nedvosmisleno jasan otklon prema “stvarnosnoj prozi”, to jest, prema čistom mimetizmu i verizmu. Otkuda to, i kako?

“Stanje u srpskoj književnosti krajem 60-ih i početkom 70-ih jeste bilo takvo kako ga ti opisuješ, ali voleo bih da naglasim da – uprkos svim razlikama – nikada nisam imao probleme sa objavljivanjem. Uostalom, ni tzv. “stvarnosna proza” (kao ni kasniji postmoderni pisci) nije bila monolitna pripovedačka škola, iako se tada videla kao jedan veliki talas koji je nosio sve pred sobom. I u toj prozi bilo je tradicionalista i inovatora (pre svega Miroslav Josić Višnjić), što se kasnije pokazalo u njihovom razvoju. Nevezano od toga, u njihovoj prozi smetalo mi je okretanje previše uskom, lokalnom jeziku, i usredsređivanje na seoski ili malovaroški milje koji je meni bio stran. Kiš je već tada bio na sasvim drugoj strani, i sasvim je prirodno što su njegove knjige – govorim o *Bašti*, *pepelu*, *Ranim jadima* i *Peščaniku*, objavljenim u

tom periodu – uticale na mene, kako svojom stilsko-formalnom raznolikošću, tako i otvorenim pozivanjem na književne uzore i prethodnike (prvi roman je, naravno, vodio ka Šulcu, dok je *Peščanik* usmeravao prema piscima tzv. francuskog novog talasa). A kada je reč o starijim srpskim piscima, tačno je da nikoga nisam osećao kao srodnika, za šta, uzgred, krivim školski sistem i obaveznu lektiru koja me je doista udaljila od niza pisaca. Osim toga, najveći među njima zasnivali su svoje delo na predanom traganju po daljoj istoriji, a istorija je tada bila tema koja me ni najmanje nije zanimala.

Nikoga, međutim, nisam književno “ubio” iz prostog razloga što nemam (ili bar do sada nisam osetio) takav nagon u svom biću. Svet je dovoljno veliko mesto za sve nas, književnost takođe, i ako ja mogu da pišem ono što želim, zašto to ne bi mogli i drugi da rade?”

Ako nema istorije, ostaje preokupiranost jezikom. I kada izostanu rasprave o Bogu, dakle, o numinoznim pitanjima, njih takođe počnu da supstituišu rasprave o jeziku. Sa Jovicom Aćinom ponekad raspedam tu temu. Ako nema Boga, ostaje nam samo jezik, takav stav su nam u nasleđe ostavili modernisti, oni koji su došli posle Ničea. A nakon Beketa, primakli smo se ćutanju, jezik kao da je izgubio ontološki potencijal. Svet se prepustio masovnom brbljanju, jezik je izgubio svoju esencijalnost. U stvari, u gotovo svim svojim knjigama ti raspravljáš o jeziku, najčešće varirajući ideju o nemogućnosti da rečima preneseš ono što bi zapravo želeo da kažeš, da jezikom konstituišeš viziju apsolutno ispunjene egzistencije. Stalno ponavljaš kako više ne veruješ u reči (što je stav rane postmoderne), kako je jezik mrtav i nemoćan, a sa druge strane njime se posvećenički baviš, jezik je, baš kao pesniku, jedna od tvojih glavnih tema. Kako izlaziš na kraj sa tim paradoksom?

“To je paradoks s kojim se živi, tj. govori i piše, kao što, recimo, stanovnik neke totalitarne zemlje može da kaže “U totalitarizmu nema života”, ali se ipak ne ubija nego živi dalje. Naravno, moguća je tišina, ali tišina je – bar na ovom nivou ljudske komunikacije – u još većoj meri podložna pogrešnoj interpretaciji, pa tako pribegavam manjem zlu, tj. govorim i pišem. Rana postmoderna je, kako ti kažeš, to uzela kao jedan od osnovnih stavova, nastavljajući tamo gde je pozna moderna stala. U stvari, ništa nije lakše nego konstatovati da je književnost najnerazvijenija od svih umetnosti, te da je ona jedina grana umetnosti u kojoj se kao kvalitetno prihvata delo koje kao da je napisano pre, recimo, dvesta godina.

Jedan od šablona i današnje književne kritike je da za nekoga, koga želi posebno da pohvali, kaže da piše kao Tolstoj! Tako je, na primer, Džon Apdajk nedavno u prikazu u *Njujorkeru* ocenio novi roman kanadsko-indijskog pisca Rohinstona Mistrija. Ali to je u stvari čor-sokak iz kojeg doista nema izlaza, jer jezik zapravo ne može da se menja, vokabular može da se širi, ali gramatička osnova jezika je nepromenjiva. I tu je možda problem: jezik je konačan dok je svet beskonačan, a književnost se služi jezikom, ali zapravo želi da prikaže svet. Drugim rečima, na početku svakog pisanja mora stajati svest o tome da je krajnji rezultat pisanja unapred osuđen na neuspeh. Otuda je pisanje neka vrsta sizifovskog truda, mislio o tome pisac ili ne. Pisanje je, uvek i jedino, samo pokušaj da se dosegne neizrecivo. Naravno, ima pisaca koji su tragali za izlazom, kao što je to učinio Džozs, ali u tom slučaju krajnji rezultat je stvaranje nekog ličnog jezika (kojim je napisano *Fineganovo bdenje*), što zapravo znači da niko osim pisca ne može da pročita to što je napisano. Ja sam, međutim, odlučio da, ako treba, jadikujem nad ograničenošću jezika, ali da nikada ne predem granicu razumevanja, odnosno, da suviše ne "eksperimentišem" i tako svoju prozu načinim teško čitljivom. To jeste kompromis, ali nije ništa gori od mnogih drugih kompromisa na kojima se naši životi zasnivaju."

Da, sada smo kod važne promene. Ti si dugi niz godina, recimo, od svojih književnih početaka pa do proze *Cink*, insistirao na minimalističkom geslu: *manje je više*, dosledno negirajući prisustvo velikih tema politike i istorije u svom pripovedanju. Potom se dogodio preobražaj, ne radikalnan već vrlo postepen: velike teme koje favorizuje svaka književnost modernih vremena, isprva neosetno, pa zatim sve vidnije, počele su se javljati i u tvojim pričama (docnije i u romanima). Čini mi se da tome ima više razloga: uticaj zbivanja iz tvoje biografije, najpre smrt roditelja koja nas preobražava i upozorava da smo mi na redu, potom politička kriza i rat na prostoru bivše Jugoslavije, sunovrat srpskog društva 90-ih, najzad, tvoje preseljenje u Kanadu.

"Preobražaj koji pominješ odvijao se postepeno, ali u sebi nalazim samo dva "krivca": raspad Jugoslavije i udaljavanje od rodnog tla, tj. moj odlazak u Kanadu. Smrt mojih roditelja, sama po sebi, nije me vodila prema istoriji. U *Cinku* sam, setićeš se, jadikovao nad činjenicom da je moj otac živeo u istoriji, a da je ja uopšte ne osećam. (Sada se to, naravno, može videti kao znak moje političko-istorijske naivnosti: *Cink* sam pisao u drugoj polovini 80-ih, kada je sve već vodilo ka usmrćivanju Jugoslavije i obnovi istorije, a ja to kao da nisam primećivao. *Mamac* je bio

zamišljen kao knjiga-ogledalo, kao odraz *Cinka*, i da sam je pisao u nekom drugom trenutku i na nekom drugom mestu, ona bi verovatno imala sličnu fragmentarnu formu. Smrt moga oca za mene je predstavljala okončanje porodične priče, one stvarne i one koja se prelila u moju prozu. U stvari, sada pomišljam da je *Cink* nastao u onom paradoksalnom osećanju istovremenog oslobođanja i još dubljeg zatočeništva: što više nema oca, sve više osećaš da mu nepovratno pripadaš. To osećanje se ponovilo i nakon majčine smrti, ali onda sam, u izvesnom smislu, bio spreman, mada se čovek nikada ne može u potpunosti pripremiti za smrt roditelja. S obzirom da sam *Mamac* pisao u drugoj životnoj situaciji, kada sam već popustio pred nadiranjem istorije, sve je u njemu podređeno istorijskim hirovima. U *Cinku* sam verovatno još uspevao da se nosim sa istorijom, otuda fragmentarnost i zaokruživanja malih celina, dok toga nema u *Mamcu*. Tu je istorija bujica, neprekidni pasus iz kojeg, kada se jednom u njega uđe, nema izlaza.”

*Nijedan ostvareni san ne ispunjava se u potpunosti...*

Onda se usledile godine ludila, raspala se zemlja u kojoj smo odrasli i čiju smo kulturu smatrali za svoju, nezavisno od toga kako je ona nacionalno određena. Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Krleža i Meša Selimović, Vitomil Zupan, na primer, ili Ranko Marinković, pa *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića i Kišova *Grobnica za Borisa Davidovića*, Kovačević/Šijanove groteske “Ko to tamo peva” i “Maratonci trče počasni krug”, Sidran/Kusturićini filmovi, slike Voja Stanića, Safeta Zeca i Vlade Veličkovića, *Korni* i *YU-grupa*, *Indexi*, *Bijelo dugme*, *Buldožer*, *Leb i sol*, beogradski i zagrebački novi talas, nabrajam samo ono čega se namah sećam, više nisu bile vrednosni vrhovi jedne složene, ali celovite multikulture. Stigle su godine krize, rat, jedna evropska država koja je imala smisla naprosto je dekomponovana na morbidan način, ostavljajući za sobom, u nama, ovo nije lament, dugotrajne, traumatične posledice tog raspada. Kako gledaš na sve to.

“Raspad zemlje? To je gotova priča, ne znam vredi li joj se više vraćati, pogotovo što, za razliku od priča koje mi pišemo, u njoj se ništa više ne može promeniti. Za mene se ta priča završila osećanjem gubitka, pre svega zbog toga što je poražen jedan mogući nadnacionalni identitet, koji je za mene – zbog mog porekla, a i zbog mog razumevanja sveta – bio mnogo veći od prostog zbira raznih nacionalnih identiteta koji su ga činili. Raspadom tog identiteta, odnosno, povratkom na izolovane nacionalne identitete, načinjen je korak nazad, iskoračeno je

zapravo iz toka istorije, i celo to područje od tog trena kaska za svetom. Jednom će ga sustići, u to nema sumnje, ali tek kada se oslobodi dominacije uskonacionalnog identiteta, što je zapravo paradoks, ali takvi su hirovi istorije, ništa se tu ne može.

Pominješ godine krize, ali nisam siguran šta to uopšte više označava. Zar "kriza" ne traje i dalje? Ukoliko misliš na 90-te, na početak 90-ih dok sam još bio u Beogradu, one su naprosto protekle u borbi za preživljanje. Kada sam otišao, i kada sam se sa te grdne daljine osvrnuo, kriza se više nije dešavala meni već nekom drugom. S obzirom da sam bio zaštićen i bezbedan (lomovi srca se ionako nikada ne računaju), nije red da o tome govorim onima koji su nastavili i dalje da trpe. No, kao i mnogima, u tim godinama se desio preloman trenutak za mene, trenutak nakon kojeg ništa više nije bilo isto. U proleće 1992. godine, uoči početka rata u Bosni, organizovali smo odlazak sarajevskih Jevreja, i među novim izbeglicama u Beogradu našao se i moj poznanik, filozof. Pozdravili smo se, a on mi je rekao: "Samo sam došao da dovedem majku, i odmah se vraćam. Znaš, tamo su sve moje knjige." Naravno, nije se vratio, i nekoliko meseci kasnije otišao je negde u Evropu, i verovatno je i dalje tamo. Ali te večeri, kada sam se vratio svojoj kući, ušao sam u moju radnu sobu, pogledao po policama i ormanima koji su stenjali pod teretom knjiga, i osetio krajnji besmisao bilo kakvog posedovanja. Posle toga, kada se ukazala mogućnost, bilo je lakše otići. I otišao sam."

Nema kritički nastrojenog srpskog intelektualca koji se, početkom i tokom 90-ih godina nije pitao da li da ode iz zemlje, ili da ostane u njoj. Mnogi su otišli, mnogi su ostali. Tako se stvorila naročita klima raspolućenosti: oni koji su otišli počeli su da objašnjavaju zašto su otišli, oni koji su ostali počeli su da objašnjavaju zašto su ostali. Ukrstile su se različite perspektive, pojavili su se novi stereotipi i nove neoprezne generalizacije, isključivost koja se ponekad pretvarala i u netrpeljivost je samo dodatno otežavala katastrofalno loše stanje srpskog društva, znatan deo srpske intelektualne elite u zemlji nije razumevao šta mu se događa, pristajao je na koruptivnost, na manipulaciju, na služenje vlasti. Oni koji su otišli, sa druge strane, često su pristajali na stereotip postkomunističkih disidenata. Ti si otišao u Kanadu, kloneći se političkih proklamacija bilo koje vrste.

"Odlazak za Kanadu je plod slučajnosti, ali odmah se čovek može zapitati da li je bilo šta slučajno? Bilo kako bilo, kada sam polazio u jesen 1994. godine, doista nisam verovao da ćemo se u Kanadi zadržati više od godinu dana. Ispalo je drugačije, prvo zbog toga što sam ja dobio jednu stipendiju za pisanje, potom je



i moja supruga dobila posao, povratak je odložen, avionske karte su bačene, deca su pošla u školu, i tako, odjednom, premda je sve išlo postepeno, shvatili smo da smo sada ovde. U odnosu na mnoge druge naše doseljenike, ova kultura nam nije bila strana, tako da se u nama nije razvijao nikakav unutrašnji bunt prema novoj sredini i neminovnim razlikama.

Teško je, nema zбора, ostaviti sav svoj prethodni život za sobom, ali kada je taj čin praćen osećanjem oslobađanja od raznoraznih pritisaka koje je čovek morao da trpi i uloga koje je morao da igra, onda se i uspomene lakše gule sa sebe. Da mogu da biram, možda bih voleo da budem na nekom drugom mestu (negde u Evropi), ali u međuvremenu sam razvio neku vrstu strasti prema ovom kraju i predivnim Stenovitim planinama koje ispunjavaju moj zapadni horizont, tako da ne pomišljam na novu promenu. Nisam, naravno, izgnanik u doslovnom smislu te reči; ne nameravam niti pokušavam da postanem deo ovdašnje književnosti; sedim, jednostavno, na ovoj velikoj daljini od mog rodnog kraja i jezika, osluškujem taj jezik i pišem knjige. Za nekog ko je smatrao da pisac treba da bude samo pisac, a ne i javna figura, ovo je kao ostvareni san. Naravno, nijedan ostvareni san ne ispunjava se u potpunosti, ali to je već neka druga priča.”

Vrlo žive relacije tvoje proze sa piscima i delima svetske književnosti verovatno su dobrim, ako ne i presudnim delom, plod tvog prevodilačkog iskustva. Bez obzira na to što biti prevodilac u Srbiji (kao i drugde, uostalom, ali u Srbiji u drastičnijem vidu) znači uglavnom zavisiti od porudžbina izdavača i urednika, drugim rečima, uglavnom ispunjavati profesionalne zadatke, a tek retko i nuditi nešto što je u najdubljem saglasju sa prevodilačkim ličnim afinitetima, ti si, zaista ne znam kako, ipak u tom neprestanom snalaženju između onoga što je zanatska narudžbina i onoga što je sopstveni ukus, ipak napravio jedan probran i sistematičan prevodilački opus.

Prevodio si knjige Vladimira Nabokova, Sola Beloua, Džona Apdajka, Tomasa Pinčona, Pitera Kerija, I. B. Singera, Sema Šeparda, Roberta Kuvera, Majkla Vajldinga, Šermana Aleksija, Margaret Etvud... Odjednom sam sklon da tvrdim kako postoji izvesno saglasje između tvoje autorske poetike i prevodilačke poetike, recimo u tretmanu jezika, i interesovanju za književnost koja ne prepisuje nego stvara novi svet. Rekao bih da si pripremajući se za prevodioca, realizacijom te pripreme, upotpunio i sopstvenu spisateljsku vokaciju. Kako gledaš na tu vezu, a uz to mi reci nešto i o tehnici svoga pisanja (o pripremama, o dolasku do teme, o radu na tekstu, eventualnim verzijama).

“Prevođenje je verovatno najbolja moguća škola pisanja. S jedne strane, ono uključuje nastojanje da se što dublje prodre u sam način stvaranja drugog autora, a s druge neprekidno podstiče na obnavljanje i usavršavanje sopstvenog stila i jezika. Sasvim je sigurno da je, na primer, moj prevodilački rad na pričama američkih metaprozaista ili novih (tokom 70-ih i 80-ih godina) australijskih pripovedača, ali isto tako i rad na poeziji Marka Strenda, Rasela Edmonda i drugih pesnika, bitno uticao na moju pripovedačku poetiku. Uostalom, moje prevodilačko interesovanje prvenstveno je bilo okrenuto traganju za onim delima i autorima koji iz raznih razloga nisu do tada bili predstavljeni našim čitaocima. Otuda o sebi mislim kao o “informativnom prevodiocu”, za razliku od “dubinskih prevodilaca”, poput Kolje Mićevića i Branimira Živojinovića, koji – premda su i oni ponekad “informativni prevodioci” – uglavnom rade na prevodima klasičnih i ključnih dela na naš jezik. Takva okrenutost prevođenju podrazumeva i stalnu razmenu ideja sa prevodima na kojima radim, neku vrstu dijaloga u kojem strani autor govori svojim delom, a ja mu, nakon prevoda, odgovaram nekom svojom novom pričom. U krajnjoj liniji, tokom prevođenja prevodilac radi isto što radi i pisac dok piše svoju priču, odnosno, postaje neko drugi i preuzima neki tuđi glas kojim pripoveda priču. Razlike, bar za mene, postoje u nekim tehničkim aspektima: lakše se, naime, oslobađam dovršenog prevoda (posle prve prevodilačke ruke, sledi definitivno sređivanje teksta, i to je to) nego dovršene priče. Napisa na, priča mora da odleži; potom joj se vraćam i čistim je od svega što mi se učini nepotrebnim; nekad je ispisujem nanovo, potpuno menjajući njenu strukturu što u prevodu, jasno, ne smem da radim; nekad ništa od nje ne bude; ali kada je jednom proglasim dovršenom, onda je više ne menjam. Uzgred, da bih napisao priču, potrebno mi je da se negde u meni – ni dan-danas ne znam gde je to mesto u meni – uobličim njena prva rečenica, bez obzira da li u tom času imam neku predstavu o tome šta bi ta priča trebalo da bude. Posle prve rečenice, sve ide samo od sebe, i najčešće sam samo pisar koji zapisuje nečiji diktat, ali koji ne preza od toga da dopiše i svoj komentar kad treba, pa i onda kada ne treba.”

Kako si otišao?

“Sada mi se čini da sam u samom činu odlaska – u oktobru 1994. godine – bio bez ikakvih osećanja, jednostavno zbog toga što, kako sam već pomenuo, nisam ni pomišljao da taj odlazak može duže da potraje. Verovao sam da ćemo se vratiti posle godinu dana, koliko je trajala stipendija koju sam, kao tzv. “boravišni pisac” (*writer-in-residence*), dobio na Kalgarijanskom

univerzitetu, i to me je činilo spokojnim. Posle, kada je prošla ta godina i kada smo odlučili da ipak ostanemo, bilo je kasno za osećanja, što je dobro, jer bi ona ionako samo vodila u nostalgiju, najgoru boljku koja čoveka može da snađe kad je daleko od doma. Postojalo je još nešto: tokom 90-ih, sve do mog odlaska, veoma često sam odlazio u inostranstvo, uglavnom zbog poslova vezanih za rad Saveza jevrejskih opština Jugoslavije, na čijem čelu sam se tada nalazio. Većina tih putovanja, zbog čuvenih “nepravrednih sankcija”, odigrala se preko budimpeštanskog aerodroma, i svaki prelazak mađarske granice, i suočavanje sa nemarnošću i zluradošću, činio me je beskrajno nesrećnim. Bilo je teško, gotovo nemoguće, ne osećati se kao čovek drugog reda, nekakav ljudski otpadak, smrad koji hoda. Nekada su Jevreje, pomišljao sam, obeležavali žutim šestokrakim zvezdama, a sada su Jugoslovene obeležavali crvenim pasošima – i kao što je jedan pogled na žutu zvezdu kazivao znatiželjnome da je suočen sa ništavnim jevrejskim bićem, tako je i jedan pogled na taj crveni pasoš kazivao cariniku (graničnom policajcu, recepcionaru u hotelu, činovniku u banci...) da pred sobom ima gubavca koji ne zaslužuje nikakvo poštovanje. Drugim rečima, kada mi se ukazala prilika da na neko vreme (kako sam u prvi mah pomišljao) odem malo dalje od tog kužnog područja, dočekao sam je raširenih ruku. Nisam hteo da pobegnem od te nesrećne zemlje koja se davila u vlastitom otrovu, hteo sam samo malo da se od nje odmorim i ponovo steknem svoj dignitet, svoje pravo da svakome slobodno pogledam u oči.”

I šta te sačekalo kada si došao?

“Svet severnoameričke kulture, to sam već rekao, nije mi bio stran – Ameriku sam posetio nekoliko puta pre 1994. godine, a u jesen 1986. proveo sam četiri meseca u Ajovi, kao učesnik Međunarodnog programa za pisce – tako da nisam strepeo ni od kakvih kulturnih i društvenih stresova koji obično opsedaju nove doseljenike. Moj najveći šok zapravo nije bio povezan ni sa jednim aspektom novog sveta, već je poticao iz onoga što sam ostavio za sobom. Naime, odjednom sam se zatekao u okeanu spokoja i mira. Dani koji su u Beogradu proticali u histeričnoj jurnjavi za namirnicama, neprekidnoj zvonjavi telefona, menjanju deviza, sustizanju spisateljskih i prevodilačkih rokova, odjednom su, u Kalgariju, postali dani mira, dani kojima sam bio jedini gospodar, i u kojima sam mogao lagodno da se rasipam slobodnim vremenom. S jedne strane, osećao sam se kao osoba kojoj se upravo ostvario najdraži san, dok sam se, s druge strane, istovremeno osećao kao zavisnik kome je uskraćen njegov redovni

narkotik. Tresao sam se u iščekivanju telefonskog poziva (a telefon nije danima zvonio u našoj novoj kući), u očekivanju pisma (a poštar je samo ubacivao reklame i račune u naše sanduče), u osluškivanju zvona na vratima (a dolazili su samo Jehovini sve-doci). Jednostavno govoreći, trebalo mi je vremena da shvatim da sada imam vremena za sve što želim da uradim, i od tog trenutka počeo sam drukčije da gledam na svoje odsustvo iz sveta u kojem sam ranije prebivao. Oslobodio sam se zavisnosti, bio sam "čist", mogao sam da sednem i ponovo počnem da pišem. I to sam uradio: seo sam, i počeo da pišem."

*Nikada nisam verovao da pisac ima neku ulogu...*

Odlaskom u Kanadu desilo se nešto zanimljivo u prijemu tvojih knjiga kod srpske čitalačke publike. Od pisca koji je u ranijoj (jugoslovenskoj) fazi svog rada slovio kao, ipak, pisac jednog tačno određenog tipa, čiju su prozu čitali ljudi sličnih interesovanja, i u velikoj meri, drugi pisci, dakle, pisac sa jasno izdiferenciranom poetikom koja je prepoznata kod uglavnom mlađe kritike (u to vreme bejah i ja mladi kritičar) i relativno uskog čitalačkog auditorijuma, sa knjigama koje si napisao u Kanadi postao si vrlo čitan pisac, kod svih slojeva čitalačke publike, a nezavisno od afinititeta koji ta publika ispoljava. Tome je svakako doprinela i NIN-ova nagrada za roman *Mamac* (1996).

Taj preokret u interesovanju publike je za mene donekle engimatičan. Jedan elitni, ekskluzivni pisac tihog glasa, bez tematske konjunktore, bez afera bilo koje vrste, bez medijske pompe (znam za tvoju averziju prema TV-u), odjednom izdaje sabrana dela i dobija nagradu nacionalne biblioteke za najčitaniju knjigu godine. Kako gledaš na tu promenu u prijemu tvojih knjiga, čini mi se da je samo deo odgovora u tvojoj književnoj promeni: fakat je da si postao otvoren za ceo jedan egzistencijalni horizont nepoznat u tvojim ranijim knjigama: iskustvo stranstvovanja, postojanje u drugoj kulturi, marginalizacija umesto pripadanja eliti, potom i priča o velikim entitetima, o čemu ćemo, verujem, još govoriti...

"Ne umem da objasnim taj preokret u interesovanju širih čitalačkih slojeva za moju prozu, ali uveren sam da do njega ne bi došlo da nisam dobio NIN-ovu nagradu za *Mamac*. Voleli mi to kao pisci ili ne, nagrade imaju tu moć, i to se pokazalo bezbroj puta na nacionalnom i međunarodnom planu. Dakle, vođena publicitetom i reklamom (što je, ipak, krajnja svrha nagrada, zar ne?), kao i u slučaju bilo kakvog proizvoda, publika se odlučuje

da proba i kupi hvaljeno delo. Tako se "otkrivaju" pisci koji su pre toga, kako kažeš, imali određeni ugled među drugim piscima i kritičarima, ali nisu bili čitani u dovoljnoj meri. Ne znam da li postoji drugo objašnjenje, jer sam uveren da se kao pisac ni najmanje nisam promenio, odnosno, da *Mamac* ni u kom slučaju ne iskače izvan okvira moje poetike. Međutim, morao sam da promenim nešto drugo – svoj nastup pred publikom, jer kada sam se prvi put suočio s novim krugom čitalaca (na nizu promotivnih nastupa u Srbiji i Crnoj Gori u proleće 1997) i oduševljeno im rekao da su oni zapravo pročitali nenapisanu knjigu o majci (što je, u stvari, bila moja osnovna namera u *Mamcu*), video sam mnoštvo zbunjenih pogleda koji su isto kazivali: "O čemu on to priča kada smo lepo pročitali knjigu o njegovoj majci?" Nije vredelo objašnjavati, nije ni bilo potrebno objašnjavati; trebalo je, shvatio sam, da prestanem da pričam o postmodernizmu, što sam i učinio, bar pred čitaocima. U stvarnosti sam i dalje okoreli posmodernista, ali to sada krijem kao neku masonsku tajnu. A postoji još jedan faktor koji je odigrao svoju ulogu – mislim da smo ga već pominjali – činjenica da čitaoci ipak radije u ruke uzimaju roman nego knjigu priča, čak i onda kada je u pitanju relativno kratak roman zapravo i pisan kao kratka priča. Moguće je da su i drugi elementi odigrali neku ulogu, ali to će neko drugi videti bolje od mene. Sva ta gungula oko *Mamca* bila mi je pomalo šokantna, pa me je čak naterala da za neko vreme odustanem od svog tvrdokornog stava prema pojavljivanju na televiziji. Sada sam ponovo "neprijateljski" raspoložen prema televiziji, kojoj ne poričem moć ubeđivanja, ali me odbija svojom slepom samouverenošću da svet postoji zbog nje, a ne ona zbog sveta."

Mislim i dalje o tome – verovatno zato što se više ne viđamo nekoliko puta sedmično, kao pre desetak godina, nego jednom u dve-tri godine, pa ne možemo to da proverimo ni u razgovoru, a u prepisci uvek ima nešto preče – kakve je dubinske reperkusije imao tvoj prelazak u Kanadu i život u toj zemlji na ono što pišeš. Otvorio si svoja interesovanja za dužu formu koja je, vremenom, hteo-ne-hteo, prepoznata kao roman, a u tim romanima si, uz snažno i već odranije postojeće, saglasno novim okolnostima iznova ispoljeno pitanje identiteta, odjednom pošao tragom ispitivanja onoga što te u ranijim fazama tvoga rada uopšte nije zanimalo, mislim pre svega na politiku i na istoriju. Već smo ponešto o tome rekli, ali se ja i dalje pitam, pa pitam i tebe, da li tzv. jaki književni entiteti (makar ih ti relativizuješ i pišeš o njima iz perspektive "slabe misli") ipak iziskuju dužu

književnu formu. Reci mi nešto i o toj formi, o dugom, nezauzavljivom megapasusu, o sintaksi koja kulja, koja ne staje sve dok se njena unutrašnja energija ne isprazni, a što jeste kontrapunkt tvom interesovanju za apsolutnu sažetost, koju si ipak sačuvao kao jednu od trajnih konstanti svog rada.

“Dolazak u Kanadu doprineo je svojevrsnom oslobađanju od uloge koju pisac, hteo to ili ne, mora da igra u kontekstu svoje književnosti. Otuda, pretpostavljam, i sloboda da se u većoj meri posvetim dužoj formi, premda sam se u toj formi već okušao pre odlaska, u *Kratkoj knjizi*. Sada primećujem da *Kratka knjiga* i *Snežni čovek*, moj prvi “kanadski” roman, nisu vremenski i prostorno definisani, što tumačim kao nesposobnost pripovedača da se orijentiše u vremenu i prostoru, kao reakciju na kaos koji je zahvatio moj (i naš) do tada uredan svet. U kasnijim knjigama stvari i pojave su preciznije definisane, jer to naprosto zahteva istorija. Međutim, nisam uveren da je moje interesovanje za istoriju toliko neuobičajeno – i pre toga, mene je zanimalo trenutak, segment života koji je deo svakodnevice. Kada je oživljena istorija postala deo svakodnevice, pisati o njoj u stvari je značilo pisati isto što i ranije: o onome što se upravo zbiva. Nisam se promenio ja (ili bar tako mislim); promenila se stvarnost oko mene. A formu dugog pasusa sam odabrao pre svega zbog toga što omogućava dužinu i povećani obim pripovedanja. U izvesnom smislu taj dugi pasus i dalje je fragment neke imaginarne veće celine, neke totalne priče, što me ostavlja u uverenju da nisam izneverio svoju raniju poetiku fragmentizacije proznog teksta. (Osim toga, iako to nikada nisam uradio, omogućava lepu igru na književnoj večeri – ustaneš i kažeš da ćeš sada pročitati jedan pasus iz svoje knjige, i onda pročitaš celu knjigu.) Taj dugi pasus je takođe najbliži nekom stvarnom izgledu čovekovog govora, u kojem nema podele na pasuse i dijaloge, i koji traje onoliko koliko može da traje. On je i neka vrsta klopke za čitaoce, jer je relativno lako ući u njega, a veoma teško iz njega izaći, te se može sagledati kao nekakav na izgled pravolinijski lavirint. (Mnogi čitaoci su mi potvrdili da im je bilo teško da naprave pauzu u čitanju neke od mojih jednopasusnih knjiga, jer ih je upravo taj neprekinuti pasus terao da čitaju dalje.) Naravno, pisanje u takvim velikim pasusima nije moj izum; prozu pisanu u takvim velikim, zbijenim pasusima nalazimo kod Bernharda, Kafke, Foknera, Kertesa, Markesa, Saragama i mnogih drugih pisaca. Takav prozni tekst je poput valjka: kada jednom krene, ništa ga ne može zaustaviti.”

Mislim da iz onoga što govoriš prirodno ishodi priča o tome šta ti uopšte znači čitalac, kako ga zamišljaš i da li ga uopšte

zamišljaš. Kakvi su tvoji čitaoci u Kanadi, a kakvi u sredini koja govori jezikom na kojem pišeš. Znam da si imao zanimljive susrete sa čitaocima, iznenađuju li te svi oni načini na koje ljudi čitaju i tumače tvoje knjige?

“U izvesnom smislu, moj odnos prema čitaocima je dvostruk – s jedne strane, oni me ne zanimaju, dok s druge strane, gajim izuzetno poštovanje prema njima. Čitaoci me ne zanimaju dok pišem, odnosno, ne pomišljam šta će neko – bilo ko, bilo kakva vrsta čitaoca – misliti o tome što pišem, jer na kraju krajeva pišem samo i jedino za sebe. Drugim rečima, ako zadovoljim sebe onim što pišem, onda mi je sasvim svejedno šta će drugi čitaoci reći o tome.

Međutim, kada ono što sam napisao ne bude više samo moje (a zbog čega stalno iznova objavljujem – to doista nemoj da me pitaš, jer ništa mi u tom procesu nije jasno), onda sam spreman da odgovorim na svaki zahtev i svako pitanje čitalaca. Ako sam nekada i zamišljao nekog idealnog čitaoca, sada to više ne činim, jer sam shvatio da idealan čitalac ne može da postoji, odnosno, da je sam autor najbliži tom idealnom posvećeniku, te da ne mora da ga traži dalje od svoje radne sobe. Na širem planu, čitaoci su na neki način svugde isti, premda postoji dosta razlika. Osnovna razlika između, recimo, kanadskih i srpskih čitalaca proističe zapravo iz same strukture književne večeri. Kod nas, gde je književno veče zapravo kritičarsko veče i gde pisac veoma malo čita, prevladava ozbiljna atmosfera, postavljaju se “teška” pitanja i očekuju se podjednako “teški” odgovori, tako da sve često više nalikuje na neku komemorativnu sednicu nego na skup ljubitelja lepe reči. U Kanadi, posle veoma kratkog predstavljanja, koje traje samo dva-tri minuta, pisac čita bar četrdesetak minuta, katkad i ceo sat, tako da mora, hteo to ili ne, da se preobrazi u zabavljača. Ovdašnja publika se rado smeje, glasno komentariše neke rečenice tokom čitanja, i više je okrenuta “lakoći” pitanja i odgovora. Međutim, ni tamo ni ovde, bar za sada, nisam naišao na nekog “neobičnog” čitaoca, nekoga ko svoju prozu čita na neki iščašen ili neuobičajen način. Sretao sam čitaoce koji su mi govorili kako im je neka od mojih knjiga mnogo značila u određenom životnom trenutku, i moram priznati da mi je, na neki način, bilo neprijatno. Nije lako biti odgovoran ni za svoje odluke, a kamoli za tuđe.”

Sasvim druga, mada ne toliko daleka tema, jeste književni život. Sećam se jedne Bartelmijeve rečenice, u kojoj on otprilike kaže da voli da prati to što njegovi savremenici rade jer postoji ozbiljna verovatnoća da će neko od njih smisliti nešto pametno.

Bio si jedan od najaktivnijih protagonista srpske književne scene 70-ih, 80-ih i dela 90-ih godina, nije ti teško da se setiš one gungule u koju su stali, pomešani, u ritmu izvan svačije kontrole, časopisi, prevodi, žiriji, konkursi, promocije, uređivanje knjiga, kontakti sa stranim piscima. Kada si živeo taj dinamizam, često smo pričali o tome kako nam drugi jedu vreme, a sa druge strane, ne može se bez toga, ako želiš da si unutra, u književnosti. Šta je za tebe značio književni život, evo, ja ne mogu bez njega, a tek sa njim mi nikako nije lako, sve je to oblik bezizlaza sa kojim svakoga dana moram iz početka da zaključim ugovor o uzajamnom podnošenju...

“Verovatno je neophodno da svako u većoj ili manjoj meri prođe kroz razne oblike književnog života, s tim što mi se čini da je najvažnije steći neko iskustvo u radu redakcije književnog časopisa. U tom smislu, iskustvo koje sam stekao radeći u redakcijama *Vidika* i, naročito, *Književne reči* ima za mene neprocenjivu vrednost. Takođe je značajno iskustvo u radu neke staleške književne organizacije, što je za mene bio rad u upravama Udruženja književnih prevodilaca Srbije i Srpskog PEN centra. Dinamičnost tih iskustava, kontakti koji se pri tom uspostavljaju, razumevanja koja proističu iz angažovanja na raznim zadacima i projektima, predstavljaju značajne podsticaje koji se, jednom realizovani, šire dalje u sve bogatijim računanjima. Međutim, vremenom se sve to pretvara u neku vrstu automatizma, u igranje uloge koju su nam zapravo nametnuli drugi, te u nekom trenutku – a taj trenutak je različit za svakog od nas – ta vrsta angažmana, do tada korisna, postaje zapravo najveća smetnja i najbolje je napustiti poprište. Nije to lako učiniti, jer se učešće u književnom životu preobrazilo u svojevrstan narkotik i čoveku se čini da neće moći da opstane bez njega. Nema, naravno, tog narkotika bez kojeg se ne može ići dalje, pa se isto tako može odustati od aktivnog književnog života – teško je u početku, ali posle se pokazuje sve više i više prednosti tog izbora. Ja sam, da tako kažem, “krizirao” kada sam došao u Kanadu, no, vremenom sam postajao sve “čistiji”, sve slobodniji, sve mirniji, i sada se, daleko od “razuzdane književne gomile”, veoma dobro osećam. Nije to savet koji smatram obaveznim za sve pisce – ipak je, na svu sreću, svako od nas različit i svako treba da traga za svojim rešenjima (i nema sumnje da je dobro što neki pisci celog života ostaju aktivni u samom središtu književnog života) – ali bi svaki pisac, ako ništa drugo, bar trebalo da pazi da ne bude uvučen u ralje “književne čaršije”, tog nesretnog ali neizbežnog aspekta književnog života.”



Za kraj, ako kraja ima, reci mi kako u ovom trenutku gledaš na svoj književni opus, da li si ga takvim zamišljao kada si počeo da ga pišeš, šta misliš da je najbitnije u njemu, koje knjige smatraš tačkama promene, šta, po tvom mišljenju karakteriše tvoje priče i romane, i kakvo mesto te knjige zauzimaju u tvom životu. Opiši mi tu evoluciju, i pokušaj da opišeš gde se trenutno u pisanju nalaziš.

“Kada pogledam unazad, ne uspevam da pronađem trenutak u kojem sam pomislio: “Biću pisac.” Možda takvog trenutka nije nikada bilo? U svakom slučaju, nije bilo trenutka u kojem sam video pred sobom svoj književni život i opus ili sačinio plan za njihovo ostvarenje, plan kojem sam se kasnije u potpunosti posvetio. Jedna stvar je, jednostavno rečeno, vodila u drugu, ali bi najiskrenije bilo reći da ni sada ne znam zašto se sve tako desilo. Ako pokušam da na sebe i ono što sam uradio pogledam “nepriistrasnim” okom, vidim nekoga ko – kada se već našao u vrtlogu književnog života – najviše energije posvećuje radu (spisateljskom, prevodilačkom, uređivačkom) na poboljšanju odnosa prema kratkoj priči kod nas. U tom smislu, *Opis smrti* vidim kao svoju prvu bitnu knjigu, knjigu koja je, zahvaljujući Andrićevoj nagradi, zainteresovala čitaoce, ali i koja predstavlja kraj prve faze mojih spisateljskih interesovanja. Zbirkom *Fras u supi* otvorio sam novu fazu – još radikalniju fragmentizaciju i ogoljavanje teksta, još dublju povezanost sa elementima tzv. masovne kulture, još napadniju metatekstualnost. Ta faza je za mene završena zbirkom *Pelevina*, a naredna, koja i dalje traje, otvorena je mojim prvim “pravim” romanom, *Kratkom knjigom*. To je faza dužih tekstova, relativno mirnijeg pristupa formi i jeziku, i naravno, faza zainteresovanosti za neke teme koje nisu ranije bile prisutne u mojoj prozi, o čemu smo sasvim dovoljno govorili. Ne znam da li postoji još neka faza koja me čeka u budućnosti, a iskreno govoreći, to me i ne zanima. Kada mi se piše, pišem, a kada mi se ne piše, ne pišem – to je celokupna “filozofija” mog stvaralaštva. Nikada nisam verovao da pisac ima neku ulogu, bilo kakvu ulogu, osim da sledi inspiraciju kada se pojavi, ako se pojavi, ili da čuti ukoliko nema nadahnuća na vidiku. Moje knjige govore o mojim bolovima i radostima, o mojim nastojanjima da shvatim svet, da se snađem u lavirintu svesti, da otkrijem strukturu jezika, da na trenutak budem neko drugi ili upravo onaj koji jesam, i – gledano iz te perspektive – čine me srećnim. I to je, bar za mene, sasvim dovoljno.”

## RAME

U petak sam se probudio s bolom u levom ramenu. Bio je to tup bol, tek nešto više od nelagodnosti izazvane, pomislio sam, neudobnim položajem u krevetu, za šta sam, na kraju, okrivio madrac. Star, pomalo pocepan i potpuno udubljen, odavno je trebalo da bude promenjen. Taj mali bol u ramenu, dubok i gotovo prikriven, bio je, slutio sam, poslednja opomena.

Tokom dana, u žurbi oko raznih obaveza, bol je iščezao ili sam naprosto prestao da mislim na njega, ali predveče, kada sam se vratio kući, osetio sam ga ponovo. Skidao sam sako, i kada sam zabacio levu ruku unazad, bol u ramenu, bleštav i odjednom snažan, zaustavio je moj pokret na pola puta. Stajao sam tada ispred ogledala, raskoračen i pomalo nagnut unazad, i lepo sam video kako se mrštim i, iskrivljenih usana, usisavam vazduh između zuba. Onda sam malo spustio ruke i sako je kliznuo niz njih, pravo na pod.

Otišao sam u kupatilo i popio dve tablete protiv bolova. Podgrejao sam parče lazanje i pojeo ga u fotelji, ispred televizora, gledajući vesti i sportsku hroniku. Pio sam sok od jabuka. Kada sam ustao i krenuo u kuhinju da odnesem tanjir, bol se više nije osećao. Ne ispuštajući viljušku, obazrivo sam podigao levu ruku visoko iznad glave, potom sam je savio iza leđa, pažljivo, pazeći da zupcima viljuške ne dodirnem košulju. Voditelj je čitao rezultate utakmica i nije podizao oči sa lista papira koji mu je blago podrhtavao u prstima. Kada je napokon podigao oči prema kameri, bol se vratio svom silinom, kao grom koji usledi nakon varljive tišine, oglašene pojavom munje. Posrnuo sam, tanjir mi je ispao iz ruke, parčići testa i mlevenog mesa rasuli se po prostirci. Bol se odmah potom utišao, zanemio, i kada sam se sagnuo da pokupim mrve, osećao sam ga još samo kao treperavi odraz stvarnog bola, kao slutnju tegobe izgubljene u lavirintu ramenog zgloba.

Postoje ljudi koji su u stanju da trpe bol, ali ja nisam jedan od njih. Kada me nešto zaboli, malo sačekam, popijem tabletu ili dve, stavim ugrejanu ili hladnu krpnu na bolno mesto, i ako do tada bol potpuno ne umine, odmah odlazim kod lekara. Tako sam učinio i ovog puta. Nisam hteo ponovo da posrćem, da strepim od novog naleta, već sam požurio u dežurnu kliniku, koja se nalazila u susednom bloku zgrada, odmah pored prodavnice sportske opreme.

U čekaonici je sedelo četvoro ljudi: majka sa malom devojčicom, mladić sa šakom umotanom u okrvavljenу krpу, starica koja je dremala. Devoјčicu je, po svemu sudeći, bolelo levo uvo, jer ga je, glave iskrivljene ustranu, pritiskala frotirskim peškirom. Njena majka joj je nešto šaputala na drugo uvo: možda joj je pričala priču, pokušavala da odagna tmurne misli ili je naprosto sprečavala da zaspi. Devoјčica je klimala glavom, i tek tada sam video da joj iz uglova očiju povremeno kanu suze.

Službenica na recepciji je imala rumene obraze. Pitala me je kako se zovem, šta je razlog mog dolaska i da li sam ranije dolazio u tu kliniku. Odgovorio sam. Pitala me je, takođe, koliko dugo traje bol u mom ramenu i da li se to već ranije desilo. Rekao sam da je bol počeo još jutros, da me je, u stvari, probudio iz sna pre nego što je zazvonio budilnik na mom noćnom stočiću, i da mi se to nikada ranije nije desilo. A drugo rame, upitala je službenica, šta je s njim? Oboje smo pogledali u moje desno rame, ali pre nego što sam stigao nešto da kažem, na vratima ordinacije pojavio se lekar i izgovorio nečije ime. To sam ja, rekla je žena s devoјčicom. Ustala je, povukla devoјčicu za sobom, i uputile su se prema ordinaciji. U tišini, začulo se kako usnula starica tiho hrče. Imamo tri dežurna lekara noćas, rekla je službenica, nećete dugo čekati.

I stvarno, tek što sam seo, otvorila su se druga vrata. Mladić sa krvavom krpom je ustao i pošao prema njima još pre nego što je pravokosi lekar izgovorio njegovo ime. Starica se pomerila i mljancnula usnama. Desna ruka joj je skliznula s krila i klatila se iznad izgužvane papirne maramice na podu. Ispod stolice na kojoj je sedeo mladić sa krvavom krpom videlo se nekoliko nepravilnih malih tamnih mrlja. Na zidu je visio poster koji je upozoravao na opasnost od pušenja. Drugi poster, sa spiskom simptoma depresije, nalazio se pored prozora. U uglu je čamio čiviluk. Niski stočić je bio prekriven razbacanim časopisima i novinama. Videle su se delimično rešene ukrštene reči, preko kojih je jedna plastična čaša, puna vode, bacala dugačku senku.

Vrata treće ordinacije su zaškripala i na njima se pojavila bleđa devoјka. Prišla je službenici na recepciji, nagnula se, rekla joj nešto tihim glasom. Službenica se nasmešila. Vrhovima prstiju je dotakla devoјčinu nadlanicu. Devoјka se okrenula i uputila prema izlazu. Kada je došla do staklenih vrata, naslonila se na njih i gurnula ih celim telom. Načas se čekaonica ispunila zvukovima noćnog saobraćaja, a onda je službenica na recepciji izgovorila moje ime. Pogledao sam prvo nju, potom usnulu staricu, ali službenica je samo odmahнула glavom. Starica svake noći,

rekla je, tu odpava nekoliko sati i onda ode, ne treba da brinem da ću joj preoteti mesto u redu.

Ustao sam i uputio se u ordinaciju. Lekarka, krupna mlada žena, sedela je za malim pisaćim stolom. Pogledala je u list koji je ležao pred njom i onda me pitala ista pitanja na koja sam već odgovorio službenici na recepciji. Rekao sam kako se zovem, da sam tu zbog bola u levom ramenu, da uvek dolazim u ovu kliniku kada je u pitanju neki hitan slučaj. Koliko dugo traje taj bol? pitala je lekarka. Rekao sam da je bol počeo još jutros, rano ujutru, mnogo pre nego što mi je zazvonio budilnik, a onda, kada sam se probudio, nisam više mogao da zaspim. Da li vam se to i ranije događalo? želela je da zna lekarka. Nikada ranije, rekao sam, ovo je prvi put. Lekarka je okrenula list papira, ali tamo nije ništa pisalo. A drugo rame, upitala je, šta je s njim? Oboje smo pogledali u moje desno rame, kao da je ono moglo nešto da nam kaže. S njim je sve u redu, rekao sam. Nadam se, dodao sam. Lekarka je nešto napisala u dnu lista i rekla: Svima nam je potrebno malo nade. A onda je ustala.

Nije bila samo krupna; bila je i visoka. Da mi je tada prišla, moje čelo bi se sasvim sigurno našlo u visini njene brade, ali ona mi je prvo rekla da sednem na ležaj pokriven belim čaršavom. Ležaj je takođe bio visok, i morao sam prvo da stanem na pomoćni metalni stepenik, pričvršćen za nogu kreveta. Tako su se naša lica, kada mi se doista približila, našla na istoj visini.

Rekla mi je da ispružim obe ruke pravo ispred sebe, potom se zagledala u njih, kriveći glavu prvo levo, onda desno. Zatim je tražila da podignem ruke prema tavanici, da ih zabacim iza leđa, da ih okrećem kao propelere. Posle svake od tih radnji zahtevala je da joj opišem teškoće koje osećam, ukoliko sam ih osećao, i način na koji se taj bol razlikuje od bola koji sam osećao, ukoliko sam ga osećao, u prethodnom položaju. Onda mi je ponovo rekla da ih ispružim pravo ispred sebe, prvo s dlanovima okrenutim naniže a zatim naviše. Spustila je olovku na moje dlanove i ona je blago zadrhtala, kao da je povučena nevidljivim koncem. Lekarka je uzela olovku i zadenula je za uvo. Dotakla mi je vrhove prstiju i upitala da li sam primetio neku promenu u njihovoj osetljivosti. Ne, rekao sam, mada zapravo nisam znao. Lekarka je vrhom nokta na desnom kažiprstu povukla nevidljivu liniju na mom desnom dlanu. Osećate li to? pitala je. Klimnuo sam glavom. Onda je povukla liniju na mom levom dlanu. A ovo? Možda malo manje, rekao sam. Možda nije odgovor, rekla je lekarka. Uštinula mi je desni palac, potom levi. Ima li tu neke razlike? pitala je. Nisam znao. Lekarka je uzdahnula i odmahnula

glavom. Onda se primakla, pružila ruke, dohvatila me za ručne zglobove i spustila moje dlanove na svoje dojke. A sada, rekla je, ima li sada neke razlike? Pokušao sam da se usredsredim na dlanove, prvo na desni, potom na levi, ali jedino sam hteo da zažmurim, ništa više. Lekarka je podigla moje palčeve i spustila ih na vrhove dojki. Levi palac, desni palac, rekla je, kako vam se čini? Blago sam pritisnuo njenu levu bradavicu desnim palcem, zatim sam levim palcem pritisnuo njenu desnu bradavicu. Bilo je nečeg zbunjujućeg u toj promeni strana, u tom spajanju suprotnih polova tela, ali morao sam da priznam da ispod oba palca osećam kako joj bradavice polako čvrstu i nasrću na tkaninu njene bluže. Nema razlike? pitala je lekarka. Nema, rekao sam. Sigurni ste? Siguran sam, rekao sam. Stisnite još malo, rekla je lekarka. Stisnuo sam. A sada? pitala je. I sada, rekao sam. Mogao sam tako da ostanem do kraja života, pomislio sam, tako oslonjen na njene dojke, ali ona se tada pomerila i zakoračila unazad, sela za pisaci sto i počela da piše. Moje ruke su još neko vreme ostale u istom položaju, kao da vise na nevidljivim koncima, i onda su klonule, pale mi u krilo.

Tada je neko zakucao na vrata. Lekarka ih je otvorila i začuo se glas službenice sa recepcije koja je rekla da su upravo doneli dete kojem ne mogu da zaustave krvarenje iz nosa. Lekarka me je pogledala, rekla da je sačekam i zatvorila vrata za sobom. Moja prva pomisao bila je da odem do pisaćeg stola i vidim šta je napisala, ali sam strahovao da ne bih uspeo da se uzverem na ležaj ukoliko bi se ona prevremeno vratila. Malo sam mlatarao nogama, malo zagledao uglove ordinacije i tragove prašine na mućnom staklu koje je sakrivalo bleštave neonske cevi. Na zidu, desno od vrata, nalazio se veliki sat. Na čiviluku je visila crvena jakna. U korpi za otpatke, smeštenoj pored pisaćeg stola, počivale su odbačene plastične rukavice i zgužvani papiri. Iznad umivaonika visilo je ogledalo. Na tavanici sam primetio dve prskalice za vodu u slučaju požara. Pod je bio čist. Ponovo sam zamlatarao nogama. Nisam imao više u šta da gledam, i pomislio sam da bi najbolje bilo da zatvorim oči. Zatvorio sam ih. Negde iz dubine trbuha, možda još dublje, počeo je da me obuzima veliki umor. Milio mi je uz kičmu, uvlačio se između nogu i ispod pazuha, stiskao mi vrat, brujao u ušima. Polako sam se spustio na ležaj, na desni bok, podmetnuvši desni dlan pod glavu. Podigao sam noge, ali nisam ih ispravio. Zgrčen, lakše ću zaspati, pomislio sam. Onda su se začuli koraci, ali nisam otvorio oči. Znao sam da donose cebe da me pokriju. Ovde sigurno neće dozvoliti da nazebem.



# **DNEVNIK**

Nanad Veličković



*Nenad Veličković*

## O KNJIŽEVNOJ SRPSKOSTI I DRUGIM VJEŽBAMA

### 1.

Prije nego što ću časopisu *Sarajevske sveske* obećati dnevnik, postavljao sam kolegama sa fakulteta, onako na hodniku, sasvim neakademsko pitanje: kada pjevaju slavuji i kada krekeću žabe? Bilo je odgovora različitih (noću, kad se pare, u zoru, u sumrak, ljeti...) ali nijednog sa sigurnošću svjedoka. Zašto bi, uostalom, čitaoci Šekspira, sljedbenici Deride, tumači Aristotela, i svi drugi literarni znalci uznemiravali svoja zaboravljena iskustva, ako su uopšte ikad, u životu, dijelili svoju tišinu sa kreketom žaba ili pjesmom slavuja? Zar za uživanje u književnosti nije dovoljno znati da je slavuj ptica sa najljepšom pjesmom, i da je žablji kreket kontrast toj ljepoti?

Izgleda da nije. Barem meni, koji sam tog jutra završio vježbe iz srpske književnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu sa manjkom samopouzdanja. Najzad mi se desilo da na čas dođem nepripremljen i da, braneci pred studentima principe Bogdana Popovića, i njegove teorije red-po-red, zalutam u tumačenju, i ne shvatim poentu.

Ide red crnih jablanova/ Svu noć kroz mračna polja žita./  
Kraj puta negde huknu sova,/ I javi se mesec iza rita. // Mrak teče  
gust kroz crnu draču;/ Talasić kliznu ispod graba./ Najzad se očas  
negde začu/ Prvi slavuj i prva žaba./

Pjesma zgodna za analizu, čitaocu se nudi “bogat asortiman stilskih figura”, ciklus iz koje je uzeta Meša Selimović smatra za najbolje što je Dučić napisao. Teren, dakle, idealan za igru, ali, na kraju, evo me kao dijete pred rastavljenom igračkom koju više ne umije da sastavi.

Kakva mi korist od toga što znam da se figura u prvom stihu zove “hipalaga”, i da ne idu jablanovi, nego pogled lirskog subjekta? I šta ako znam da je 15 godina ranije (1903.) Dučić napisao pjesmu “Jablanovi”, u kojoj im daje ljudske osobine (šume strasno i dršču)? Šta ako mi nije promaklo da oba epiteta u prva dva stiha imaju slično značenje? Šta ako se dosjećam da je red jablanova djelo ljudskih ruku, jednako kao i polje žita, i šta ako mogu, i prije sljedećeg stiha, zamisliti put, negdje u dnu tih jablanova? Šta ako pravilno zaključujem da je ostalo malo do zore, jer jablanovi idu SVU noć? Šta ako mi ni simboličko značenje ni narodno tumačenje sovinog hukanja nisu strani, pa se i sam pripremam na objavu neke nebeske mudrosti i na neku predstojeću nesreću.

Da, zavolio sam nekad davno čitanje poezije upravo zbog tog čuda, da nekoliko riječi, smišljeno složenih u redove, dočaraju slike pune bolnim iskustvima plaćenih istina. U međuvremenu sam stekao rigidno uvjerenje da pjesnici moraju poznavati značenja, i osnovna, i prenesena, svih riječi koje biraju u svoje stihove. Inače, umjetnost se svodi na eksperiment, a odsustvo talenta u stilsku osobenost. Zato već godinama, na zgražavanje poetskih hipika, preozbiljno i prestrogo alatkama logike rovim po tkivu lirike.

I evo, tamo gdje druge ponese pravilan ritam, mene saplete sumnjiva logika. Otkud mrak, kad se javio mesec iza rita? Jedino uvjerljivim čini mi se odgovor da glagol “teče” ovdje ne upućuje na prolaženje noći nego na neprozirnu tvar (otuda gustu) koja pred mjesječevim svjetlom bježi u drač? Najzad, pjesma se i zove mrak. Već smo prešli granicu pripitomljene prirode. Rit i drač suprotni su putu i polju. Primićemo se samom srcu onog jezivog tajanstva pred kojim svako od nas strepi. Red jablanova zamijenio je grab, a hipalagu metonimija “kliznu talasić”. Funkcija hipalage bila je da u sliku uključi, ne spomenuvši ga, lirski subjekt, a metonimijom se sada pojačava tajanstvenost onostranog. Ko je stvarno kliznuo u vodu? Zmija! Biblijski prauzrok svih naših neđaća, metafora za strah i zlo.

I onda, kao olakšanje, NAJZAD. Nepodnošljivu i jezivu tišinu onostranog razbijaju pjesnik (slavuj) i običan čovjek (žabe). Upravo tim redom. Sviće, i dnevno svjetlo vraća nas u sigurnost svakodnevnice.



Tako sam zamislio definisati poentu i završiti analizu. A onda nekoliko studenata, istražujući značenje riječi slavuj, tvrdi da ta ptica pjeva noću. I također, da žabe ne krekeću ujutru. I eto me, na hodniku, poslije časa, zbunjenog, kao zatečenog u prevari. Sa kakvim pravom usuđujem se naklapati o opštim zakonima univerzuma i “bolnim iskustvima plaćenim istinama” kad ne znam ništa o najobičnijoj žabi?

## 2.

Časopis očekuje od mene dnevnik, jer se ovih dana završavaju Sarajevski dani poezije, kao gost P.E.N. centra Bosne i Hercegovine dolazi u Sarajevo da primi priznanje Dubravka Ugrešić, traje MESS. Ali ja već znam da će moj dnevnik biti zapis monologa, nevezanih za dane i datume, i misli sa kojima prolazim pored plakata svih tih velikih kulturnih događaja. Na izvjestan način i katedra sa koje studentima u Sarajevu, 2002. godine, govorim o Jovanu Dučiću, mala je i eksperimentalna scena. Pamtim onaj čas, od prije dvije godine, kada nekoliko dana nakon svršetka crkveno-poetske manifestacije trajnog deponovanja Dučićevih kostiju, u učionici iz koje skoro pa rukom možeš dodirnuti spaljenu zgradu parlamenta na Marindvoru, čitam *Ave Serbia*.

Mlekom svoje dojke nas si otrovala / u slavi i bolu da bude-  
mo prvi; / jer su dva blizanca što si na svet dala - / Mučenik i  
heroj, kap suze i krvi...

Da se poezija može ubrizgavati u venu, umjesto droge, na ovim bi se stihovima obogatili dileri Tigrova, Orlova i Vukova. Studenti su zbunjeni, kao taoci, jer su “munje u mačeva sevu” praskale tri i po godine iznad njihovih glava. Može li se raspravljati o estetici, književnoteorijski, o patriotskim pjesmama dojučerašnjeg i sasvim moguće sutrašnjeg neprijatelja?

Da, tvrdi jedna studentica, i predlaže da promijenimo naslov, *Ave Serbia* u *Ave Bosnia*. Ako neutrališemo nacionalno odbojnu potku, ostaje nam da uživamo u umjetnosti tkanja stihova. Dučić je, zaključuje ona, napisao dobru patriotsku pjesmu. Pokušavam ih razuvjeriti. Zar jedna buduća majka može progutati misao: “Mlekom svoje dojke nas si otrovala”? Zar zaista može prihvatiti da je mlijeko otrov!? Mlijeko otrov! Bez bijega u ironiju, jer ta odškrinuta vrata u zadnjim stihovima Dučić odlučno zalupi: “Mi smo, dobra majko, oni što su dali / Svagda kaplju krvi za kap tvoga mleka.” Zar se sve u njoj ne buni protiv te ratničke, patrijarhalne, lažne i pogrešne koncepcije života? (Tada još, nažalost, ne znam za Vešovićeve stih: “Nijedan rat nijednu majku nije nasmijao”).

Danas mi je žao što nisam sve okrenuo na šalu, i pokušao dočarati sliku neke majke-domovine, sa dojkom-vimenom, i brkate male dučić-bebe koje pod njenim bradavicama same sebi puštaju krv. Umjesto toga, držim traktat o patriotizmu. O tom pokvarenom jajetu iz kojeg se prije ili kasnije izleže nacionalizam. O školstvu koje uprkos svemu nastavlja da troši papir na budalaste pjesmuljke sa obaveznim Moja domovina, Volim te zemljo, danas kad postajem pionir, dajem časnu riječ, ne žaleći da u toj borbi položim i svoj život...

### 3.

Ovo bolesno školstvo je moja omiljena tema. Što je dijete inteligentnije i slobodnije, školske klupe ga jače i bolnije stegnu. Moja prijateljica je očajna, jer je čula, prisluškujući ispred vrata učionice, učiteljicu koja prvačićima komanduje "ruke na leđa"! Od prvog razreda pristajemo na odgajanje naše djece da budu poslušna, krotka i glupa, idealna za žrtvovanje, kad odrastu.

Malo nade vratila mi je ova kampanja za "drugačiju školu". Možda će roditelji, kad ponovo stanu pred školsku tablu, podvući crtu i sabrati šta im je od svega što su pročitali, ponovili, nabubali i izrecitovali stvarno zatrebalo u životu, a na koliko važnih pitanja nisu imali od koga tražiti odgovor. Možda će učitelji najzad prestati sebe zvati prosvjetnim radnicima, i možda će zajedno sa brisanjem industrijske terminologije iz školskih rječnika prestati štrajkovi nad djecom.

O tim štrajkovima pisao je, prije nešto manje od stotinu godina, junak mog diplomskog rada, Savo Skarić, u svojoj kolumni Zembilj, u sarajevskoj Srpskoj riječi:

Koliki je zijan i belaj od škola, toliki i od učitelja. Taj vam esnaf postao toliko srebroljubiv, da između njih, valjda tri stotine, ne možeš naći ni jednog koji nije zaražen tim "smrtnim grijehom". Ljudi i ne pomišljaju da ima smrt, da valja na svoju dušu pripaziti. Kad dođe "ftoro prišestvije", onda ne popravi, ode posred džehenema.

*Ovi dorni učitelji vazda, kad ih čovjek sretne, viču: "Mala nam plata, ne može se ni hljebom hraniti.*

*Ima jedna latinska poslovice što veli: "Plenus venter non student libenter" t.j. pun trbuh ne bavi se rado učenjem (po narodnoj: sito prdalo ruže trgalo)."*

Misli li Savo Skarić ozbiljno? U nastavku će, naravno, opaliti po Vladi, kao svaki satiričar po službenoj dužnosti, ali žaoka je ostala u pedagoškim stražnjicama:

Zemaljska vlada ovako misli: "Kad bi učiteljima bio pun trbuh, onda bi zanemarili školu; pa nek malo i crijeva zapjevaju,

jer: ko pjeva zlo ne misli, a tim i sam učitelj postaje muzikalniji, što treba da dođe u kondukt-listu, kao jedna sposobnost. Za čudo božije kako to učitelji neće ništa da uzmu u obzir, nego udamin što čangrizaju: "Daj povišicu". Vlada opet odgovara: "Ljudi, dođite vi sebi, nemam ja tog kuveta, budžet preopterećen, k'o pretovareno kljuse, Ne mere se!" Ni jedno ni drugo ne može da nađe kakav zgodan modus, pa da bude oboje zadovoljno. Moglo bi se udesiti ovako: Onaj koje se hoće da posveti učiteljskoj struci, nek' fino izuči osnovnu školu, pa umjesto da uči donju gimnaziju ili trgovačku školu, on nek' za te četiri godine izuči kundurdžiski ili terzijski zanat. Poslije te četiri godine zanata nek' izuči preparandiju, pa kad dobije učiteljsko mjesto, a on lijepo sjedi za katedrom, krpi tuđe kundure i uči djecu. Dva zanata odjednom; što 'no ima riječ: naša Hanka i tri posla radi....

*Pare će biti ko pijeska, a kada dođu ferije, volj' ti Karlsbad, volj' u Nicu. Istom svjetina jednako viče: "Što naš učo ima para, pa se galantira!" Ja ovaj način nađoh za munasib, pa dvije vas volje, ko fočanskog kadiju"*

*Jadna ova današnja djeca! pogubiše zdravlje svoje učeći. Dvanes' mu godina sestro, a četrnes' knjiga nosi pod pazuhom. Pa šta uče, lijepa! sve nekake kasabe, nekake travke, pa o nekakim zeherima i čezapima. (...)*

*Dobra baba Simana! Kad si ti ovo govorila iz saučešća prema pretovarenoj djeci, nisi ni znala, da si modernija možda, nego mnogi naši pedagoški korifeji na mussali. Danas čitav moderni svijet ustaje protiv preopterećenosti nastave u srednjim školama, a kod nas se na to i ne pomišlja. Ta svakako imamo domaće inteligencije i na pretek!*

Nije beznačajno zadovoljstvo koje donosi ova moja književna arheologija.

U preobilju savremene književne produkcije, u kojoj visina honorara i tiraža polako istiskuje sve druge kriterije vrednovanja literature, spasonosno je brisanje prašine sa starih i pomalo zametnutih knjiga i tekstova.

*Srpsku riječ* našao sam u Zemaljskom muzeju, o čijoj se biblioteci ne govori i ne piše mnogo - polupismeni glasnije žale za spaljenim nego za nepročitanim knjigama. U čitaonici muzeja je hladno, bibliotekarke prebiru po katalogu u rukavicama odsječenih vrhova. Oni koji su ugrijali ruke na Vijećnici ne mogu se dogovoriti ko treba da plati za grijanje Muzeja.

Ali nesreća ove zemlje nije u siromašnom budžetu nego u siromašnim duhovima. Nema umjetnika tamo gdje ima prosjaka, i nema umjetnosti gdje se dostojanstvo trampa za honorar.

Kilometri trake potrošeni su na pepeo spaljenih knjiga, ali ni jedan na prašinu u ratu opuhanih polica. Nedavno sam kupio u antikvarnici Matoša sa pečatom biblioteke OŠ Razija Omanović na prvoj stranici.

U tu školu, koja se sada zove drugačije, ide moja kćerka, i iz biblioteke posuđuje knjige za lektiru. Za škole sa promijenjenim imenima sposobni izdavači štampali su knjige sa promijenjenim jezikom. Vinaverov prevod "1001 noći" preveden je na "bosanski". Para boga ne moli.

A u tom školskom izboru djeca su (i moja kćerka među njima) dužna pročitati Sinbadova putovanja. U jednom, opisuje on svoj boravak na ostrvu gdje se oženi, a nedugo potom sazna da se u slučaju smrti jednog supružnika drugi živ sahranjuje sa njim. Sinbad bezuspješno pokušava razvrgnuti brak, onda mu žena umire, i on sa jednim hljebom i krčagom vode završava u mračnoj jami punoj ljudskih kostiju i zadaha leševa.

Pedagoški *korifeji*, prosvjetni radnici, savjetnici, pedagozi, ministarske komisije, urednici i izdavači, svi su zajedno udružili sve svoje sposobnosti da obavijeste našu djecu o dovtljivom, hrabrom, moralnom Sinbadu. Ali, kad mu ponestane hljeba, i vode, otvori se na jami poklopac i u nju spuste novi leš, i novog živog partnera. A epski junak:

"zgrabi veliku koščurinu mrtvačku, jednim skokom kidiše na ženu, i jednim udarcem po glavi smrskao joj lobanju, a da se uvjeri da je zaista mrtva, raspali je još jednom, i treći put, iz sve snage."

Pomislim da je prevod na bosanski loš, pa uzmem Vinaverov (izdanje Matice srpske) kad tamo isto. I kod Durakovića:

"Ja ustadoh, uzeh cjevanicu jednog mrtvog muškarca, pa pridoh ženi i udarih je posred glave. Žena pade po tlu bez svijesti, a ja je udarih drugi, pa treći put, te žena umre." (554 noć, III 114)

Sreća je da oni koji određuju lektiru pomnije drže nacionalne ključeve nego knjige koje nameću. Jer, da su čitali integralnu verziju, ne bi odoljeli da nam đake trećeg razreda nauče kako se liječi nimfomanija:

Potrebno je, naime, uzeti lonac pun sirćeta i litar aloje, skuhati, onda nimfomanku (po mogućnosti onesviještenu) podići i staviti joj "picu na otvor lonca". (U ovoj priči to je obična pica, nije "toliko zamašna da je prosto kipi iz ruku".) Kad se podigne "para i uđe u picu" iz nje će izaći dva crva – jedan crn a drugi žut", od kojih je prvi nastao od snošaja sa crncem, a drugi od snošaja sa majmunom." (II 339 Priča o nimfomaniji i njenom liječenju.)

Tako smo, srećom, izbjegli obavezu da odgovorimo na pitanje ima li ovo stavljanje crnca i majmuna u istu ravan veze sa rasizmom. Ali nismo izbjegli raspravu sa devetogodišnjim čitaocima, o etičkim standardima epskog junaka koji kostima mrtvaca ubija ženu. Jer, odavde, preko Marka Kraljevića koji ubija Arapku Đevojku zato što je crnkinja, i koji sestri Leke Kapetana siječe ruku i vadi oči jer ga odbija, do Dučića koji pjeva "U zrcalu mača budućnost se slika" doskakuće se, u igri školice, na jednoj nozi, začas.

Eto, zato ja mislim da je ovo školstvo bolesno. Ono je posljedica sistema koji bolje plaća proizvođača automobila (najčešće muškarca) nego "proizvođačicu" ljudskog bića (najčešće ženu). A kako će se izliječiti, ne znam. Možda nekim loncem iznad čijeg će se otvora staviti pice kojim razmišljaju autori zastarjelih, nekorisnih i zaglupljujućih školskih programa?

#### 4.

Pitam se da li je proizvod takvog programa, u kojem se dikтира i isljednički ispituje, gdje se uči mehanički i napamet, i koji odgaja papagaje a ne slavuje, naslov koji sam zapazio na prvoj stranici predprazničnog Preporoda:

"Ramazan ante portas".

Zašto je autor ovakvog naslova posegnuo za parafrazom, figurom koja cvjeta u ironiji?

Ramazan ante portas izveden je iz fraze Hanibal ante portas. Klaić objašnjava: "Hanibal pred vratima; poklik strave u Rimu, kad se kartadžanski vođa Hanibal god. 211 prije n.e. približio sa svojim četama tome gradu. Danas: prijeti velika opasnost."

Ramazan je poistovjećen sa Hanibalom, izvorom užasa za one koji vrište pred njegovom pojavom. Ime Hanibal dolazi od haanan-baal, dar boga Bala. Ko je Bal? Semitsko božanstvo, pokrovitelj sila prirode, kome su se prinosile ljudske žrtve!!

Nadam se da ovaj naslov na prvoj strani Preporoda nije tu da najavi veliki blagdan, jer bi u tom slučaju zapravo samo otkrio mogućnost da je njegov autor svoj stil iskovao u socrealističkoj školi novinarstva, koja je opremala i obučavala oficire medijskog rata da znanje pokazuju i dokazuju kopiranjem a ne kreiranjem. (Samo bi pitomci te škole, istrenirani da se krađa podstiče i nagrađuje, ukraden prevod uvrstili u lektiru.)

U međuvremenu, do trenutka kad ću u biblioteci pronaći ovaj broj Preporoda da pročitam i tekst ispod naslova, vjerovaću da "Ramazan ante portas" nije svijetli primjer praznoslovlja, čedo škole koja nas uči da treba govoriti i kad se nema šta reći,

da autor ne najavljuje praznik nego da je zapravo svjesno izabrao parafrazu da bi progovorio iz perspektive onih koji se boje islama, da bi se obračunao sa tim glupavim i neopravdanim strahom.

Možda je zaista biblioteka pravo mjesto za čitanje naslova kojima nas bombarduje ulica. Kome nije strana ideja da je mit o napredovanju čovječanstva lažan, tome nije teško pronalaziti istomišljenike i sagovornike i među davno nestalim ljudima. I kad na stranicama sa kojih mirišu decenije mirovanja u tišini biblioteka pronađem sagovornika i istomišljenika, razveselim se, kao da sam sreo prijatelja na ulici.

Tako, veli mi Ljuba Nenadović, o tom Rimu koji se boji Hanibala, i ovo:

“Same razvaline! To je pravo ime za poslove naših ruku; tako se zove prošlost ljudska. Rimski forum, gde su se tolika istorijska dela svršila, gde je ugovaran rat i mir; forum gde se sudbina sveta rešavala leži u razvalinama, i sada se zove “kraljica pijaca”. Našem pogledu učinilo se da su juče sa svojim varvarskim četama ovuda prošli Alarik, Genzerih i Atila. Grabež i pljačka podigli su i osnovali Rim, grabež i pljačka oborili su ga i pretvorili u ruine. Ko sabljom seče, od sablje pogine. Što su Vandali, Goti i Huni ostavili uspravno, došli su Normani i oborili. Opljačkani narodi po dalekim krajevima Azije, Afrike i Jevrope davno su osvećeni. Na ognjištu njihovih tirana, na forumu starih Rimljana, goveda planduju. Nema ni onog jezika kojim su na svojim u ovom forumu govorili; nijedna mati više ne uspavljuje svoje dete tim jezikom; nestalo ga - niko ne zna kako.

Koloseum, onda kad je sazidan, bio je u sredini Rima, a sada je sasvim izvan varoši, u polju; toliko se Rim smanjio od onoga doba.

Čistoća nije osobito svojstvo Talijana. Da nije Uskrsa i Božića, oni se ne bi videli od prljavštine; uoči ta dva praznika oni se šišaju, miju, kupaju, tresu ponjave, kreče i peru sobe.

U Rimu ima svega tri stotine crkava, kaluđera ima na hiljade. Siromah Berlin! Kud će njegova jeretička duša! Tri puta je veći od Rima, a nema više od šezdeset crkava i nema nijednog visokog toronja. On je otpadnik od Rima; ne veruje u Papinu svetinju. Pape neprestano žale za tim svojim izgubljenim stadom; osobito za stadom sa tako dobrom vunom. Berlin ima tri stotine i šezdeset velikih, i hiljadu malih fabrika; Rim nema ni jedne, osim ako ćemo međ fabrike brojati nekoliko magaza gde se prave: likeri, čokolade, rukavice, fališan biser, mirisavi sapuni i neke svilene stvari. Nigde nisam video da kakva velika mašina radi ili da se kakav veliki dimnjak puši. Narod je u Rimu neradan, hoće da prevari, lažljiv je, bezobrazan, kradljiv je i vrlo pobožan.

I posle hiljadu godina stajaće na tom mestu krst, ta polarna zvazda ljudskog osećanja, taj faro, ta jasna buktinja na pučini mraka i gluposti. I posle hiljadu godina ljudi će ga kititi vencima i kandilima; ali onda neće biti papa i njihovih kaluđera; onda neće se sa verom prostih, pobožnih ljudi voditi trovina; onda neće ljudi uvijati svoje ruke oko hladnog mermera i od njega sa suzama prositi; pomoći u svojim bedama, zdravlja u svojim bolestima, utehe u svojim nesrećama, oprostjenja u svojim gresima. Čovečanstvo polako napreduje, ali ipak napreduje. Hiljade godina klanjalo se Jupiteru; još tri hiljade bogova imalo je svoje role. Lukavi pristeri stajali su pored svojih idola, slavili i uznosili njihovu vlast, primali žrtve i molitve, govorili u ime bogova orakule, pribirali i uživali bogatstva, a u sebi smejali se onima koji su njihovim rečima verovali. I tako hiljade godina ljudi su u gorima i u grešnijima tražili za novac posrednike između sebe i boga. No ljudi što stvore, to i obore. One koje su jedni za bogove proglasili, drugi su ih bacili i uništili. Kako je koji bog sa prestola pao, odmah se videlo da nema božanske snage. Jupitera i Neptuna nema više, i opet grmi i sevaju munje, i opet se na moru podižu i spuštaju valovi. Razum čovečiji sve bolje uviđa: da ono što čovek u svojim fantazijama i za ličnu korist neke klase ljudi izmisli nije bog. Da se nije razum ljudski zanimao onim što mu je apsolutno nemoguće znati, i što mu ne treba da zna, još bi se Aleksandar Veliki vozio na železnici po ravnici Azije.

- I podiže se nauka Hristova iz Jerusalima, kao sunce iz mora, da obasja zemlju, da uništi svako tiranstvo i svaku čovekovu nečovečnost, da osnuje društvo ljudsko u ljubavi prema bližnjemu. Rim i njegovi i doli i pristeri, potreseni iz osnova takvom istinom, zatrepitiše i raspeše Hrista i njegove najbolje učenike; a hiljadama onih što su u nauci Hristovoj spasenje i utehe tražili, pobiše ili divljim zverovima predaše. No zalud. Rim je u toj borbi pao!

Kad kažem da je Rim u toj borbi pao, neistinu govorim. On i sada vlada. Njegovo carstvo dalje se sada prostire nego što je bilo kada su cezari njegovim ulicama hodali. Njegovo oružje nije više od gvožđa. Rim, kad je postao nemoćan da silom grabi, on otima; kao bolestan lav, pretvori se u samu blagost i dobrotu, pretvori se u svetinju. Kad vidi da mu je uzalud protiv hrišćanstva se boriti, pretvori se u najžešćeg hrišćanina; prelije Jupiterovu statuu u kip svetoga Petra, koga je on na krst raspeo; hram što je Pompej podigao Minervi, pretvori u crkvu što je sada zove sveta Marija Minerva; od Panteona načini crkvu Majci božijoj i svetim

mučenicima koje je on – Rim – pomorio. Na nehrišćanske obeliske i stubove apostola; od Jupiterova hrama postane crkva Marije Kapitolske; a od templja Apolonova – Sveta Apolinarija.” (Lj. Nenadović, U Rimu, aprila 1851.)

## 5.

Nažalost, ove godine ne vodim vježbe iz realizma. Bitka profesora za očuvanje norme, ili sudbina koja testira moju ljubav za stare tekstove, bacila me još dalje u prošlost. Dok Dubravka Ugrešić, gostujući na fakultetu, priča o književnoj “evropskosti”, o piscima koji čine sve da postanu roba na književnom tržištu, ja pripremam čas o *književnoj srpskosti* – o Teodosijevom životopisu Svetoga Save. Taj predstavljam studentima kao izvor motiva neophodnih za kasnije čitanje i razumijevanje moderne poezije i pjesnika, Pope prije svih. Tako i prolazimo kroz njega, čitajući paralelno Popin ciklus o Svetom Savi, odgonetajući slike poput onih o pčelama oko glave, ili zlatorunim oblacima...

Ali ni jednog trenutka ne ostavlja me nelagoda, zbog sumnje da je jedan od nas dvojice, ja ili Teodosije, suvišan u ovoj učionici.

Jer mi je gadan svaki vreli zagrljaj države i crkve, i svaka vještina koja veliča državu i vlast. Radije ću studente upozoriti da pisanje politički korektnih biografija nije bilo prije osam vijekova ništa manje nečastan književni posao nego što bi bio danas. Razmišljam da im dam zadatak za seminarski rad, da izaberu jednog savremenog domaćeg državnika ili vjerskog poglavara, i opišu mu život kiteći ga pretjeranim pohvalama, izmišljenim čudesima, odabranim citatima iz svetih knjiga.

Ovaj prauzor “postmodernog hiperteksta”, dosadan je i precijenjen, jadan i čemeran kao stub pismenosti i kulture. Jer je država za kulturu kalup na stopalu Kineskinje.

Teodosije je rezultat hipokrizije koja, uz male frizersko-šminerske zahvate, održava na Filozofskom fakultetu u Sarajevu zastarjeli i promašeni koncept studiranja književnosti. Izučavanje umjetničkog stvaralaštva u istorijsko-nacionalnim okvirima stvara, s jedne strane, lažne i vještačke vrijednosti, a s druge poništava zakonitosti estetike i stvaralačke slobode. Za ovako rigidan i nekoristan studij podjednako su nezainteresirani i profesori i studenti. Jednima uhljebljenje, drugima produžetak socijalne bezbrižnosti, on se održava zahvaljujući obostranoj inertnosti. “Ja ću diktirati polako, a vi pišite ako hoćete”, navodne su riječi jednog predavača u eri fotokopirnih strojeva, skenera, kompjutera i Interneta.



I opet kao da se ništa nije promijenilo od vremena kada je Svetozar Marković pisao:

“Evo šta se radilo u Velikoj školi. Jedni su išli u školu, zapisivali ono što je profesor govorio, prepisivali na čisto kod kuće i ostavljali u arhiv do ispita (to su bili dobri đaci, od njih su najviše slali preko (tj. na studije u inostranstvo, kao državne stipendiste), a mislili o tom nisu ništa). To su bili najograničeniji ljudi i docnije birokrati. Ostalo prazno vreme ti su ili obijali sokake i krivili vratove pod tuđim prozorima ili su provodili vreme u kavani za kartama.

Drugi su mislili da se za ispit može naučiti tako isto kad se ne ide kao i kad se ide u školu, i u tome su oni bili savršeno pravi; ali umesto da sede kod kuće pa da sami uče što god, oni su provodili sve vreme u kavani. Među njima je bilo i vrlo sposobnih ljudi, koji su i ponešto i čitali i učili, ali kužna atmosfera od toga ih je toliko okužila da nisu bili u stanju da se izbave od tog *živog truljenja*. Bilo je i takvih koji su bili zaista zreli ljudi i koji su se zanimali s voljom i svešću, no takvih ja sam znao u sva tri fakulteta za tri godine samo četiri.

Tako se vaspitavala jedna polovina srpske omladine za birokrate, a druga za lole i skitnice ili za grob.” (*Kako su nas vaspitavali*, 1868.)

Srećom, još sam kao profesor u gimnaziji naučio da je izraz dosade na licima slušalaca odraz praznine u riječima predavača. Školovanje nije zasipanje činjenicama (šta su, uostalom, činjenice u književnosti!?) nego uzajamno ohrabrivanje radoznalosti i otvorenosti. Svaki novi čas je nova avantura, i izvor novih saznanja i otkrića.

Tako, desilo se da ja čitam Davičovo “Detinjstvo” iz jedne knjige (SKZ) a studenti prate u drugoj (BIGZ). I

*“Samo je mama bela / sva bela kao brašno: / - ubiću te, grli tatu, / usudi se i samo padni / u ovom glupom ratu!”*

- *“ubiće te, grli tatu,”* ispravljaju me studenti. Odmah utvrđujemo da je glagol “ubiti” različito odštampan. I u kojoj knjizi pogrešno?

SKZ na kraju svog izdanja u plavim koricama ima listić sa popravkama tipfelera, ali među njima nema navedenog stiha.

BIGZ je džepna knjiga, štampana za kioske na željezničkim stanicama. Njen urednik, koji pravi jeftinu knjigu za snack-upotrebu, poput izdavača prevoda “1001 noći” sa srpskog na bosanski, plaćen je da o knjizi misli kao o robu a ne kao o javnom dobru i trajnoj kulturnoj vrijednosti. Logično je zaključiti da se greška potkrala njemu. Ali, može li se to i dokazati?

Ako pokažemo da može, najzad će i posljednje nevjerne mome (u grupama od tridesetak studentkinja obično su jedan ili dva studenti) shvatiti o čemu govorim kad govorim da prije poznavanja književnih teorija i istorijskih činjenica, čitalalac i tumač djela mora razumjeti značenja riječi, i osnovna i prenesena.

Lirski subjekt ovdje je dječak. "Ubiću te" je fraza koju on poznaje u maminom rječniku. Svaki put kad se sprema da uradi neku nepodopštinu, ili nakon što je već uradio, mama tako prijeti, ne misleći, naravno, ozbiljno. Ta fraza, prenesena iz dječijeg svijeta u svijet odraslih, stavljena naspram stvarne mogućnosti smrti ("usudi se, padni") izgleda besmisleno, jer - kako ubiti nekog ko je već ubijen?

Ali upravo u tom paradoksu je suština slike, i pjesme-majka je narasla u svemoćnu zaštitnicu čija ljubav postaje u trenu veća i snažnija od svih strahota rata.

Ništa od svega toga, bar ne ovako jasno, ne podrazumijeva se iz bigzove varijante. "Ubiće te" ima isto značenje kao i "pasti u ratu". Glagol "padni" ovdje ne dolazi iz dječijeg iskustva (za dječaka je "pad" uzrok majčine ljutnje zbog prljavih hlača ili pode-ranih koljena). Najzad, subjekt nije više majka nego neki bezlični oni, i time se emocija sadržana u prvoj varijanti rasplinula.

Davičo tako postaje, zahvaljujući slučajnosti, tema jednog od njegovih najdražih i najuspješnijih časova u četvorogodišnjoj asistentskoj karijeri. Da Namir i Azra nisu bigzovu knjigu, jedan jedini primjerak za vanjsku upotrebu, donijeli iz nacionalne biblioteke, i da nisu zainteresovano požurili da me "isprave", Davičovo Detinjstvo vjerovatno bi ostalo nepročitano i neshvaćeno. Ne bismo, poredeći ova dva izdanja, shvatili da se ciklus sastoji iz dva paralelna naizmjenična niza pjesama, ne bismo se pitali zašto je i kako bilo moguće da se onaj "nadrealistički" izbaci, ne bismo, najzad, pažljivo čitajući, naišli na još nekoliko zabavnih i inspirativnih grešaka.

U SKZ:

*"Ulica je puna / **vatrom** oprljenih ljudi. / Dim noćni im svima / gar misli sakriva."*

u BIGZ:

*"**vetrom** oprljenih ljudi."*

ili.

U SKZ

*"U nebo pucaju rakete / ranjene **padaju** zvezde."*

U BIGZ

*"ranjene **paraju** zvezde."*

6.

Tako.

Iz jednog časa rascvjeta se razgovor na stotine strana, zamirišu teme, ideje, pitanja, mozak uspavan tranzicijskom kolo-tečinom živne. I, čini mi se, tek sam počeo, a već je vrijeme da završim ovaj odgovor na ljubazni poziv *Sarajevskih svesaka*. Mnogi će, vjerujem, posumnjati da u deset jesenjih dana 2002. neko ima volje i vremena razmišljati o ovakvim beznačajnim dokoličarskim tricama.

Istina je da sam u tih deset dana sačekivao kćer pred školom, pratio majku u bolnicu, otpuhao prašinu sa zapuštenog braka, sa dragim prijateljima iz Splita, Skoplja, Amsterdama, Zagreba, Beograda, Ljubljane... jeo ćevape i pio kafu na Čaršiji, ali nisu svi dovoljniji hrana za javno-intimne dnevnike.

I gladne buduće knjige treba nečim nahraniti.

# U KONTEKSTU

## Žensko pismo

Jasmina Lukić  
Andrea Zlatar  
Lada Čale Feldman  
Nirman Moranjak – Bamburać  
Vladislava Gordić Petković  
Biljana Dojčinović – Nešić  
Tatjana Rosić  
Jasna Koteska

## Belo pismo

Žensko pisanje  
i žensko pismo  
u devedesetim godinama  
Priredila Jasmina Lukić



<sup>2</sup> Upravo zbog ove vrste književne samosvesti, feministička teoretičarka Gayle Greene imenuje ovu novu vrstu ženskih tekstova kao "feminističku metaprozu" (Greene 1991, 1-30)

<sup>3</sup> O tome posebno govori Rosalind Coward (1985).

<sup>4</sup> Tu situaciju dobro opisuje Margaret Atwood u naknadnom predgovoru za svoj roman "Jestiva žena" (*The Edible Woman*), napisanom 1979. godine: "Jestiva žena se konačno pojavila 1969, četiri godine nakon što je napisana, i to upravo na vreme da njeno pojavljivanje koincidira sa pojavom feminizma u Severnoj Americi. Neki su odmah pretpostavili da je knjiga bila produkt tog pokreta. Ja međutim vidim knjigu pre kao profeminističku nego kao feminističku: kada sam je pisala 1965. godine ženskog pokreta nije bilo na vidiku, a ja nemam dar predviđanja, iako sam, poput mnogih drugih u to vreme, čitala Betty Friedan i Simone de Beauvoir iza zaključanih vrata. Zanimljivo je da izbori moje junakinje na kraju knjige ostaju uglavnom isti kao na početku: profesija u kojoj stagnira, ili brak kao izlaz iz te situacije. Ali to su bile mogućnosti koje su se mladoj ženi, čak i obrazovanoj mladoj ženi, nudile u Kanadi ranih šezdesetih. Zapravo,

decenija, i koja samosvesno naglašava svoju posebnost, odnosno, "drugost"<sup>2</sup>. Uopšteno govoreći, ova vrsta nove ženske proze (ili, kako se to govorilo sedamdesetih godina, proze usmerene na žene, odnosno *women-centered narratives*<sup>3</sup>) javlja se već šezdesetih godina, pod uticajem vidljivih promena u društvenim odnosima među polovima. Već u to vreme pojavljuju se relativno brojne, literarno značajne knjige koje osveščeno, na direktan način - koji danas možemo čitati kao feministički ili kao profeministički - govore o specifično ženskim iskustvima koja visoka literatura do tada nije prepoznavala kao relevantnu temu. Knjige poput *Staklenog zvona* Silvije Plath, *Zlatne beležnice* Doris Lessing i *Grupe* Mary McCarthy (sve su u nekom trenutku bile prevedene na ovim prostorima) najbolje reprezentuju tu novu vrstu tekstova<sup>4</sup>.

Krajem šezdesetih godina, sa drugim talasom feminizma, pojavljuju se feminističke kritičarke koje počinju sistematski da podržavaju i afirmišu ovu novu vrstu ženskog pisanja. Tako se u sedamdesetim godinama oblikovala jedna specifična i vrlo uticajna sprega književne prakse i književne kritike. Postalo je očigledno da novi tip ženskih tekstova traži nove pristupe i načine tumačenja, kao i da novi kritički diskurs, koji uvažava posebnosti ženskog iskustva, podstiče žene da pišu na novi način.

Ovaj proces, naravno, nije bio jednostavan, kao što se ni feministička kritika nije oblikovala po jednostavnom obrascu afirmacije ženskog pisanja. U metodološkom smislu, ona je bila pluralistička i eklektička, dakle, otvorena prema različitim interpretativnim modelima, koje je slobodno kombinovala prema svojim potrebama. Uopšteno govoreći, u ranoj fazi razvoja feminističke i rodne kritike moguće je izdvojiti dve glavne struje, anglo-američku i francusku feminističku kritiku.

Angloameričke feminističke kritičarke bile su primarno zainteresovane za žensko pisanje iz sociološke perspektive i usmerene na analizu društveno konstruisane ženske rodne uloge. Njih su prvenstveno zanimali načini prezentacije žena u književnim tekstovima, odnosno zanimala ih je specifična perspektiva žene kao čitateljice tzv. visoke literature. Autorke poput Kate Millet, Mary Elman i Germaine Greer uputile su radikalno izazov tradicionalnom čitanju književne baštine, izazov koji je imao odjeka i u sferi univerzitetske javnosti, i među vrlo širokom publikom. Ali, ova vrsta kritike, ideološki jasno angažovana u svojoj feminističkoj kritici patrijarhata, imala je nesumnjivih metodoloških ograničenja, što je navelo feminističke kritičarke da se pozabave pitanjima metoda i da pokušaju jasnije da definišu specifično područje svojih istraživanja. Tako se javlja grupa feminističkih

teoretičarki koje smatraju kako je njihov primarni zadatak proučavanje ženskog stvaralaštva i potraga za specifičnim odlikama ženskog pisanja. Elaine Showalter uvodi pojam “ginokritika”, koji upućuje na usmerenost ove kritike na žene i žensko stvaralaštvo. Reč je o jednoj vrsti “konstitutivnog gesta” kojim feministička kritika dokazuje da ima svoj poseban predmet i metod istraživanja – što je kao situacija analogno zbivanjima u književnoj teoriji glavnog toka u vreme dominacije formalnih metoda, kada se težilo jasnijoj definiciji predmeta izučavanja književne teorije i određivanju *differentia specifica* književnog teksta. U tom pravcu razmišlja i Elaine Showalter kada u sedamdesetim godinama obrazlaže suštinu ginokritike:

“Prihvatanje ženskog pisanja kao naše primarne teme primorava nas da prihvatimo novu, povoljniju konceptualnu poziciju i da redefinišemo prirodu teorijskog problema koji je pred nama. Nije više reč o ideološkoj dilemi izmirenja revizionističkih pluralizama, već o suštinskom pitanju razlike. Kako možemo da konstituišemo žene kao posebnu grupu u književnosti? Po čemu se žensko pisanje *razlikuje?*” (Showalter, 15)

Drugim rečima, Showalter ovde teži bližem određenju predmeta istraživanja ginokritike – a to je žensko pisanje – očekujući da će takvo jasno omeđavanje otvoriti prostor i za novu, posebnu metodologiju čitanja ženskih tekstova. Ipak, njena teorijska pozicija ostaje duboko ambivalentna, jer ona sama ostaje primarno sociološki usmerena i zalaže se za promociju koncepta “ženske kulture” kao specifične potkulture koja postoji u svakom patrijarhalnom društvu i koja se samo delimično preklapa sa muškom kulturom glavnog toka.

“Teorija kulture priznaje da postoje značajne razlike između žena kao pisaca: klasa, rasa, nacionalnost i istorija podjednako su značajne književne odrednice kao i rod. Pa ipak, ženska kultura oblikuje kolektivno iskustvo unutar date kulturne celine, iskustvo koje međusobno povezuje žene pisce preko granica vremena i prostora. Upravo po tome što naglašava objedinjujuću snagu ženske kulture ovaj pristup se razlikuje od marksističkih teorija kulturne hegemonije” (Showalter 1982, 27).

Tvrđnja o postojanju posebne “ženske kulture” olakšala je Elaine Showalter konstruisanje jedne alternativne, posebne ženske istorije u kojoj se dokazuje da su žene imale svoju književnu tradiciju, koja se razvijala paralelno sa dominantnom, muškom literaturom, ali je zbog načina na koji je strukturisana institucionalna promocija i valorizacija književnih vrednosti, ostala praktično nevidljiva (Showalter, 1977).

osnovni ton knjige danas zvuči u većoj meri savremeno nego što je to bio slučaj, recimo 1971. godine, kada se verovalo da društvo može da se promeni mnogo brže nego što to danas izgleda moguće. Ciljevi feminističkog pokreta nisu ostvareni, i oni koji tvrde da živimo u post-feminizmu ili tužno greše, ili su umorni od toga da govore o celoj stvari.” (Atwood 1992).

<sup>5</sup> Ovdje je posebno zanimljiv primer romana kao žanra. Tako Dale Spender pokazuje da je istorija romana u književnoj kritici druge polovine dvadesetog veka predstavljena tako da se značajan doprinos žena pisaca oblikovanju žanra u osamnaestom veku jednostavno zanemaruje. "Godine 1773. *Monthly Review* je ustvrdio da mnoštvo dama deluje na području proze, a tokom većeg dela devetnaestog veka vladala je saglasnost o tome da su žene romanopisci ne samo brojne, već i da pišu kvalitetno. Pa ipak, kada Ian Watt u dvadesetom veku ocrtava uspon romana, žene više nisu na ceni. On istina – usputno – priznaje da su u osamnaestom veku romane većinom pisale žene, ali ova jedina, bleđa pohvala zvuči veoma kritički" (Spender 1989, 25).

Uopšte uzev, zahtev da se revalorizuju postojeće književne istorije i uspostavljene kanonske vrednosti jedan je od osnovnih zahteva rane feminističke kritike, što je dovelo do intenzivnog proučavanja književne baštine i otkrivanja zaboravljenih autorki.<sup>5</sup>

I druge ginokritičarke takođe tragaju za posebnostima ženskog pisanja. Tako Ellen Moers (1976) eksplicite naglašava kako ne postoji "ženski genije ni ženska senzibilnost", ali ipak pokušava da utvrdi koji su to zajednički socijalni faktori koji su uticali na žene-pisce, i kako su one međusobno uticale jedna na drugu.

Posebno su značajna bila istraživanja Sandre Gilbert i Susan Gubar, koje su se bavile pitanjima ženske kreativnosti. U svojoj uticajnoj studiji "Luda na tavanu" (Gilbert & Gubar 1979) ove dve autorke uvode pojam ženskog "straha od autorstva", koji je društveno uslovljen. Njihovo polazište predstavlja kritika tada veoma uticajne teorije književnog razvoja Harolda Blooma, koji je smatrao da svaki novi veliki pesnik, u skladu sa osnovnim načelima Edipovog kompleksa, teži da "ubije" svog književnog "oca", odnosno da prevaziđe svog književnog "pretka" koji je bitno uticao na njegov rad. U tom smislu, svaki novi tekst je zapravo odgovor na neki postojeći tekst, njegovo novo čitanje. Budući da je ovaj model očigledno androcentričan, Sandra Gilbert i Susan Gubar postavile su pitanje koji je onda položaj žena pisaca u okvirima jedne takve patrogene književne istorije. Budući da su žene isključene iz modela Edipovog kompleksa i da nemaju svoje književne "očeve", takav model književne istorije njih onda nužno, po svojim osnovnim pretpostavkama, mora diskriminirati i isključivati. Stoga se postavlja pitanje prirode pisanja, kako žene uopšte pišu i ko su njihovi pravi književni preci. Harold Bloom je govorio o "strahu od uticaja", koji ne predstavlja strah od konkretne osobe, stvarnog pisca u ulozi "književnog oca", već anksioznost koju proizvode postojeći tekstovi jer svako veliko književno delo zapravo predstavlja "pogrešno" čitanje književnog nasleđa. Strah od uticaja blokira male talente, ali stimuliše genije, smatrao je Bloom. Ističući da su i književni kanon i književna istorija po svojoj prirodi androcentrični, Sandra Gilbert i Susan Gubar prihvataju ovu tezu, smatrajući da strah od uticaja može biti relevantan za muške autore. Žene, međutim, po njihovom mišljenju, pate od *straha od autorstva*, koji je zapravo društveno uslovljen. Zbog svoje društvene uloge, one pripadaju posebnoj potkulturi, koja ima svoju tradiciju i istoriju, ali ta tradicija i istorija nisu konstituisane, pa su ostale nedohvatljive. Zato su žene pisci same, lišene oslonca koji bi mogle da nađu u radu svojih prethodnica, ispunjene strahom od publike koju ne



poznaju i koja je odgojena na muškim vrednostima. Ulazeći u književnost, one nisu u prilici da se suprotstavljaju načinima na koji njihovi književni očevi iščitavaju svet, već načinima na koje su one same pročitane. Strah od autorstva uništava, i zato su važne sve strategije koje pomažu podizanju ženske samosvesti<sup>6</sup>.

Već i ovaj kratak pregled glavnih teza uticajnih ginokritičarki pokazuje zbog čega je u središtu njihovog interesovanja kritika društvenih institucija koje bitno utiču na studije književnosti, a pre svega kritika univerziteta kao institucije koja presudno utiče na oblikovanje književnog kanona i promovisanje jednog falocentrički postavljenog, u osnovi mizoginog sistema vrednosti. Otuda su se feminističke kritičarke u sedamdesetim i osamdesetim godinama mnogo bavile statusom žena pisaca unutar postojećih kanona, otkrivanjem zaboravljenih autorki, kao i pitanjima mogućih revizija postojećih književnih istorija, odnosno projektima pisanja novih, alternativnih, ženskih književnih istorija. Uvođenje ženskih studija na univerzitet otvorilo je i mogućnost revizije akademskih programa i uvođenja većeg broja žena pisaca u okvire studija književnosti, barem na onim katedrama koje su imale sluha za nove glasove<sup>7</sup>. Sredinom osamdesetih godina sve se više pažnje usmerava ka teorijskim razmatranjima pojma roda (*gender*) kao jedne od centralnih kategorija feminističke kritike, pa rodne studije na univerzitetima sve više potiskuju ženske studije.

Pojam roda u specifičnom značenju koje mu pridaje feministička kritika ulazi u upotrebu još ranih sedamdesetih godina, i to pre svega u krugu anglo-američkih teoretičarki<sup>8</sup>. U početku, on ima relativno jednostavno značenje i upućuje na društveno konstruisane uloge namenjene ženama i muškarcima, koje se u datoj društvenoj praksi po pravilu predstavljaju kao "prirodne" i jedino moguće. U tom značenju ovaj pojam koriste i Kate Millet (1970) i Shulamith Firestone (1970), koje radikalizuju binarnu opoziciju pol/rod, naglašavajući da je pol biološka, a rod kulturna kategorija i da društveno konstruisane (i kontrolisane) rodne razlike zapravo proizvode sistem diskriminacije koju patrijarhat provodi nad ženama. Ovako postavljeno tumačenje roda kao kulturne kategorije, koja je suprotstavljena polnosti kao biološkoj datosti, zadržalo se u teorijskim raspravama i do danas. Ali to je samo jedna od mogućih interpretacija ovog složenog pojma. Od sedamdesetih godina do danas napisano je mnoštvo knjiga o problemima roda, što uključuje vrlo različite pristupe<sup>9</sup>.

Nakon prvih analiza koje su bile primarno sociološki usmerene, javljaju se i uticajna psihoanalitička tumačenja pojma roda.

<sup>6</sup> Ovde je moguće postaviti pitanje u kolikoj se meri status žena pisaca promenio u odnosu na sedamdesete godine, kada su Sandra Gilbert i Susan Gubar pisale svoju studiju. Sudeći prema kritičkim opaskama na ovu temu autorki tekstova u ovom prilogu, izgleda da promene nisu velike.

<sup>7</sup> Zanimljivo je primetiti da su katedre za komparativnu književnost po pravilu ostale "najtvrde" u svom otporu uticaju feminističke i rodne kritike. O tome videti u Higonet 1995.

<sup>8</sup> O problemu roda u feminističkoj kritici videti studiju Biljane Dojčinović Nešić 1993, koja se bavi ranom fazom angloameričke feminističke kritike, i, posebno, radom ginokritičarki.

<sup>9</sup> Stevi Jackson i Sue Scott napravili su pregled rasprava koje se vode o pitanjima roda u tekstu "Sexual Skimishnes and Feminist Factions: Twenty-five Years of Debate on Women and Sexuality" (Jackson i Scott 1996). Videti takode zbirku tekstova *Revisioning Gender*, uredile M. Max Ferree i druge.

Tako Nancy Chodorov razvija tezu da uređenje nuklearne porodice, koje potpuno prepušta majci odgoj dece u najranijem periodu, podstiče oblikovanje rodnih identiteta još u preedipalnoj fazi razvoja, kada dete formira svest o sebi uspostavljajući distinkciju između sebe i svoje okoline. Chodorov dokazuje da je proces uspostavljanja razlike između majke i ženskog deteta mnogo kompleksniji nego u slučaju muške dece. Dečak po relativno jednostavnom obrascu uspostavlja potrebnu distinkciju jer uočava razliku između sebe i majke, koja ima jasna feminilna obeležja. Devojkama je to teže; da bi konstituisale sopstveni subjektivitet one moraju da uspostave razliku u odnosu na majku, ali istovremeno ne mogu izbeći da prepoznaju i svoju istovetnost sa njom, što pojačava njihovo osećanje identifikacije. Stoga su granice ega kod ženske dece mnogo fleksibilnije nego što je to slučaj kod dečaka, one teže da razvijaju empatiju i intuiciju, sklone su identifikaciji sa drugima, što sve vodi oblikovanju onih karakteristika ličnosti koje se po tradiciji smatraju ženskim.

Važno je uočiti da je kod Nancy Chodorov, kao i kod sociološki usmerenih kritičarki, zadržana binarna opozicija pol/rod, kao i lociranje/fiksiranje polnih i rodnih obeležja u dato, nepromenljivo telo. U toj opoziciji polnost je bila prihvatana kao stabilna kategorija. Krajem osamdesetih godina, međutim, javlja se niz značajnih teoretičarki poput Elizabeth Grosz, Luce Irigaray, Rosi Braidotti, koje dovode u pitanje stabilnost polnih odrednica, naglašavajući da su naše predstave i o polu i o rodu - isto kao i svekoliko ostalo iskustvo - zapravo locirane u jeziku, odnosno, da se i polno i rodno iskustvo, kao i sva druga naša znanja i iskustva, oblikuju kroz diskurzivnu praksu. Njihove argumentacije se u mnogome razlikuju, ali teza o lociranosti svekolikog iskustva u jeziku, koje ove teoretičarke preuzimaju iz francuske poststrukturalističke filozofije, predstavlja njihovo zajedničko polazište. Da bismo postali razumljivi sebi i drugima moramo prihvatiti polno određenje, kaže Rosi Braidotti, dodajući "ako 'ja' nije polno određeno, onda 'ja' i ne postoji" (Braidotti 1994, 176). Drugim rečima, telo ne može da se odvoji od svoje polnosti, kao što je nemoguć iskorak iz jezika, što onda znači da su polnost, jezik i subjektivnost čvrsto povezani i međuzavisni. To istovremeno znači i da se odnos pola i roda usložnjava, jer je inicijalna binarna opozicija na ovaj način narušena. Judith Butler kaže kako je svaki diskurs po svojoj prirodi formativan, što onda znači i da svaki govor o telu istovremeno predstavlja oblikovanje tog tela (Butler 1993, 10). Stoga Butler zaključuje da je polnost, isto kao i rod, zapravo istorijski i društveno uslovljena konstrukcija.

Ali polnost je jedna od kategorija koje u našim društvima imaju formativnu važnost u procesu konstituisanja subjektivnosti. Pod uticajem teorijskih stavova Judith Butler, rodni identitet se sve se više razumeva kao složeni kulturni performans, a ova teza dobija posebnu važnost u okviru teorija alternativne seksualnosti (*queer theories*).

U francuskoj feminističkoj teoriji situacija je bila drugačija. Polazeći od poststrukturalističkih stanovišta Jacquesa Derride i psihoanalitičke škole Jacquesa Lacana (čije stavove često kritički reinterpretiraju), teoretičarke poput Héléne Cixous i Luce Irigaray razvijaju potpuno drugačije postavljene pristupe pitanjima seksualnosti i ženskog pisanja u odnosu na anglo-saksonske feminističke teoretičarke. Njihov pristup problemima seksualnosti ne operiše distinkcijom pol-rod, pa kategorija roda nema važnost u ovoj grani savremene feminističke teorije. I Héléne Cixous i Luce Irigaray bavile su se problemom ženskog pisanja i ženske kreativnosti i, posebno, odnosom žena prema jeziku, koji obe ove teoretičarke smatraju falocentričnim i naglašavaju potrebu žena da pišu, odnosno da se izražavaju drugačije u odnosu na dominantnu mušku intelektualnu tradiciju. Héléne Cixous uvodi pojam *žensko pismo* (*écriture féminine*). Kritičari koji se nisu bavili feminističkom kritikom ovaj pojam često pogrešno koriste kao alternativni termin za žensko pisanje uopšte, ili kao termin koji upućuje na jedan naglašeno sentimentalizovan stil pisanja koji se tradicionalno smatra ženskim, što je takođe pogrešno. Za Héléne Cixous *écriture féminine* predstavlja pojam koji nije nužno vezan uz pol autora/autorka; reč je o vrsti pisanja koju ona prepoznaje kod Clarice Lispector, ali i kod Jeana Geneta. Ipak, Cixous naglašava kako su u datim socio-kulturnim okolnostima žene sklonije načinu pisanja koji prepoznamo kao *écriture féminine*. Héléne Cixous ne želi da bude teoretičarka u tradicionalnom smislu reči, ona odbija da gradi koherentan sistem, izražava se u metaforama, pa nije lako prevoditi njene teze na racionalno ustrojen jezik. U tom smislu, i njeno sopstveno pisanje ima formu *écriture féminine*. Jedan od razloga za to jeste i njena želja da uspostavi kritičku distancu prema samom jeziku, koji smatra falocentrički ustrojenim i naglašava da se moraju tražiti načini odupiranja toj unutrašnjoj logici jezika koja nas sputava. U jezik kojim se svakodnevno služimo upisane su brojne binarne opozicije koje upućuju na negativan odnos prema onome što je određeno kao "žensko"<sup>10</sup>. Kreativno pisanje, koje Héléne Cixous smatra revolucionarnom aktivnošću, može da promeni taj odnos unoseći nova iskustva u postojeće strukture, i ta moć jedno je od

<sup>10</sup> Ovim pitanjem Cixous se posebno bavi u knjizi *La Jeune Née*, koju je pisala zajedno sa Catherine Clément. O binarnim opozicijama videti posebno stranice 115-19.

glavnih svojstava *écriture féminine*. To je vrsta pisanja koje omogućuje upisivanje telesnosti u tekst, a posebno je važno unošenje ritmova majčinog tela iz vremena pre-edipalne veze sa majkom, ritmova koji su trajno prisutni i kod odrasle osobe. Cixous poziva žene da pišu “belo”, “majčinim mlekom”, da “pišu sebe” jer njihovo telo mora da se čuje. *Žensko pismo* je uvek subverzivno, ono narušava konvencionalnu logiku jezika, suprotstavlja se gramatici i sintaksi. Žene pišu “vulkanski”, poriču zakone, podsmevaju se “istinama”. One ne žele i ne treba da preuzmu pojmove i instrumente falocentričkog jezika - to je muški način. Žene ne žele da poseduju, da internalizuju, one prolaze kroz jezik, one lete i čine da jezik leti takođe. Letenje je tipičan ženski gest – gest transgresije. *Žensko pismo* je transgresija, narušavanje pravila, ono je antiinstitucionalno, oslobađajuće, heterogeno.

I Luce Irigaray govori o potrebi da se iskorači iz falocentričkog jezika. Ona uvodi pojam *parler-femme*, teško prevodiv kod nas jer istovremeno označava i ženu koja govori, i ženski govor. Ali *parler-femme* ne znači govoriti o ženama, ne znači proizvoditi diskurs čiji su objekat žene, pa čak ni diskurs čiji su subjekat žene. To je pokušaj stvaranja mesta za žensko kao “drugo” i podrazumeva drugačiji način artikulacije ženske i muške žudnje u jeziku. *Parler-femme* takođe pretpostavlja podrievanje sintakse i narušavanje diskurzivne logike kako bi se omogućilo iskazivanje ženske pluralnosti. Irigaray smatra da je odnos žena prema jeziku problematičan jer falocentrički jezik doprinosi nemogućnosti žene da bude u dodiru sa samom sobom, da artikuliše sopstvenu žudnju. Da bi postala “normalna žena”, ona mora da prihvati “maskaradu ženskosti”, jer živi u sistemu vrednosti koji nije njen. Irigaray u jednom intervjuu to objašnjava na sledeći način: “Psihoanalitičari kažu da maskarada odgovara ženskoj želji. Meni to izgleda pogrešno. Ja mislim da se maskarada mora razumevati kao ono što žene čine kako bi obnovile neke elemente žudnje, kako bi učestvovala u muškoj žudnji, ali po cenu odricanja od sopstvene. U maskaradi, one se podređuju dominantnoj ekonomiji žudnje u pokušaju da ostanu ‘na tržištu’ uprkos svemu. Ali, one su tu kao objekat seksualnog užitka, a ne kao one koje uživaju. Šta podrazumevam pod maskaradom? Posebno, ono što Frojd zove ‘ženskost’. Verovanje, na primer, da je neophodno *postati* žena i to ‘normalna’ žena, dok muškarac jeste muškarac od početka. On treba samo da aktivira svoje bivanje-muškarcem, dok žena mora da postane normalna žena, odnosno, mora da prihvati *maskaradu ženskosti*. U zadnjoj analizi ženski Edipov kompleks predstavlja žensko ulaženje u sistem

vrednosti koji nije njen, i unutar kojeg ona može da se 'pojavi' i da cirkuliše samo ako se razvija unutar potreba/žudnji/fantazija drugoga, naime, muškarca. S obzirom na to, nije lako ni jednostavno ustvrditi šta je ženska sintaksa, jer u toj 'sintaksi' ne bi trebalo da bude više ni subjekta ni objekta, 'jedinstvenost' više ne bi bila privilegovana, ne bi više bilo ispravnih značenja, pravih imena, 'pravih' atributa... Umesto toga, 'sintaksa' bi uključivala blizinu, bliskost, ali u tako ekstremnoj formi da bi to sprečavalo svako razlikovanje identiteta, svako uspostavljanje vlasništva, pa prema tome i svaki oblik aproprijacije" (Irigaray 1985, 134).

Dve glavne grane feminističke kritike, anglo-američka i francuska, razvijale su se uglavnom nezavisno do sredine osamdesetih godina, kada radovi francuskih teoretičarki postaju sve uticajnije i u anglosaksonskom svetu, pa možemo govoriti o povezivanju i međusobnom prožimanju ove dve struje.

U ranoj fazi razvoja feminističke književne kritike pitanje odnosa prema središnjem toku izučavanja književnosti postavljalo se kao niz pitanja o odnosima uključivanja/isključivanja. Ta su pitanja vodila u nekoliko smerova, počevši od toga kako odrediti predmet izučavanja feminističke književne kritike, odnosno, da li njen opseg istraživanja treba da uključuje dela muških pisaca ili ona treba, poput ginokritike, da ostane nesredena na čitanja samo ženskih autorki. Pitanje je bilo i da li treba rekonstruisati posebne, ženske književne istorije i graditi posebne kanone (opet, kao što su to predlagale ginokritičarke), ili je bolje raditi na promeni postojećih okvira izučavanja književnosti. Postavljalo se, naravno, i pitanje metoda, kao što se jasno vidi u jednom tekstu Anette Kolodny iz 1980. godine:

"Po mom sudu, naš cilj nije i ne treba da bude formulacija nekog jedinstvenog metoda čitanja, ili neka moguća Prokrustova postelja kritičkih postupaka, a još manje bi to trebalo da bude stvaranje preskriptivnih kategorija nekog zamišljenog, neseksiističkog književnog kanona. Umesto toga, smatram da je naš zadatak da podstičemo živahni pluralizam koji je otvoren prema mogućnostima različitih kritičkih škola i metoda, ali se ne svodi na jedan od njih, prepoznajući da su oruđa koja su neophodna za naše analize u velikoj meri nasleđena, a samo jednim delom predstavljaju naše delo" (Kolodny, 110-111).

Raznovrsnost kritičkih metoda koje se u poslednjih nekoliko decenija primenjuju u okvirima feminističke, odnosno u okvirima rodne kritike vidljiva je upravo u zborniku iz kojeg smo citirali tekst Anette Kolodny, koji već i svojim naslovom, "Feminizmi", naglašava taj pluralitet (Warhol i Herndl)<sup>11</sup>. Široki spektar

<sup>11</sup> Na ovom pluralnom određenju insistiraju i druge književne teoretičarke. Tako Sara Mills i Lynne Pearce svoj uticajni pregled feminističkih pristupa literaturi nazivaju *Feminist Readings/Feminists Reading* (1996), a Ruth Robins studiju sa sličnom temom naziva *Literary Feminisms* (2000)

mogućih pristupa ženskom pisanju uključuje danas psihoanalizu, semiologiju, lingvistiku, teoriju recepcije, naratologiju, marksističku kritiku, novi istorizam, rodne teorije, teorije tela, queer theories, postkolonijalizam... Istovremeno, danas je sasvim jasno da su se tokom poslednjih decenija i same studije književnosti značajno promenile, otvarajući se u velikoj meri interdisciplinarnosti (o tome videti u Butler 2000). Uticaj feminističke i rodne kritike na tu duboku promenu sigurno je veoma značajan.

Na prostorima kojima je namenjen ovaj časopis ta je promena manje vidljiva nego što zaslužuje, jednostavno zato što je institucionalizovana kritika (u ovom slučaju to znači akademska kritika, kao i kritika tzv. središnjeg toka književnosti koju promoviraju književni časopisi, ali i nedeljna i dnevna štampa) po pravilu zatvorena za ovu vrstu književno-teorijskog pristupa, a povremeni iskoraci prema feminističkoj i rodnoj kritici ne menjaju bitno osnovni pristup<sup>12</sup>. Ali, stvari izgledaju mnogo bolje kada se iz tzv. središta pomaknemo u prostore daleko veće živosti, a manje institucionalne moći. Tek odatle postaje vidljivo da su feministička teorija i kritika i kod nas prisutnije nego što se to čini onima koji prate samo literaturu tzv. "glavnog toka" i časopise koji se tom literaturom bave. U ovoj prilici, zadržaću se na primerima Srbije i Hrvatske. Produkciju teorijske misli u različitim oblastima znanja u obe ove sredine primarno podržavaju alternativne ženske grupe, koje često imaju svoja posebna izdanja, kao i ženski izdavački projekti poput "94" iz Beograda. Posebnu važnost imaju centri za ženske studije, kao alternativni prostori (još uvek) neinstitucionalizovanog bavljenja feminističkim i rodnim teorijama. Pokreću se i novi časopisi koji se bave ovim pitanjima, pa su tako u Beogradu nekoliko godina izlazila čak dva časopisa ove orijentacije, *Pro-Femina*, časopis za žensku književnost i kulturu, koji izdaje Radio B92 iz Beograda i *Ženske studije* (od nedavno sa novim imenom *Genero*) u izdanju beogradskog Centra za ženske studije. Centar je u okviru svoje izdavačke delatnosti pomogao i objavljivanje studije Biljane Dojčinović Nešić *Ginokritika* (1993). Slična je situacija i u Zagrebu, gde Ženska infoteka, pored knjiga domaćih i prevedenih autorki<sup>13</sup>, objavljuje časopis *Kruh i ruže*. Centar za ženske studije u Zagrebu izdaje časopis *Treća*, a pokrenuo je i značajnu izdavačku delatnost, objavljujući posebno teorijske knjige domaćih autorki. Upravo kada je reč o književnosti, Centar je u poslednje dve godine objavio nekoliko značajnih naslova: Nadežda Čačinović objavila zbirku eseja *U ženskom ključu, Ogledi o teoriji kulture* (2000) u kojoj promišlja mnoga značajna pitanja feminističke

<sup>12</sup> O situaciji u Hrvatskoj, koja se ovde može uzeti kao ilustrativna, videti Čale Feldman, "Domaće tijelo feminističke teorije" (Čale Feldman 2001, 39-60).

<sup>13</sup> Ovde je posebno značajno pomenuti zbirku tekstova Lydie Skelvicky, *Konji, žene, ratovi*, u kojoj su sabrani i posthumno objavljeni tekstovi ove značajne, rano preminule autorice.

teorije; Lada Čale Feldman objavila je zbirku teatroloških eseja, *Euridikini osvrti* (2001), a Nataša Govedić zbirku tekstova *Izbor uloge, pomak granice*, u kojoj sabira književne, kazališne i filmske studije.

Imajući u vidu intenzivnu edukativnu i izdavačku delatnost ženskih grupa, moglo bi se reći kako su na ovim prostorima devedesete godine bile u većoj meri obeležene feminističkom teorijom i kritikom, čije je pisanje podsticano u alternativnim prostorima afirmacije ženskih znanja, nego književnom proizvodnjom koju bismo prepoznali kao intencionalno "žensku", odnosno, rodno obeleženu. Iako je u tom periodu objavljen znatan broj vrednih knjiga koje potpisuju žene i koje valja čitati iz rodne perspektive, žensko pisanje u devedesetima nije dobilo značajno mesto kakvo je imalo u osamdesetima, kada je - barem u drugoj polovini decenije - važnost novog tipa ženske proze postala jasno vidljiva.

Naravno, gledajući unazad, stvari mogu izgledati jasnije nego što je to bio slučaj u vreme kada su se odvijale, pa tako ovu tvrdnju o središnjoj pozicioniranosti nove ženske proze u osamdesetim godinama valja uzeti uslovno. Nema sumnje da je to bio period objavljivanja značajnih ženskih knjiga; neke od njih bile su prihvatane sa velikom naklonošću i publike i kritike, ali je u to vreme ipak bilo malo kritičke recepcije koja bi te knjige kontekstualizovala u okvirima feminističke ili rodne kritike. U tom smislu, kada je reč o ženskom pisanju u južno-slovenskim književnostima, situacija u osamdesetim godinama može se porediti sa situacijom u anglosaksonskim književnostima u šezdesetima: postojala je nesumnjivo značajna književna produkcija, pa je valjalo uvesti i adekvatnu teorijsku aparaturu za njeno čitanje. Rodna čitanja su, međutim, bila retka i sporadična, a različite sredine su različito reagovala na pojavu novih glasova. Ovde su opet indikativne upravo situacije koje nalazimo na srpskoj i na hrvatskoj književnoj sceni<sup>14</sup>. Osamdesete su bile vreme kada su se i u jednoj i u drugoj literaturi pojavile značajne autorke koje su donele novi pristup rodним temama, ali je njihova recepcija bila u mnogome različita. U srpskoj literaturi autorke poput Biljane Jovanović, Milice Mičić Dimovske i Judite Šalgo uglavnom su čitane u okviru interpretativnog konteksta koji je oblikovalo nekoliko dominantnih elemenata: formalni metodi analize koji ne ostavljaju prostor za pitanja roda, afirmacija modela tzv. "stvarnosne" proze i (naoko paradoksalno) afirmacija interesovanja za društveno aktuelne, često i socijalno vrlo osetljive teme koje su "pokrivane" deklarativnim pozivanjem na autonomiju književnosti. U toj situaciji, "ženske" teme ostajale

<sup>14</sup> O ženskoj književnosti u osamdesetim godinama u ovim dvema literaturama detaljnije sam pisala u Lukić 1996.

su na margini, a autorke koje su se njima bavile na književno relevantan način hvaljene su zbog drugih kvaliteta svog pisanja, ali ne i zbog inovativnosti na tom planu.

U hrvatskoj književnosti situacija je u tom pogledu bila povoljnija, jer su u osamdesetim godinama u javnom prostoru svojim ne-književnim tekstovima bile prisutne mnoge feministički orijentisane intelektualke, poput Vesne Kesić, Maje Miles, Rade Iveković, Ingrid Šafranek, Slavenke Drakulić, i drugih, koje su redovnim pisanjem u uticajnim novinama na neki način pripremale publiku i kritiku za recepciju novog tipa ženske proze. Značajnu ulogu imala je i jedna obimom mala ali važna knjiga, *Štefica Cvek u raljama života* Dubravke Ugrešić, koja je “ženske teme” uvela u hrvatsku književnost na naoko nepretenciozan način, afirmišući ih i ironizujući istovremeno. Kada su potom počele da se pojavljuju različite knjige autorki poput Sunčane Škrinjarić, Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan, koje afirmišu rodnu svest, književna javnost bila je spremna da ih prihvati kao vredne uzimajući u obzir upravo njihov novi odnos prema rod-  
nim temama.

Politička kriza i ratovi koji su usledili na prostorima nekadašnje Jugoslavije potisnuli su rodna pitanja u literaturi u drugi plan, ali ta se promena ne bi smela tumačiti kao jednostavan pomak u dominantnim interesovanjima, kojim se manje važne teme potiskuju u drugi plan. Naprotiv, potiskivanje rod-  
nih tema deo je daleko kompleksnijih procesa koji su delovali protiv duha dijaloga i razumevanja, a podržavali isključivost i netoleranciju. Potiskivanje ženskog pisanja na marginu (tek nakon što je počelo ozbiljnije da se afirmiše) deo je procesa repatrijarhalizacije, koji je zahvatio sve sredine uvučene u krizu, i koji je bio povezan sa klimom nacionalne isključivosti i netolerancije<sup>15</sup>. Interesovanje i razumevanje pozicije Drugosti iz osamdesetih godina zamenio je u devedesetima totalizujući zahtev za unifikacijom svih gledišta, pa su disonantni ženski glasovi postali apsolutno neprihvatljivi. Ratna kultura oslanja se na duboko patrijarhalni, mačistički model moći, koji rodna analiza ogoljava. Stoga nije čudno što se u ranim devedesetim godinama mnoge značajne autorke pojavljuju kao kritičarke te kulture, što su tada dominantne mizogine strukture moći jako teško prihvatale. Poznati slučaj pet “vještica” u Hrvatskoj svakako je najindikativniji primer za to: kritičko pisanje o situaciji u javnom životu i kulturi dovelo je Dubravku Ugrešić<sup>16</sup>, Vesnu Kesić, Slavenku Drakulić, Radu Iveković i Jelenu Lovrić u poziciju da krajem 1992. budu javno proskribovane kao “neprijateljice hrvatstva”. U Srbiji, kulturne

<sup>15</sup> Ovim problemom posebno se bavila nedavno preminula feministička sociološkinja Žarana Papić.

<sup>16</sup> O esejistici Dubravke Ugrešić u devedesetim godinama videti Lukić 2001.



analize Drinke Gojković i polemički tekstovi Svetlane Slapšak imali su veliki značaj. U ovom kontekstu nipošto ne treba zaboraviti knjigu *Vjetar ide na jug i obrće se na sjever*, knjigu "faksiranu" između Ljubljane, Berlina, Beograda i Pariza 1991 godine, koju su, komunicirajući jedna sa drugom, zajednički pisale Rada Iveković, Biljana Jovanović, Maruša Krese i Radmila Lazić. To je rodno osvešćena knjiga koja u vremenu apsolutne prevlasti primarno "muške" ekonomije "posedovanja" afirmiše dominantno "žensku" ekonomiju "davanja", kako bi se to moglo formulirati terminima koje koristi Héléne Cixous<sup>17</sup>.

U celini uzev, žensko pisanje u devedesetim godinama prolazi kroz jednu neobičnu fazu, koja je veoma dinamična i na mnogim planovima podsticajna, iako to nije uvek vidljivo iz perspektive vrednosti i događaja koji se institucionalno promoviraju. Iz perspektive kulture "glavnog toka", žensko pisanje je sigurno marginalizovano, što je situacija na koju se pozivaju i mnoge autorke u ovom bloku. Ali, kao što ovaj blok isto tako pokazuje, devedesete ipak jesu period u kojem je objavljen čitav niz značajnih ženskih knjiga. To je i vreme šireg prodora feminističkih i rodnihi teorija u kritički diskurs domaćih autorki, što znači i da rodna svest postaje sve značajniji element ukupnog kulturnog miljea<sup>18</sup>. Iстина, ovi procesi se uglavnom odvijaju u prostorima književne margine i kulturnih alternativa, ali je sasvim jasno da su u devedesetim godinama kulturne alternative (a ovde ne mislim samo na žensko pisanje i feminističku teoriju, već taj pojam uzimam u mnogo širem smislu) često imale mnogo veći značaj od "glavnih tokova" književnih i kulturnih zbivanja, zagušenih novim socijalnim funkcionalizmom - lojalnošću novim državnim i nacionalnim politikama i željom za njihovom promocijom.

Kao što pokazuju tekstovi sakupljeni u ovom bloku, mnoge autorke u devedesetim godinama rodno iskustvo počinju da prihvataju kao datost koju ne treba posebno braniti ni opravdavati. Otuda i sfera ženskog iskustva jeste tema kojom se one bave iz različitih perspektiva, ali sa manje izraženom potrebom za dokazivanjem njene važnosti i književne relevantnosti. U tom smislu, autorke u devedesetim godinama na najbolji način nasleđuju ono što je u osamdesetima bilo inovativno, i ugrađuju to u svoje tekstove. Ova veća ležernost u odnosu na rodne teme i rodnu svest omogućuje im da se udalje od dominantnog modela kvazi-autobiografskog pripovedanja iz osamdesetih (Lukić 1996) i da slobodnije koriste različite žanrovske forme. Time se ne isključuje relevantnost neposrednih iskustava, bila ona prezentirana u autobiografskoj, ili kvazi-autobiografskoj formi. Ali, dramatičnost

<sup>17</sup> Odrednice "ženski" i "muški" ovde se ne odnose na stvarni pol, već na prihvatanje određenih oblika ponašanja koje, kako kaže Cixous, dominantno srećemo kod muškaraca, odnosno, kod žena. O tome videti u Cixous 1975, 117-119.

<sup>18</sup> Vredi ponovo naglasiti da je feministički diskurs bio prisutan na kulturnom prostoru nekadašnje Jugoslavije još od sredine sedamdesetih godina, dakle relativno rano u odnosu na pojavu drugog talasa feminizma. Razvoj feminističkih ideja i rodne svesti u devedesetima tako ne polazi od početka, već se oslanja na već postojeću, teorijski relevantnu osnovu. To je istovremeno i kontekstualna razlika u odnosu na druge zemlje u tranziciji, gde se veće interesovanje za feminističke i rodne teorije javlja tek nakon pada berlinskog zida.

<sup>19</sup> Što je kao pojava poznato i u drugim literaturama. Sličan fenomen u anglo-saksonskoj književnosti opisuje Rosalind Covard (1985).

<sup>20</sup> Indikativan je primer Ljiljane Đurović Habjanović, koja je u Srbiji doživela veliku popularnost između ostalog i kao spisateljica koja se bavi ženskim temama. Njene su knjige, međutim, čvrsto utemeljene u mačističkoj, patrijarhalnoj kulturi, i zapravo obiluju mizoginim elementima. O tome videti u Ivanović 2001.

društvenih zbivanja u devedesetima dovela je do toga da se ova vrsta iskustava naglašenije povezuje sa širim kontekstom. Egzil je česta ženska tema, i ovde treba posebno pomenuti izuzetno značajan roman Dubravke Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*. Ipak, same devedesete nisu uvek primarna tema kojom se autorke bave; postoji težnja da se toj stvarnosti izmakne, ili da se o njoj govori posredno, pa otuda interesovanje autorki za alternativne istorije i ženske utopije.

U devedesetima je prisutna i pojava koja zahteva posebnu analizu: očigledno interesovanje prilično širokog kruga čitalačke publike za tzv. "ženske teme" dovelo je do objavljivanja čitavog niza proznih tekstova koji se na relativno popularan način i bez prave književne vrednosti bave temama iz ženskog života<sup>19</sup>. Problem sa ovom vrstom tekstova, koji često doživljavaju veliku popularnost, jeste u tome što se oni po pravilu uklapaju u zadate okvire tradicionalnih rodni uloga iako koriste "ženske teme" i na osnovu toga teže da se nametnu ili bivaju percipirani (uglavnom od strane muških kritičara) kao reprezentativni model "ženske književnosti". Važno je, međutim, naglasiti da njima nedostaje bitan element subverzivnosti u odnosu na patrijarhalnu kulturu, koju ovi tekstovi uglavnom podržavaju, a nekada čak i promovišu. U ovom drugom slučaju, reč je o fenomenu sa kojim se upravo feministička kritika mora suočiti<sup>20</sup>.

U celini, devedesete se pokazuju kao godine u kojima je žensko pisanje potvrdilo svoju vrednost, a feministička i rodna kritika relevantnost svojih tumačenja. Stoga mislim da je to decenija u kojoj se nastavlja razvoj ove vrste literature, uprkos dramatičnim društvenim zbivanjima i procesima repatrijarhalizacije koji su ta zbivanja pratili (pa i delom oblikovali). Isto tako, uverena sam da tek treba očekivati značajna dela koja će o samim devedesetima više govoriti iz rodne perspektive.

#### Literatura:

Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994.

Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York & London: Routledge, 1993.

Butler, Judith et al. (ur.), *What's Left of Theory*, New York & London: Routledge, 2000.

Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of gender*, Berkeley: University of California Press, 1978.

Cixous, Hélène, sa Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris: Unione Générale d'Éditions, 1975.

Coward, Rosalind, "Are Women's Novels Feminist Novels?", u *The New Feminist Criticism*, uredila E. Showalter, New York: Pantheon Book, 1985, str. 225-239.

Čaćinović, Nadežda, *U ženskom ključu, Ogledi o teoriji kulture*, Zagreb: Centar za ženske studije, 2000.

Čale Feldman, Lada, *Euridikini osvrti*, Zagreb: Naklada MD i Centar za ženske studije, 2001.

Dojčinović Nešić, Biljana, *Ginokritika: Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*, Beograd: Sveti Sava, 1993.

Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York: Morrow, 1970.

Greene, Gayle, *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

Govedić, Nataša, *Izbor uloge, pomak granice*, Zagreb: Centar za ženske studije, 2002.

Higonet, Margaret R., "Comparative Literature on the Feminist Edge", in *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, u Charles Bernheimer (ur.), Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 155-164.

Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, sa francuskog prevele Catherine Porter i Carolyn Burke, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.

Ivanović, Nevena, "Appropriation and manipulation of 'women's writing' in the nationalist discourse in Serbia in the nineties", Reč br. 59, 2001, 245-287.

Jackson, Stevi i Scott, Sue, *Feminism and Sexuality: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

Kolodny, Anette, "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Female Literary Criticism", u *Feminisms*, uredile Robyn R. Warhol i Diane Price Herndl, Rutgers University Press, 1993.

Lukić, Jasmina, "Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croat Literatures", *Engendered Slavic Literatures*, ed. by Sibelan Forrester i Pamela Chester, Indiana University Press, 1996, pp. 223-243.

Lukić, Jasmina, "Pisanje kao antipolitika", *Reč* br. 64, decembar 2001, str. 73-102.

Max Ferree, Myra, Lorber, Judith i Hess, Beth B. (ur.), *Revisioning Gender*, London: SAGE Publications 1998.

Millett, Kate, *Sexual Politics*, New York: Doubleday, 1970.

Moers, Elen, *Literary Women*, London: Women's Press, 1977.

Robbins, Ruth, *Literary Feminisms*, McMillan & St. Martin's Press, 2000.

Showalter, Elaine, *Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977.

Showalter, Elaine, "Feminist Criticism in the Wilderness", u *Writing and Sexual Difference*, uredila Elisabeth Abel, Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Skelvicky, Lydia, *Konji, žene, ratovi*, odabrala i priredila Dunja Rihtman Augištin, Zagreb: Ženska infoteka, 1996.

Spender, Dale, "Women in Literary History", u *The Feminist Reader*, uredile C. Belsey i J. Moore, London: Macmillan, 1989, str. 21-33.

Andrea Zlatar

## TKO NASLJEĐUJE “ŽENSKO PISMO”?

Poetike različitosti suvremene hrvatske  
produkcije: Irena Vrkljan i Daša Drndić

### I Devedesete, osamdesete – kako dalje?

Kad razmišljam o suvremenoj hrvatskoj književnoj produkciji, ne mogu se oteti dojmu (nisu li to ipak činjenice?) da su u njoj ženske spisateljice potisnute, marginalizirane. Točnije, da ih (barem u književnoj javnosti) ima vrlo malo. Nije riječ samo o medijskoj (ne)prisutnosti, mjerenoj količinom muških autora promoviranih, primjerice, putem FAK-a, nego o činjenici da ženske spisateljice djeluju kao međusobno potpuno nezavisne jedinice. Ima li zajedničkog književnog nazivnika koji bi povezao, na primjer, Sibilu Petlevski i Julijanu Matanović, ili Rujanu Jeger i Milanu Vuković, Sanju Lovrenčić i Vesnu Bigu? Možemo li govoriti o postojanju zajedničkih poetika, bliskih tematskih krugova, sličnih stilskih opredjeljenja? Na svako od ovih pitanja odgovor je niječan: čini se, štoviše, da niti kakva naknadna interpretacija eventualnih indirektnih povezanosti između autorica i njihovih književnih rukopisa ne može prikriti očiti “nedostatak” zajedničkoga literarnog identifikacijskog ključa. Naravno, suvremenoj hrvatskoj ženskoj proznoj produkciji možemo pristupiti i drugačije, unaprijed se u književno-interpretacijskom poslu zaustaviti na identifikaciji individualnih i međusobno različitih poetika. Raznolikost književnih strategija u diskurzivnom polju suvremene hrvatske književnosti ne bi se niti smjela apriorno shvatiti kao nedostatak, možda čak prije kao prednost. Osjećaj “nedostatka” proizveden je, naime, na temelju iskustva književnog sjećanja koje priziva osamdesete godine, razdoblje kada je “žensko pismo” izgledalo kao jedna od perspektivnijih poetika recentne hrvatske književnosti.

Krajem osamdesetih godina tri literarno najsnažnije i u javnosti najprisutnije spisateljice, Dubravka Ugrešić, Irena Vrkljan i Slavenka Drakulić, nudile su različite poetike ženskoga pisma, od ironično-parodijske paradigme do biografsko-intimističke proze.

U prvim krugovima recepcije zajednički nazivnik njihove srodnosti bio je temeljen na biološkom, spolnom identitetu autorica, kao i na vremenskoj podudarnosti njihova "izlaska u javnost", iako nisu pripadale istim književnim generacijama. Gledamo li, pak, sada osamdesete godine unazad, iz perspektive onoga što se kasnije u literaturi događalo, postaje jasno kako je prethodnica "ženskoga pisma" u Hrvatskoj bila sedamdesetih godina književnica Sunčana Škrinjarić. No, njezina se prozna produkcija nikako nije uspijevala recepcijski, prvenstveno u očima kritike, izvući iz ladica djevojačke, omladinske literature, iako je njezina proza nudila model mekanoga autobiografskog ženskog pisma. Dubravka Ugrešić, kao druga u kronologijskom nizu, također se okušala u dječijoj literaturi, a u prvoj je knjizi (*Poza za prozu*, 1978) svoje u osnovi autobiografsko pripovijedanje zakrivala ironijom i humorom. Tekstovi Irene Vrkljan, nastali u desetogodišnjem razdoblju, od 1984. do 1994. (*Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis, Dora, Pred crvenim trgovom*) stvorili su ono što obično smatramo dominantnim modelom suvremene hrvatske autobiografske proze. Njezine tekstove od "prave" romaneskne strukture razlikuje ponajprije nedostatak čvrstoga fabulativnog okvira i neprikriveni samoidentificirajući glas autorice-pripovjedačice, ujedno i glavne junakinje. Godine 1987, u vrijeme izlaska drugoga romana Irene Vrkljan, *Marina ili o biografiji*, izlazi prvi roman Slavenke Drakulić, tada javno osvjedočene feministkinje i priznate novinarkе. Za razliku od Irene Vrkljan, koja je autobiografsku prozu počela objavljivati na pozadini prije priznatoga statusa književnice, Slavenka Drakulić morala se osim feminizma, nositi s još jednom predrasudom, onom o granici koja dijeli "ne-fikcionalnu" od "fikcionalne" književnosti u teorijskom smislu, a u praktičkom pravu na pisanje dodijeljuje književničkoj eliti. Dok je u hrvatskom kontekstu dokumentarizam *Holograma straha* bio otežavajuća okolnost, u svijetu je odrednica non-fiction proze samo pridonijela uspjehu autorice.

U razdoblju devedesetih, i Irena Vrkljan i Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić, nastavile su pisati i objavile su niz u inozemstvu izuzetno dobro recipiranih naslova, ali njihovi se opusi, gledano iz aspekta sociologije književnosti, situiraju na rubu hrvatske književnosti. Pripadnost "matičnom korpusu" nominalne je prirode, a njihova stvarna neprisutnost u književnom životu ima za posljedicu izolaciju samoga poetičkog modela, što, na kraju krajeva, i dovodi do izostanka onih koji/e bi nasljeđovali/e poetike njihovih proza. Današnje mlade spisateljice ulaze u javnu arenu književnosti bez svijesti o svojim prethodnicama,

o kontinuitetu poetika koji je mogao biti uspostavljen. Imamo li nekoga tko nastavlja u pripovjednom smislu Slavenku Drakulić, Irenu Vrkljan, Dubravku Ugrešić? Gdje se uopće mogu nabaviti njihove knjige, osim u knjižari "Algoritam", uglavnom na engleskom ili njemačkom? Mogu li se njihova imena naći u srednjoškolskim čitankama ili popisima lektire? Koja je učestalost njihovih intervjua ili kritika i prikaza njihovih knjiga iz devedesetih u hrvatskoj periodici? Odgovori su redom niječni ili manjkavi. Da nema Frankfurtskoga sajma knjiga, jedva da bi široj javnosti bile dostupne i elementarne informacije o novim knjigama Slavenke Drakulić, Dubravke Ugrešić ili Irene Vrkljan.

Sve tri su autorice, naime, iz političkih i kulturalnopolitičkih razloga odbačene iz "matice" hrvatske književnosti, dvije od njih s jednoznačno zaljepljenom etiketom *vještica*. Nisu ih mimoišle ni optužbe za duhovnu izdaju i ratno profiterstvo u intelektualnom smislu: pojmovi kao što su disidenstvo, egzil ili intelektualna emigracija, tijekom su devedesetih bili korišteni u svrhu optužbe i svojevrsne denuncijacije. Najblaža je formulacija išla u pravcu skidanja odgovornosti sa strane "matične književnosti": one su otišle svojevotjno. Naša je primarno patrijarhalna, muška, homoerotska kulturna scena, bez obzira jesu li stvarni subjekti na toj sceni ženskoga ili muškoga spola, jedva dočekala njihovo "povlačenje". Štoviše, itekako je i pomogla u inscenaciji toga "svojevotjnog" povlačenja. Pa ionako ih je od početka doživljavala kao strano tijelo, nešto što u temelju ne pripada i ne može pripadati muškom, samozadovoljnom diskursu hrvatske književnosti devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća.

Negativni odgovor na pitanje "tko nasljeđuje autobiografski model ženske proze s kraja osamdesetih" poetičke je naravi i nije u izravnoj korelaciji s brojčanim podacima. Devedesetih godina je u Hrvatskoj, naime, izašao priličan broj tekstova koje su potpisale ženske autorice i koje možemo odrediti kao autobiografsku prozu; najveći dio te produkcije pripadao je korpusu tzv. "ratne proze", poput Alemke Mirković ili Slavice Stojan, ili kasnije Vesne Bige. Tu su i prave autobiografije – međusobno gotovo oprečne kako po biografskoj matrici tako i po poetičkom modelu – koje potpisuju Višnja Stahuljak i Eva Grlić. Knjiga Julijane Matanović *Zašto sam vam lagala* imala je u drugoj polovici devedesetih priličan medijski uspjeh upravo igrajući na odnosu fikcionalnoga i nefikcionalnoga u tekstu, ali niti nju kao spisateljicu ne bih odredila kao nasljednicu pripovjednih autobiografskih strategija iz osamdesetih godina. Raznolikost i raznovrsnost diskurzivnog polja suvremene hrvatske ženske književnosti i

poetičke je i kvalitativne prirode. S jedne strane, radi se o svojevrsnom fenomenu “demokratizacije pisanja”, širenju polja pisanja iz tradicijski ograničene elitne književnosti prema autobiografskim, publicističkim i esejističkim oblicima – što smatram pozitivnim bez obzira na pojedinačne estetske dosege ili kvalitativne padove. S druge strane, poetička “osamljenost” hrvatskih književnica danas, njihova ne-pripadnost *grupi, poetici, stilu* čini se da ojačava njihovu individualnu literarnu snagu: svaka od njih bori se ponaosob za vlastiti poetički izražaj. Iz raznolikoga kruga različitih poetika suvremenih spisateljica izabirem – upravo u svrhu identifikacije njihovih različitosti – dva modela: transformaciju autobiografske intimističke proze Irene Vrkljan u kriminalistički roman, te sraz dokumentarističkog i fikcionalnog diskursa u romanima Daše Drndić.

## II Tko stanuje u Burggasse?

Bečku ulicu, staru Burggasse, kojom se u romanu Irene Vrkljan *Posljednje putovanje u Beč* često uspinje inspektor Leo Winter, poznajemo iz njezine literature već otprije. “Stara ulica Burggasse” pojavljuje se u knjizi proze Irene Vrkljan *Pred crvenim zidom* 1994. godine – tada u njoj stanuje Irenina stara tetka Nina. Evo kako o njoj pripovijeda:

“Proljetos sam u Beču razgovarala sa svojom tetkom Ninom o Travniku u kojem je 1904. rođena. Pognuta je i teško podiže ruku u velikoj hladnoj kuhinji (onoj koja izgleda jednako kao i godine 1916. kada su se moja majka, ona i baka iz Bosne preselile u Beč) kako bi visoko gore dosegnula prekidač za svjetlo. Glasna buka strme Burggasse prodire u stan, obuhvaća sve, njena povijena leđa.” Transpozicija stvarnoga materijala u prozu nije postupak koji bi nas kod Irene Vrkljan trebao čuditi, pa čak ni onda kad je, barem formalno, riječ o kriminalističkom romanu. Osim toga, ni sama autorica, u novinskim intervjuima objavljenim po izlasku romana, nije krila kako se u srži *Posljednjeg putovanja u Beč* nalazi obiteljska materija, vezana upravo za tetku koja je stanovala u Burggasse.

Za inspektora Lea Wintera, pak, ta je ulica, “siva, pomalo zapuštena”, znak prošlih vremena: ona ga je “uvijek podsjećala na jedno drugo vrijeme, na vrijeme njegova djetinjstva, provedenog ovdje, u blizini”. Leo Winter, pripovijeda dalje Irena Vrkljan, “nije mislio da je to samo neka vrst nostalgije, ne on je samo u dubini duše bio za očuvanje te skromne četvrti, kao i za očuvanje



svih tragova vremena". Mehanizmi prisjećanja koji vode glavni lik u romanu, kako u njegovim šetnjama bliskim kvartom što postaje poprište zločina, tako i načinima njegova razjašnjenja kriminalističke zagonetke, analogni su, u stvari, pripovjednoj strategiji Irene Vrkljan. Na prvome mjestu, tu je temeljni oblik poimanja života u vremenskoj perspektivi. "Vrijeme života, fragmenti života", sintagma koju poznajemo iz proze *Pred crvenim zidom* bila je i ostala poetičkim načelom organizacije Vrkljaničine proze koje prolazi stanovitu transformaciju kad se autorica, umjesto dosadašnjeg, prevladavajućeg oblika asocijativne, fragmentarne proze odlučuje za fabularno kontinuirano i vremenski uređeno pripovijedanje.

Međutim, da bi temeljno poetičko načelo ostalo osigurano, brine se sama materija priče. Riječima inspektora Lea Wintera: "niti koje povezuju osobe u njihovoj igri čvrste su i istodobno tanke i one stvaraju neki čudan vez kao od nekih nerazmrzivih ostataka vune. Ako se samo jedna nit povuče, tad se cijelo tkanje ispara i nama više ništa ne ostaje u rukama." Posao gospodina Wintera sastoji se, naime, u otplitanju niti kojima su isprepleteni tuđi životi, i to u trenucima krize, kada je nešto pošlo "po krivu" i kada nitko ne želi da se te niti raspletu. Ozbiljan gospodin Winter, po naravi fin i senzibilan, i sam ponekad poželi da zaborav ponovo pokrije sve što je u nečijem životu otkrio.

"Obiteljska tajna" središnji je pojam romana *Posljednje putovanje u Beč*. Tajna pripada kriminalistici, obitelj poetici Irene Vrkljan. "Obiteljska tajna", kao takva, predstavlja opće mjesto tradicije kriminalističkih romana, i to onih engleske, nešto staromodnije provenijencije. Dakako, u takvom romanu neće biti nikakvih patologa, analitičarskih timova koji izrađuju profil serijskog ubojice, kompjuterskih stručnjaka koji provjeravaju brojeve automobilskih tablica. Nikakve jeze, nikakvih prijetećih e-mail poruka inspektoru, nitko ne bježi, ne otima žrtve, ne siluje, ne muči. Na mjestu intelektualno precizno planiranog "savršenog zločina" nalazi se obična obiteljska tajna. Najobičnija, onakva kakvih ima u gotovo svakoj (normalnoj!) obitelji: vanbračna djeca, izgubljeni ljubavnici, usvajanja, neuspješna potraga za nikad dobivenom ljubavi. Nikakva asocijalna psihopatologija, samo normalna patologija naših svakodnevnih života i poremećenih odnosa.

Jedino što ovaj roman direktno dijeli s modernim kriminalističkim romanima činjenica je što i *Posljednje putovanje u Beč* na samome početku izlaže leš. U pomalo ironičnoj pripovjednoj maniri prema *main-streamu* krimića, leš Marije Lenz u Vrkljaničinu

romanu leži u Farkas-parku u Burggasse, a da “oba muškarca u svom uredu, u odsjeku za umorstva, to još nisu ni slutila”. Kad se stvari počinju rasplitati, od savršenog zločina ne preostaje ništa. Umorstvo je tu, ali slučajno, nenamjerno, odnosno namijenjeno nekome drugom, u obliku otrovanih čokoladnih bombona koji su trebali biti poklonjeni tetki Klari Bertl u Burggasse, a ne njezinoj nećakinji Mariji. Jedna je smrt pretekla drugu, prirodna smrt Klare povukla je za sobom slučajno umorstvo Marije. A preostali bomboni, neodmotani, kotrljaju se na tanjuriću, kojima “ubojica”, nesretna, nevoljena, neprihvaćena kćer i polusestra Helena Werner nudi inspektora Wintera. “Vaši nisu otrovani”, dodaje.

Obiteljska tajna koja se prenosi iz jedne generacije u drugu eksplodirat će s velikim posljedicama u onoj u kojoj se otkrije. Generacije koje na sebi nose traume svojih predaka popustit će jednog trenutka pod teretom prošlosti koja je, silom prilika, odredila njihov sadašnji život. Recimo to riječima inspektora Wintera: “Jer najdublje čuvane obiteljske tajne minska su polja, na njih se ne smije stati. Jer ono što rođaci pokojnika najmanje podnose – to su otkrivene istine. Zato nitko nezaštićen ne bi smio otvoriti dobro zatvorene kovčege ili škrinje, pogotovo ne ako u njima leže pohranjene obiteljske tajne, skrivene kroz duge godine i pred svim ljudima.” O tome bi, smatra Leo Winter, trebalo podučavati buduće inspektore.

Objasnimo ulogu tajne i riječima psihoterapeutkinje Gorane Tocilj: “Tajna je fiksirani konflikt iz prošlosti koji se čuva zbog straha od njezina otvaranja jer ima socijalne i moralne implikacije. Tajna služi da bi se pojedinac zaštitio od društvene osude...” Definicija u potpunosti primjenljiva na priču u ulici Burggasse: stan koji čuva tajne, nedodirljive u razgovoru, indicije duboko pohranjene u staroj škrinji s fotografijama bez točnih datuma i imena. Tko je mala djevojčica na fotografiji iz 1948? To nije ubijena Marija Lenz, a tako joj je nalik. Zašto je fotografija sačuvana? Stara teta iz Berggasse nije u stanju podnijeti bol i otkriti tajnu, ispričati priču o vanbračnoj djevojčici koja je data na usvajanje. A djevojčica odrasta povučeno i neprilagođeno, do krajnjeg šoka pri saznanju da je usvojena. Ostatak života fiksira u potragu za majkom, točnije, za majčinom ljubavlju.

U romanu Irene Vrkljan sve su glavne ženske junakinje već mrtve, stvarno ili emotivno. Kroz koga i kako onda one govore? Ubijena Marija Lenz, o kojoj doznajemo da je bila tiha, skromna, povučene naravi, takva ostaje tijekom čitavoga teksta. Samo naznake njezina života: neuspio brak, nikad nikome ništa kriva,

strankinja, vječni osjećaj egzila, studij slavistike, prijevodi ruske poezije. O Mariji saznajemo kroz očiste inspektora Wintera koji s tugom spaja dijelove njezina života. S druge strane, tetka Klara: tvrda, zatvorena, zahtjevana, gruba. Iza nje ostaju nevrjedni predmeti u stanu, tajna koja se raspliće ali ne pobuđuje suosjećanje. Još je jedna fotografija vrlo važna u priči: fotografija tetke Klare i njezine sestre Inge (Marijine majke) snimljenih kao djevojčica, negdje u Mostaru. U *Posljednjem putovanju u Beč* taj opis glasi ovako: "...dvije djevojčice na nekom balkonu – negdje u Mostaru. Iza njih planine i jarko, bijelo svjetlo."

U *Pred crvenim zidom* slika je nešto drugačija, detaljnija, opisana u svjetlosmeđim tonovima sunca koje obasjava balkon. Pripovjedačica komentira opisanu fotografiju i njezinu obiteljsku pozadinu - fotografiju je snimio njezin djed 1912. godine, prije nego što ga je žena s djecom napustila i vratila se u Beč. "Voljela sam majku na toj fotografiji, voljela njenu opuštenost i način na koji je držala jabuku. Istovremeno sam voljela tajnovitost jedne nepoznate prošlosti - fotografija je bila njena materijalizacija - i to svjetlo jednoga davno prošlog dana." Pronalazimo ovdje formulaciju Irene Vrkljan, ključnu za razumijevanje njezine pripovjedne poetike koju u *Posljednjem putovanju u Beč* "podmeće" inspektor Winteru kao modus njegove istrage. Kako Irena Vrkljan pripovijeda, tako Leo Winter istražuje, i on jednako tako voli "tajnovitost nepoznate prošlosti", onako kako se ona nagomilava i razaznaje u trošnim pročelima zgrada, u starim bečkim kavanama, u blijedim svjetlima iza stakla antikvarijata (gdje netko čita, to nije uopće slučajno, Hannah Arendt), u fotografijama lijepoga vrta u Bosni, u fotografijama dviju djevojčica koje su svoje djetinjstvo provele pod sjenovitim stablima u Travniku. "Rat je taj život razorio i one su kasnije u Beču bile samo tri siromašne žene, bez rodbine; majka bez muža, djevojčice bez oca."

Pripovijedanje Irene Vrkljan u *Posljednjem putovanju u Beč* dosljedno je modernističko pismo u kojem nad autorskim pripovijedanjem u trećem licu dominira pripovijedanje iz očista lika (najvećim dijelom inspektora Wintera), dano u obliku slobodnoga neupravnog govora. Mogli bismo možda i kazati da Irena Vrkljan pripovijeda kroz Lea Wintera, ali njezina pripovjedačka ostavština prisutna je i u likovima onih koji u romanu ne mogu uzeti pravo glasnog govora, poput mrtve Marije Lenz. Irena Vrkljan ispričovijedala je jednu tipičnu obiteljsku priču, poput onih koje najčešće ostaju zatvorene i dobro čuvane unutar četiri zida građanskih kuća. Zločin (pravni ili moralni) kao dio obiteljskog inventara, pospremljen u škrinjama ili kovčezima, na tavanu ili u

podrumu, sve dok se ne dogodi nešto neočekivano i “neka ruka slučajno ne otvori jedan takav kovčeg”. Tada slijede posljedice. Tako je Marija Lenz saznala nešto što nije smjela saznati, da ima polusestru. I smrt je, po običaju, izbrisala sve, oduzela mogućnost ljubavi. Zato je *Posljednje putovanje u Beč*, kao roman o zločinu, zapravo roman o nesreći.

### III Protiv zaborava

Roman Daše Drndić *Canzone di guerra*, objavljen 1998. “završio” je rečenicom *nije kraj*. Nisam o tome razmišljala sve dok njezinu romanu iz 2000. godine *Totenwande. Židovi smrti* nisam trebala naći “početak”. A on se nalazi, dakako, izvan korica same knjige, na stranicama *Canzone di guerra* (od 61. stranice, za one koji kane zavirivati) gdje zapravo počinje pripovijedanje o Konradu Košeu, glavnom liku i pripovjedaču u *Totenwande*. Konrad Koše je, saznajemo, rođen 1939. godine u Zagrebu, od oca Hrvata (“odličan šahist i osrednji ustaša”) koji 1941. emigrira i majke Židovke (Zlata Koše, rođena Weiss) koja za vrijeme rata radi u državnoj službi. Te biografske činjenice u *Canzone* Daša Drndić koristi kao polazne točke za razvoj priče: pripovijedanje se račva u različitim linijama, od komunističke ilegale za vrijeme NDH-a do glazbenih priredbi u fašističkom logoru Theresienstadtu. Priča se razvija slobodno, neprestano prelazeći iz osobne razine na razinu obiteljske sage, i dalje, konstruirajući složene, gotovo nevjerojatne veze među pojedinačnim akterima. Ono što je svim likovima u oba romana zajedničko, to je da su njihove sudbine *križišta povijesti*, da se u njihovim životima lome ključni događaji povijesti dvadesetoga stoljeća. Totalitarizmi, ratovi, logori, ubojstva, mučenja.

*Totenwande* stoga nije točno označiti kao *priču o Konradu Košeu* već se radi o *pričama Konrada Košea*, o nizu pojedinačnih sudbina koje su isprepletene u zajedničku, veliku ali i kaotičnu tragediju dvadesetog stoljeća. Cinični i okrutni postupci života jedne likove spajaju u paradoksalne veze, dok drugima onemogućuju upoznavanje i komunikaciju. Obitelj, koja bi u “normalnim” situacijama predstavljala prvi i temeljni okvir društvenog identiteta otkriva se, u obiteljskim pripovjednim stablima koja gradi Daša Drndić, kao najslabija točka identiteta, a često postaje i mjesto laži i falsifikacije. *Totenwande* započinje neobičnim romanesknim postupkom, isljedničkim ispitivanjem, koje autorica odabire kao dijalogizirani narativni okvir svih

drugih priča. Konrad Koše odgovara na istražiteljeva pitanja o stanovitoj Jacqueline Heissmeyer, i unutar istražnog postupka piše svoj *iskaz*, tekst koji se odlikuje i svojstvima ispovijesti i svojstvima svjedočanstva. Pišući, Koše križa neke od napisanih odlomaka, koji, pak, čitateljima ostaju na uvid kao “prekriženi” dijelovi teksta. Takav nam pripovjedni postupak signalizira s jedne strane nesigurnost “pripovjedača”, što on zapravo želi kazati, a s druge čini vidljivim mogućnost priče da u svakome trenutku skrene u nekom drugom događajnom pravcu. Košeovo pripovijedanje uvlači u sebe različite formalne postupke i tipove teksta: crtanje porodičnog stabla, privatne i povijesne dokumente, leksikografske natuknice, biografsko pripovijedanje, pjesme i životopis Paula Celana, pisma i osobne prepiske, sudska izvješća. Dokumentarna uvjerljivost i literarna sugestivnost temeljna su obilježja pripovijedanja u *Totenwande*.

Cijeli roman ispisana je na osi koja vodi od osobnog i biografskog, do povijesnog i univerzalnog. Dokumenti YadVashem muzeja i popis svih logora koji su sačinjavali koncentracioni kompleks Neuengamme, stoje na jednoj strani te osi, a sadističke erotske scene Košea i Jacqueline predstavljaju krajnju točku fikcionalnog, onu koja dodiruje fantastično. Pripovijedno umijeće Daše Drndić čitatelja dovodi u situaciju da se ta dva spoje u jedno: povijesnodokumentirani događaji pokazuju svoju fantastičnu stranu, svoju unutarnju izobličenosť koja nas prisiljava da poništimo značenje sintagme *smisao života*. Holocaust, koji je stvarna tema ovoga romana, upravo je to – poništenje života i poništenje smisla.

Vrhunac toga fantazmagorijsko-povijesnog kaosa predstavlja drugi dio knjige, pod naslovom “Zubalo Lile Weiss”, koji je u cjelini iskazan u dijaloškoj, odnosno, polilološkoj formi. Polifoni diskurs u “Zubalu Lile Weiss” satkan je od glasova Hitlera, Staljina, Konrada Košea, Lile, Rimme, Lenke ... dakle niza povijesnih i fikcionalnih osoba, “poznatih” i “nepoznatih” koje bivaju izjednačene tekstem. Iako se u smislu pretpostavive *kronologije događaja* “Zubalo Lile Weiss” ne nadovezuje na prvi dio knjige, njihova je unutarnja sveza tematske i motivske prirode. I zubalo, naposljetku, pratimo još od *Canzone di guerra*.

Procedura ispreplitanja privatnih sudbina i “velike priče” svijeta povezuje sve niti: kurva Jacqueline Heissmayer otkriva se kao kćerka doktora Kurta Heissmayera koji je u logorima vršio eksperimente nad djecom. Zlokobni virus tuberkuloze na ovaj ili onaj način stiže i do glavnog junaka, Konrada Košea, koji je ionako – *unaprijed i izunutra* – zaražen virusom smrti i ubijanja.

Unutarnji književni provodni motiv u *Totenwande* je biografija i pjesnički opus Paula Celana. Konrad Koše pred istražiteljem izgovara na hrvatskom i njemačkom Celanove stihove, njegovu "Fugu smrti". Celan, pjesnik koji se ubio u svojoj pedesetoj godini, skočivši u Seinu. "Na Pesah ili na Hitlerov rođendan, kako se uzme", ispisuje pripovjedač-Košé u jednom od biografskih okvira u tekstu. Celan, jedan od preživjelih iz rumunjskih "logora s prisilnim radom". Pjesnik poznat po hermetičnoj poeziji, jezičnom i smisaonom eksperimentu, ponekad na rubu razumljivosti. Ono što je u njegovoj pjesničkoj biografiji sasvim očigledno to je vrlo visok stupanj transpozicije osobnog iskustva. Trauma je ono što se ne može izgovoriti: koliki su preživjeli iz koncentracionih logora skončali samoubojstvom, zato što se teret traume i teret krivnje (zato što su ostali živi) nisu mogli podnositi.

Na drugome mjestu u knjizi, paralelni svijet deportacije stanovitog M.K.-a iz Prištine. Svjedočanstvo o deportaciji vlakom iz proljeća 1999. godine. Paralelni svjetovi, mogući svjetovi za Dašu Drndić nisu svjetovi utopije, bajkovite slike sretnijih života, nego izbjeglički vagoni, djeca odijeljena od roditelja, logori smrti, *zidovi smrti* građeni uvijek iznova. Zato i posljednja rečenica *Totenwande* glasi: "ima još". Nije samo riječ o pripovjednom postupku označavanja "otvorene forme" romana, o naznačavanju da se romaneskni ciklus *Canzone di guerra* i *Totenwande* nastavlja. Rečenica je ispisana sitnim slovima ali govori jasno: *još ih ima, zidova smrti, uokolo nas. Zidovi smrti* su romaneskni odgovor Daše Drndić na Celanovu *Fugu smrti*.

Kontekst suvremene hrvatske književnosti ne čini se najprije mjerljivim okvirom za situiranje romana *Totenwande*. Kada sam, po dovršetku drugoga čitanja, odlučila knjigu "trajnije" smjestiti na police s knjigama, nisam je stavila pored Ferića i Tomića. Napravila sam mali razmještaj i na nekih četrdesetak centimetara smjestila proze za koje mi se činilo da idu zajedno: *Totenwande* Daše Drndić, *Konclogor na Savi* Ive Jakovljevića, *Zar je to čovjek* Prima Levija, *Živjeti ili pisati* i *Kakva lijepa nedjelja* Jorge Sempruna. Semprun i Levi kao dva oprečna načina suočavanja s prošlošću: Levi, jedan u nizu žrtava Holocausta koje su se ubile desetljećima poslije; Semprun, kao primjer stalnoga kontrapunktiranja života i smrti, u kojemu pisanje/izgovaranje doživljenoga postaje način da se *preživi* smrt. Uz to, svezak "Republike" iz 1996. godine u kojem je Slobodan Šnajder preveo i komentirao Adornov tekst "Što znači: odrađivanje prošlosti", La Caprinu studiju *Representing the Holocaust*, i tako redom. Posljednje mjesto u nizu popunio

je novi svezak "Europskoga glasnika" s prijevodom slavnoga teksta Hannah Arendt "Eichmann u Jeruzalemu". Iako kasnimo za originalom više od trideset godina, ne bih povodom objavljivanja toga prijevoda lakonski rekla "bolje ikad, nego nikad", već mi se čini da dolazi u pravi čas. U pravi čas - za koga?, naravno da glasi pitanje. U pravi čas za one koji smatraju da jame pune leševa nikada nisu dobro zatrpane, ma koliko debeli bili slojevi vapna i zemlje. Za prijevod te knjige, na žalost, uvijek je pravi čas, rekla bi vjerojatno Daša Drndić.

Adornov pojam "odrađivanje prošlosti" svakako nam može biti od koristi u razumijevanju razloga koji su Dašu Drndić mogli voditi u pisanju *Totenwände*. I u razumijevanju naše suvremenosti koja se nadaje kao primjereni, prirodni kontekst za čitanje toga romana, potiskujući stvarne povijesne događaje iz sredine dvadesetog stoljeća. Adorno svoju raspravu piše 1959. godine, niti sasvim blizu niti vrlo daleko (*dovoljno daleko* ne postoji, ne treba se oko toga zavaravati) od vremena Holocausta. "Poništavanje sjećanja prije je učinak odveć budne svijesti nego njezine slabosti", piše Adorno, i nastavlja: "U zaboravljanju onoga što jedva da je prošlo čuje se i bijes zbog nečega što svi znaju: da se, naime, nešto mora izgovoriti dokraja najprije samome sebi, da bi se onda moglo prigovoriti drugome".

Prošlost može biti "odrađena" tek onda kada se odstrane njezini uzroci, smatra Adorno, i ta njegova postavka i danas stoji. Konstantno obnavljanje fašizma svjedoči o tome da još uvijek postoje isti interesi koji su oblikovali fašizam i prije pola stoljeća, nacionalni i politički, da još uvijek funkcioniraju isti mehanizmi koji proizvode rasne predrasude i sve što onda iz njih slijedi.

*Totenwände*. *Zidovi smrti* u međunaslovu nosi *in memoriam*. U znak sjećanja, dakle, protiv zaborava.

Lada Čale Feldman

## MEDIJACIJE MEDEJE

Ako je moguće zamisliti feminističku kritiku, ona bi zasigurno morala biti na strani “ekscesa”, poremećaja, simultanosti...

(...)

To bi značilo pokazati da pravi diskurs u ženskome rodu izmiče svakome kritičkom diskursu kako bi se prelio preko njegova ruba ili stopio s njime. To bi također značilo da bi pravi kritički diskurs nekog teksta u ženskom rodu zapravo i sam bio diskurs u ženskome rodu.

Josette Féral, *Od teksta do subjekta, preduvjeti pisma i diskursa u ženskom rodu.*

(Kada smo se upoznale, rekla mi je: “Imam jedan ritual, tako ga zovem. Ne znam što to znači, ali ga radim svako jutro i u sebi ponavljam želju za dan dok se ne srušim.” Uvijek jednaka želja, isti ritual i isti dan. Ruši se, pada, skvrčena u malu gomilu čovjeka.)

Ivana Sajko, *Bilješke s odigrane predstave: Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori.*

Velike kazališne večeri oduševljuju više kao *obećanje*, nego li kao njegovo ispunjenje.

Hans-Thies Lehmann, *Post-dramsko kazalište.*

### I

Pišući devedesetih o suvremenom hrvatskom “ženskom dramskom pismu” (usp. Čale Feldman 1996 i 1997b), do njihova kraja našla sam se pomalo zamorenom uredničkim upitima da na tu temu štogod novo dodam: ne samo da su autorice “predmeta” mojeg interesa uporno odbijale svrstavanje u tu - kao što su uostalom sve - provizornu, hipotetsku analitičku kategoriju (usp. Čale Feldman 2001, 51-52), držeći očito da im se njome čini dodatna nepravda u odnosu na ionako nepoželjno teorijsko nasilje, nego su i razmjerno malo pisale, pomirivši se s djelomičnom gluhošću ako ne i sporadičnom agresivnošću u odnosu na svoje uratke i njihovu navodnu tržišno-kalkulantsku “žensku” narav u uvjetima pomahnitalog pluralističkog estetičkog



relativizma, koja zapravo, poput, recimo, *Gige i njezinih Lade Kaštelan* - dramske parafraze Begovićeva romana *Giga Barićeva* - i ne čini drugo do li neuspješno parazitira na unaprijed ugođenim, izvrsnim "tlorisima" hrvatskog muškog nasljeđa (usp. Senker, 1997, 243). Prisvajam si pravo da u tim dvjema naizgled nepovezanim okolnostima – odbijanju samo-identifikacije i kvantitativno nejakoj produkciji - vidim neku vezu, jer neizbrisiv aktivistički zalog feminističke kritike - koji je za nju, u ozračju prisile raznolikih metodoloških ponuda da se uspostave međusobni pregovori, izdvojila Annette Kolodny (1986) - doživljam upravo u kritičko-interpretacijskoj valorizaciji ženskog stvaralaštva, dakako, ukoliko ta valorizacija – opet, neizbježno, samovoljno – procijeni da joj je ono tumačiteljski poticajno. Sličan se osjećaj zamora ponovio kad sam prošloga ljeta bila pozvana da prezentiram žensko hrvatsko dramsko-kazališno autorstvo na skupu *Dire-lire-décrypter le monde au féminin* u Grenoblu, jer sam tad ponovno, proučavajući novinsku dokumentaciju, naišla na porugu feminističkim pozicijama iz ustiju autorica nekih više nego očito, ako ne feminističkih, ono barem "femininih" dramsko-kazališnih projekata, kao što je, primjerice, bilo uprizorenje drame *Alma Mahler* Maje Gregl u režiji Ivice Boban u kazalištu &TD. Prema mojem mišljenju, dramski a i predstavljajući korpus žena umjetnica u devedesetima, unatoč tome što nije bio obilat, nudio je nekoliko bitnih poetičkih distinkcija u odnosu na ostatak produkcije u Hrvatskoj devedesetih, kao što je bio i bitno povezan s ekonomsko-političkim fenomenom tranzicije u znaku ratnog kaosa, a ujedno i, da li svjesno ili nesvjesno, s propulzivnošću feminističkih teorija identiteta ne samo na svjetskoj nego i na lokalnoj "sceni". Ono što me u tome smislu nastavilo posebice intrigirati jest presijecanje reaktualiziranih autorefleksivnih, metateatarskih procedura - kojima sam povijest hrvatskih dramskih inačica (pretežito muškoga autorstva) prethodno uznastojala osvijetliti iz kazališnoantropološke perspektive (usp. Čale Feldman, 1997a) – s problematikom konstrukcije ženskog identiteta, osobito u *Posljednjoj karici* Lade Kaštelan. Činilo mi se da je to i jedini komad koji će nadživjeti devedesete upravo zato što je, paradoksalno, njegov onirizam u njih bio tako duboko i ne-skriveno uronjen, ali i zato što je na inovativan dramaturški način prepleo političke i rodne konotacije (hrvatskog) svijetako-pozornice, osovivši muška i ženska tijela svojih likova u njihovu inherentnom pasivno-aktivnom dvojstvu s obzirom na smjenjive, a opet kružno povratne ideologije kojima se hrane (ili pak kojima ih hrane), kao i u njihovu nehotičnom uzajamnom

doznačivanju ipak povijesno preinačivih izvedbenih kôdova. Ključan, premda ne i središnji motivski kompleks tog teksta dvojne ontologije upravo je **majčinstvo** - uloga koje se Medeja odriče - dapače, trudnoća, kao kulturalno, književno i kazališno donekle zanemarena metafora u kojoj se nerazrješivo združuju priroda i kultura, proizvedeći ambivalentne osjećaje mučnine, sumnje i žrtve, ali i pretpostavljene svetosti života i strpljenja da se on njeguje i **dočeka**, usuprot neizbježnoj smrti i možda ne toliko neizbježnim ratovima.

U Grenobleu, sam, međutim, imala prilike vidjeti japansko postkolonijalno-feministički usmjereno uprizorenje Euripidove *Medeje*, koje me vratilo posve zanemarenom tekstu mlade hrvatske autorice, Ivane Sajko, *Bilješke s odigrane predstave: Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori*, nagnavši me da uvidim kako sam, osjetivši iscrpljenje svojih čitateljskih ambicija, bila prilično nepravedna, to više što se i u tome tekstu, kako mi se pokazalo, dalo razvidjeti (post-dramsko) križanje metateatarskih strategija i **femininih**, a možda i **feminističkih** preokupacija. Okolnost pak da se par godina prije no što je Sajko napisala taj tekst pojavio i hrvatski prijevod *Mađarske Medeje* Árpáda Gönca nagnala me da se latim (s)poticajnog (k)amena feminističke kritike - postulata o razlikovnosti "muškog" i "ženskog" dramskog diskursa, pogotovu što je u pitanju bilo tako očito, k tome višestruko - (post-)intertekstualno, (post-)komunističko i (post-)dramsko<sup>1</sup> - presijecanje interesâ mađarskog i hrvatskog teksta, izukrižanih u ispovjednom liku protagonistice iste arhetipske provenijencije.

Kako se metodološki okvir feminističke kritike - koliko god, srećom, razuđen i neukrotiv - nadaje samom pripadnošću ovoga rada "ženskom" tematu, te ga doista barem u tome kontekstu nije više potrebno opširno legitimirati, bit će neophodnije da objasnim termin post-dramskog u koji ću kasnije usjeci žensku razliku: autorom mu je njemački teoretičar Hans-Thies Lehmann, sa čijim su se teorijskim popisom post-dramskih obilježja neka prijašnja djela Ivane Sajko već dovela u produktivnu vezu, premda mimo obznane bilo kakvih "ženskih" distinktivnih znakova (Pristaš, 2001). Prema njemačkom autoru, post-dramsko stvaralaštvo izdanak je onog dijela kazališnog krajolika poslije sedamdesetih godina koji je napustio strogi rascjep između prizorišta i publike, "stvarnog" i fikcionalnog svijeta te zakletu disociranost glumca i lika, kao što je i osporio primat i centrizam dramskog predloška, zaokruženost i psihološki esencijalizam karaktera, linearnost dramske radnje i uopće fabularnu funkcionalnost jezika, gradeći na tragu zamorene brehtijanske "epizacije" i eksplozivnog

<sup>1</sup> Prefiks post- ostavljam u zagradama jer se odnosi više na poetičko-političke implikacije u autorstvu Ivane Sajko, a dvojben je, kako ću nadalje pokazati, kada je u pitanju *Mađarska Medeja*.

<sup>2</sup> Kako i sam Lehmann napominje (1999, 33), tautologičnost ovih sintagma bolje bi bilo izbjeći, jer predmnijevaju hegelijanski koncept povijesno progresivnog samo-dohvaćanja vlastite biti što ga u postmoderni navodno ostvaruje umjetnost kazališta.

<sup>3</sup> Autor izričito kaže kako je pokušao služiti stvaranju pojmova i verbalizaciji iskustva toga često „teškog“ teatra sadašnjice, kako bi mu se priznalo postojanje i tako omogućila diskusija o njemu (usp. Lehmann, 1999, 16), a problemu drame u novoteatarskom okružju posvećuje kasnija zasebna poglavlja.

učinka apsurdističke dramaturgije ne samo obnovljenu svijest o glumačkoj izvedbenoj tjelesnosti, nego i plasticitet i “teatralnost” dramskih replika onkraj njihova obavijesnog učinka pa čak i “simboličkog” znamenja. U uvjetima takve re-teatralizacije teatra, prema nekima i nastupa tzv. “performativnog” (Milohnić, 1997)<sup>2</sup> a odnedavna i “aformativnog” kazališta (Kruschkova, 2001) - unutar kojih nijemost, glumačko mucanje i ina izvedbena pokleknuća komunikacijskih potencijala jezika kao da uspijevaju ušutkati logocentrističke opsjene lingvističkih krhotina - gotovo se činilo kako je ne samo negdašnja koncepcija jezičnog dramskog predloška nego i svaka buduća **tekstualna** proizvodnja za kazalište potpuno obesmišljena.

Studija Hansa Thiesa Lehmana, međutim, nastavila je ispis/tivati eventualnu daljnu suradnju ispisanih predložaka i izvedaba novog teatra<sup>3</sup> te se, između ostalog, svejedno okrenula i redefiniranom “jeziku drame”, pa tako ponudila uzbudljiv teorijski potez ne samo s obzirom na izmijenjeni svijet kazališnih i kulturnih simulakruma, nego i s obzirom na cjelokupan civilizacijski krajolik, izranjavan među-nacionalnim potresima i ideološkim prevratima, ali i premrežen transnacionalnim afilijacijama, tehnološkim inovacijama i **glokalizacijskim** kontradikcijama, unutar kojih se glas (nacionalnojezične) riječi istodobno istanjio do nečujnosti i zadržao kao otporna okamina identiteta. Pridodamo li svemu feministički paradoks htijenja da se stekne pravo na vlastiti (pripovjedni, dramski i izvedbeni) glas i usporedne obznane želje za izlaskom iz (fa)logocentričkog zatvora upravo kroz medij tijela i njegova seksualnog upisa, ukazat će nam se točke mogućih susretišta i razilazaka post-dramskih tekstualnih strategija *in abstracto* i njihovih “ženskih” inačica *in concreto*. Zato će i voljno istezanje na transpovijesnoj relaciji - u kojoj je na prapocetnoj točki arhetip Medeja, dakle naslijeđeni, kanonizirani Euripidov tekst, prema nekima proto-feminističkih natruha, na drugoj točki tranzicijsko (post-dramsko) kazališno i ino podneblje, a na trećoj novoskovani (post-)dramski tekst - pokušati razapeti analitičku mrežu za uspostavu analogijâ ali i moguće pertinentnih odstupanja u odnosu dramsko-postdramsko ali i u odnosu dvaju izabраниh muško-ženskih, hrvatsko-mađarskih susjeda.

## II

Gönczov je tekst, baš kao i tekst Ivane Sajko, radikalizirao dramaturšku sveprotežnost Euripidove protagonistice, koja na

antičkoj pozornici, uz izuzetak uvodnog prizora, neprekinuto boravi, sučeljena sa smjenom svojih protivnika i pomoćnika. U obama je tranzicijskim komadima, međutim, Medeja ostala doslovce potpuno sama: početni i dočetni glasovi “zboru” u pojedinih činovima teksta mađarskog autora kao da su tek opomena-podsjetnik na antički intertekst, a pojava policijskog službenika koji Madi-Medeji nosi kobne vijesti o sinovljevoj smrti samo epiloški ustupak inače dosljedno preuzete i izvedene monodramske samoopsjednutosti te demonske paradigme ne-majčinstva. No Gönczova se Medeja sa svojim okruženjem i sudbinom sukobljuje ipak čitajući negdašnja muževljeva pisma ili pak razgovarajući s nenazočnim sugovornicima preko telefonske žice, te autorov dramaturški rez kada su u pitanju ostali likovi Euripidova predloška ne konotira samo junakinjinu napuštenost, samoću i tendenciju da se prepusti monološkom samorazgrađivanju – očitu u trenucima kad raspravlja sama sa sobom – nego doslovce ili ukida čujnost replika izrečenih onkraj ali funkcionalnih unutar fikcionalnog prizorišta, ili ih smješta u junakinjina usta, pa smo prisiljeni pratiti njihov sadržaj isključivo prelomljen kroz **njezine** tumačiteljske intonacije i parafraze. Značajni Drugi junakinjina *agona* **postoje**, ali ih junakinja, čini se, a ni mi, ne može a možda ni ne želi čuti, što se osobito potresno doima u prizorima opstruirane interakcije između nje i njezina sina, koji tijekom većine prizora čami u sobi slušajući glazbu, nesvjestan da nad njim lebdi kob arhetipskog ubojstva.

Mučna brbljavost pobješnjele i povremeno supijane Made-Medeje potanko razotkriva, strukturalistički metodično, korespondencije arhetipa i njegove vječne, a ipak reinskribirane obnove, kako na planu dramaturške izgradnje, odnosa pretfabularnih i fabularnih elemenata antičke tragedije i novovjekog komada, tako i na planu motivskih poveznica. Pa kao što i kod Euripida Medejini monolozi otkrivaju da je nekoć izdala svoje roditelje kako bi Jazonu pripomogla pobijediti bikove koji rigaju vatru i četvoro vojnika koji se izdižu iz posijanih zmajevih zubiju, tako se i ovdje iz junakinjinih evokacija doznaje za istovrsan odnos kćeri prema kući u kojoj je odrasla, ponajprije ocu, austro-ugarском generalu, te za sraman odlazak roditelja u sirotište koji je polaskom za modernog Jazona prouzročila. Poput Medeje, i suvremena joj se dvojnica bavi (al)kemijom, pati i kuje osvetu zbog muževljevog preljuba s Kreuzom-Kristinom, kćeri modernog silnika, socijalističkog vrhovnika i perspektivnog gospodarskog mutikašu kojemu se Jazon, negdašnji poljoprivrednik, želi dodvoriti za volju karijere, nudeći bivšoj ženi izgon u inozemstvo.

I novu Medeju snubi mađarski Egej, Agh, nudeći joj zaklonište u novom braku koji ona odbija, radije se trošeći u mržnji na svoje kobno podrijetlo, propali brak i samu sebe. I ona je - naizgled srodno Euripidovoj Medeji- djelomična strankinja, budući da joj je majčin dio obitelji austrijskoga roda. Optočena i tim, negdašnjim austro-ugarskim i današnjim "čistim" mađarskim znakovima političke "stvarnosti", Euripidova se Medeja po prokušanom receptu modernističke dramaturgije na antičke teme našla prije svega kostimirana recentnom i aktualnom **poviješću**, utjelovljujući zlorabljeni entitet "zemlje" što, izmakla iz rata, posrće isprešarana socijalističkim trasama po kojima kroče karijeristi vodeći je u skorašnji globalistički rasap. Budućnosti nema, nju su, kao Madi-nog sina, **i žene i muškarci** sasjekli u korijenu, opsjedajući se prvenstveno **sobom** i natežući se oko toga tko će nad naraštajem koji slijedi imati ideološko nadzorništvo i ekonomsko vlasništvo.

Ova moderna Medeja je upravo na toj točki, dakle, vrlo daleko od Euripidove transgresivne odmetnice: dijete joj pogiba više poput Tezejeva Hipolita, samo, iz protesta, u automobilu za koji je ukrao majčine ključeve, pa ništa od najzazornijeg toposa čitave zapadne dramske tradicije, ništa od odluke i svjesna čina ubojstva vlastite djece zbog kojeg je arhetip Euripidove Medeje<sup>4</sup>, usuprot tolikim drugim rado prizivanim citatnim osloncima zapadne dramske povijesti, pobudio toliko žestoke prijevode glede svojega feminističkog ili pak, kako i mađarska preinaka donekle sugerira, antifeminističkog impakta. Gönzova protagonistica, za-pravo, čak i tako progonjena sablastima predložka, nije ustala protiv inercije ni **političkog** ni **poetičkog** sustava koji je okru-žuje, prouzročivši zločin skoro jednakom frazerskom odanošću a "stvarnom" ravnodušnošću prema vlastitom djetetu koja krase i odbjeglog joj muža, te ostavši prije devetnaestostoljetnom (histeričnom) "junakinjom" u naratološko-dramaturškom smislu<sup>5</sup>: nazočna ponajprije u svojoj psihološkoj fiktionalnoj dubini, pronična u svojim slojevitim krzmanjima, optužbama, prijetnja-ma i strahovima, a ipak s punom sviješću o uređenim, kauzalnim odnosima svoje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti i arhetipski nepromjenjivim mehanizmima njihova odvijanja - dakako, uz male tranzicijske korekcije. Tako ne mora doslovce svojim rukama ubiti vlastito dijete, jer bi to ipak narušilo alegorijske dimenzije autorovih političkih paralela za koje je bila instrumentalizirana, uz usputni, preostali teret tragičke krivnje, koji se ipak ponajviše svalio na leđa njezina profesionalnog uspjeha i popratne ego-tističke manije, tvoreći i time od nje gotovo zrcalni, ženski ne-hotični odraz Jazonove novovjeke hlepnje za samoafirmacijom.

<sup>4</sup> Da, samo i upravo Euripidove, jer njegova je zamisao da upravo Medeja ubije vlastitu djecu. U ostalim inačicama ili pogibaju slučajno, ili ih ubijaju Korinčani, ili Kreontovi rođaci, kako bi kasnije optužili Medeju za taj čin.

<sup>5</sup> Za tezu o narativnom "zatvaranju" u kobi što prispijeva na kraju uzročno-posljedičnog fabularnog lanca kao strukturalnom izdanku građanske dramaturgije s "histeričnim" junakinjama u središtu usp. Diamond, 1997.

Pregledan i zaokružen slijed tragičke nužde, prelomljen optikom građanskog intimizma, tako se još jednom, devedesetih 20. stoljeća, žaleći zbog (između ostalog i feminističke) devastacije **žene-zemlje-države** i pogibije njezina **sina**, odvio logikom iluzionističke vizije, unutar koje su etika, volja, odluka i čin te jezik koji ih prati ili proizvodi još itekako u vlasti dramskih subjekata i pisaca koji ih imaginiraju.

### III

Nasuprot Gönczovoj *Mađarskoj Medeji*, tekst Ivane Sajko, *Bilješke s odigrane predstave: Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori*, koji već samim svojim naslovom namjerice očituje svoju posvemašnju **naknadnost** u odnosu na arhetip kojim odjekuje, ali i u odnosu na predstavu koja je prema njemu (i arhetipu i novom – još/već ne/napisanom – tekstu) već “odigrana”, (malenim) se brojem svojih “replika” doimlje kao skvrčeni fetus naprasno onemogućen u svojoj dramaturškoj gestaciji<sup>6</sup> zbog poremećenih majčinsko-očinskih funkcija koje su ga navodnim spajanjem proizvele: oprečno Stanislavskijevoj ideji o piscu kao autoru-ocu čija dramaturška klica raste u majčinskoj utrobi glumca-glumice, ovdje kao da je glumac-glumica već porodio dramsko-genetski program koji se naknadno (post-) može uspostaviti samo kao niz fragmenata-replika i već anakrona budućnost didaskalijskih naputaka, kao što uostalom crvotočni tekst-Medeja, povezavši se s paradoksalnošću naslova, autorefleksivno sam priznaje, gle, na svojem navodnom – kraju/početku/povratku u tamu uterusa:

Zgužvala sam se od ljubomore

U čvor,

U moju noć u koju padnem poput kamena,

Stišćem šake ispod trbuha i ne mijenjam položaj,

Osluškujem šumove; pauk, žohari, moljac...

Moja noć je duga,

Moja noć se produžuje,

Moja noć sluša tamne otkucaje srca i kruljenje u želucu,

Moja noć traži prozor sa zrakom i pogledom na ptičja gnijezda,

Moja noć čeka jutro što nikako da se probudi.

(“Moja noć je duga, moja noć se produžuje”... i tako u nedogled, koliko možeš izdržati, neka ljudi napuste gledalište, neka svi prestanu vjerovati da ćeš ipak izgovoriti još nešto za kraj.)

<sup>6</sup> Kao što ću nadalje pokušati pokazati, riječ je o predlošku koji funkcionira upravo poput “generativne matrice” koju kao uspjeti termin-metaforu za novoteatarsku dramaturgiju nudi Lehmann (1999, 28).

Za uzbuđene duhove, kojima je mrsko ovo strmoglavo su-novraćivanje s naslova na kraj izvedbe-teksta a da ništa ne doznasmo o njihovoj fetusnoj "esenciji", vratimo se ipak teoretičarskoj perspektivi "ptičjih gnijezda", te (sa)gledajmo još malo tekst "u cjelini", uz povremeni upad njegovih lapidarno elokventnih izvadaka. Rekosmo već, i tu je Medeja potpuno sama na pozornici, no zapravo i nije sasvim izvjesno da se pred nama uopće osovljuje (novi-mladi) lik, čija dramska partitura ionako, kako saznajemo iz naslova, do nas dospijeva u obliku kombinacije **naših** virtualnih prisjećanja na preuzeti predložak i naknadnih i po svoj prilici ne posvema iscrpnih "bilješki" s neke predstave:

Stara sam, ali ne mogu umrijeti.  
Čekam da me pozovu, no nitko ne izgovara to ime:  
Medeja,  
Žena koja nisam.  
(I kažem joj: "Vidiš, nije potpuna istina,  
da te je baš sve što sam napisala učinilo nesretnom.")

Još nam je manje sigurno da **taj lik koji to nije** svoje dioništvo u cjelini dramske partiture kani pred nama orisati uz pomoć (uvijek) obnovljivih niti kakve guste dramaturške mreže međuovisnosti s drugim likovima, ponajmanje pak da bi to bili likovi koji bi stajali u preciznoj korelaciji sa svojim prethodno ugođenim, arhetipskim antičkim sintaktičkim i/ili semantičkim kućistima. Ni za ostale, naime, likove ne dostaje reći da su naprosto odsutni s pozornice, kao što je to bio slučaj s Gönczovim pripadnicima Medejina okružja: ne samo da im je intertekstni popis - izbacivanjem makar i spomena na Tutora i Dadilju i Egeja i Kreuzu i Kreonta - drastično skraćen, sveden na jedva razaznatljivog Jazona i reklo bi se "sjenu sjene" Medejine poklane djece, nego se i ti preostali karakterološki kosturi šeću Sajkičinim somnambuličnim krajolikom više u obličju arhetipskih sablasti što progone Medejina sjećanja. U njima se miješaju kolektivno i privatno nesvjesno a ovo pak s košmarno općenitim neuron-skim registracijama njezine fikcionalne "svijesti". Evo nam, recimo, Jazona:

Moja je ljubav imala glatku bradu i tvrdi trbuh  
Velike ruke i velike rečenice.

Kad dođemo do "zapleta", evokacije kriminalnog dana koji je prelio čašu Medejine žuči, javit će se i djeca, očito dionici vremena

sadašnjeg, jer se, umjesto na čarobnim kolima *dei-ex-machina*, i ona voze – u automobilu:

Djeca pokušavaju otvoriti metalna stakla,  
pospana su, vrište,  
ja se znojim i dobivam žuljeve,  
guram im u usta komadiće peciva,  
psss  
tiho, naljutit ćemo ga,  
žvačite bez mrvica.  
Jedno počinje povraćati.  
Ravno u moje krilo.  
Na moje ožiljke.  
Niz trbuh mi cure bljuvotine kruha.  
Prerano je da jedu, pozlit će im, rekla sam.  
Moja djeca šute,  
zure u neprozirno staklo,  
u odrazu djelujemo nekako isprano.

U odrazu “Jazonova” i ujedno, kao što ćemo vidjeti, političko-”božanskog” automobila, ali i u odrazu Sajkičina teksta, djeluju dakle ti likovi “nekako isprano”, nesigurni postoje li kao punopravna nazočnost i jesu li uopće onima koji se predstavljaju. Ako su riječi koje se nižu pred čitateljem/icom tek “bilješke s odigrane predstave”, onda je zapravo ravnopravna protagonistica ove post-dramske ispovjedno-monološke i nepobitno ženske rodne izvedbe jednako toliko **glumica** koliko i lik Medeje koji je zadužena igrati: konačno, to opravdava i njezino već spomenuto krajnje, ali i uvodno izričito nijekanje da **jest** Medeja:

Ne osjećam krivnju.  
Ne želim biti Medeja.

(...)

Možda i nisam nitko već samo netko drugi od onog što sam trebala postati?  
Možda nosim lice krivca u kojem se ne prepoznajem?

Ona je, dakle, **dvije**: i glumica i lik istodobno, no lik koji tek postavlja problem identifikacije, problem, jer nije sigurno da može računati na neko naknadno glumačko “prepoznavanje”, problem koji će uvijek proizvoditi neku škripu povijesnog diskontinuiteta i diskrepancije privatne i fikcionalne “životne priče” koje bi se izvedbom morale slijepiti, kao što bi



i u "životu" možda "trebalo postati" jedno, ali iskliznuto "drugo" remeti šanse takve koherencije. "Predstava" pak koja se već odigrala ujedno je i pred-dramska izvedba - koja je jedina uvijek obnovljiva, kao što ćemo čuti, u "prostoru u kojem postoji kut sa stolicom" te kojoj je post-dramski tekst tek fragmentarna bilješka - i Euripidova drama na koju se naslanja, i svaka od brojnih izvedbi koje su tu, neokrnjenu Euripidovu dramu već uprizorivale, **ali i sam čin ubojstva** koji prota- gonisticu progoni:

Dajte mi prostora u kojem postoji kut sa stolicom,  
neko mjesto bez prolaznika i sudaca,  
želim ponovno zamisliti svoj život.

(...)

Morala bih priznati zločin koji ne osjećam,  
jer imam pravo biti nevina,  
i svi oni koje sam nekoć ranila mogu biti spokojni –  
Ja dišem i sanjam sa svojom okrutnošću.

Osim što je povijesnogađajni i kazališni **acteur**, to jest **actrice**, obilježen naslijeđenom krivnjom svoje rodne specifi- kacije, oprimjerene u arhetipu Medeje, vidjesmo i da je "žena koja ponekad govori", pojedina i opća, taj danas i samom feminističkom teorijom opovrgnuti klasem "ženskog" bez (teo- rijskog) prava da "ponekad progovori" i tako transkulturalno i transpovijesno objedini svoja "sjećanja", ili pak da obznani kakvu "korijensku" upisanost u žensku razliku, udaljenu od muških normativa, koja ne bi reproducirala negdašnje "osje- ćaje ljepote":

Muškarac je jak,  
muškarac zna kako privezati čvor,  
muškarac zna kako zabiti čavao.

Biti slaba i lomljiva  
bio je moj osjećaj ljepote.

No Sajkičina je glumica/Medeja tvrdoglava, ona misli, unatoč "teškoći" i "shizofrenosti" ženske pozicije, koja je tjera da se mimikrira u transseksualnog otpadnika i sakrije "maternicu u stisnutoj šaci velikog muškarca", da je ipak moguće govoriti kao dekonstrukcijski precrtana žena, te da nije potrebno da prizna tko je ni odakle dolazi, da porođajni ožiljci arhetipa dostaju, ako ne za **svaku**, onda bar za dovoljno **mnogu** – Medeju:

Teško mi je govoriti kao žena.  
Mogla bih biti žena kao što ljudi bivaju shizofrenici  
I skrivati maternicu u stisnutoj šaci velikog muškarca.  
(...)

Ja sam mogla biti samo vezana,  
Nikada smirena, nikada udomljena, nikada uspokojena,  
Tek trenutačno sretna zbog grubosti kojom me pokorio.  
(...)

Jer u javnosti nije dostojno pokazivati široka stopala,  
Pogotovo ne za ženu s ožiljcima od poroda.  
Ona mora biti zakopčana, utegnuta, grudima okrenuta muškarcu  
I poluprofilom prema ostalima.  
Položaj podrške i poslušnosti.

Za tu se Medeju, koja sumira sve izvedbe ženske submisije ali i na se preuzima sve uzvratne grijeha zločinačke nepokornosti, nakupilo podosta povijesnog sjećanja, ona je prestarjela, čak post-Božja, bez nade u Euripidova boga-s-mašine da je uspne do sebe, osuđena, izgleda, kao i mađarska, na vrijeme političkih, ne transcendentalnih božanstava:

Sjećam li se početaka?  
Bog je napravio svijet mnogo prije mog rođenja.  
Kada sam se pojavila ja,  
Već mu je odavno dosadilo.  
Otišao je.

Kroza didaskalije promiče, međutim, ako se prisjećate gore prenesenih navoda, još jedan glas, glas autorice "bilježaka", koja isto tako nije **jedna**<sup>7</sup>. Ona je prvo, višestruka autorica: i anakronog, retroaktivno učinkovitog post-dramskog teksta, i jedva uhvaćenih bilješki s predstave, ali je, kako vidimo iz udvostručenih, prethodno-naknadnih didaskalija, i ko-autorica i "šaptačica" same glumačke izvedbe (*Pružam joj papir s rečenicama: Sada čitaj uz uzglavlje svoje djece, kao bajku za laku noć*) i gledateljica a možda i su-patnica izvedene **agonije**<sup>8</sup>, sa svim njezinim već spomenutim virtualnim diskontinuitetima i škriptutavim diskrepancijama:

*(Započinjemo u podrumskoj dvorani. Označile smo pozicije s kojih se promatramo i šjele između kutova. Dovoljno daleko da umanjimo nelagodu riječi što su napisane. Bose smo i hladno je i neki nas podzemni propuh požuruje. Ona kaže: "It's hard for me to speak as a woman." Gledam je, korak je do prehlade.)*

<sup>7</sup> O pokušaju ženske diskurzivne intervencije da se suprotstavi uglačanim zrcalima nepomične falocentrične "jedinosti" subjekta-svijeta-teksta, a na tragu zaziva dvojnosti ženskih usmina, dodira, prepleta, zagrljaja riječima što ga ističe Luce Irigaray, usp. raspravu Josette Féral (1999), čije hipoteze fungiraju i kao *motto* i kao poetičko-kritički *credo* za kojim pokušava trčati ovaj tekst.

<sup>8</sup> Sergej Goran Pristaš i povodom drugih tekstova iste autorice zgodno preuzima Lehmannovu supstituciju negdašnjeg *agona* postdramskom *agonijom* (2001).

Riječ je, čini se, o podrumskoj izvedbi, o izvedbi u uterusu na čijim se zanjekanim ožiljcima, kako bi Irigaray rekla, odvija predstava svijeta - predstava Platonova teatra sjena, obasjana svjetlom transcendentálnih ideja. U tome podrumu puše, a propuh ne rastjeruje sablasti nego ih goni da navraćaju bez reda, prijeteci glumici-Medeji-šaptačici-autorici prehladom od koje će joj grlo promuknuti, pa se i pretpostavka da "ponekad govori" može lako okrenuti u gubitak glasa. Ali ako je to transpovijesni i transkulturalni usud, zašto se djeca voze u automobilu s metalnim i neprozirnim staklima, otkud pomisao da ova Medeja ne nosi na sebi samo istetovirano ime svojega arhetipa (Kao da je grijeh bolest pa mi se boje prići, /kao da sam istetovirana,), da iz nje ne ječi samo neispunjiva želja za uništenjem svojega tijela ponaraslog kao transpovijesnog biljega srodnog mitskom magdalenskom predmetu samookajanja (Kad bih znala da mogu izgorjeti do pepela, / i bila sigurna da bi me zamijenili pijeskom i prašinom/ bacila bih se u vatru./ No tko će sagraditi lomaču za ovo veliko tijelo,/ tko će baciti kamen? Tko?), nego i otisak njezina **tranzicijskog** pojavljivanja i položaja? Zašto nas, nas koji smo vidjeli toliko lijepoga kamenja kako raskomadano i izobličeno leži nakon eksplozije, tolike bliske kuće razrušene i u plamenu, tako jako uznemiruju Medejina nastojanja da sagradi dom?

Gradila sam kuću i ranila ruke,  
Donosila sam kamenje,  
Oblikovala kamen u ciglu i ciglu u zidove.  
Gradila sam kuću jer si mi jednom rekao kako bi rado prespavao u njoj.  
Čekala sam...

Zamišljajući nas godinama unaprijed  
Kako se pognuti, sijedi i poluslijepi i dalje tražimo rukama u mraku,  
Zamišljajući nedjelje, našu djecu i svoj sprovod s dugom povorkom nasljednika.  
I bila sretna i sigurna u tom čekanju.

I što je post-dramski Jazon, pa bio on i intertekstnim nasljeđem ukleti prevrtljivac i preljubnik, kriv toj neispunjenoj zamisli? Arhetipski ga nalog, ako znadete, baš kao i Gönczova preruha, zapunja odlikama koristoljublja, karijerizma i ljeporječivih ispraznosti, no dok se one u Euripida glasno a u Göncza trbuhozborački uperuju ponajprije u pravcu Medejina prkosa, ovdje će, čini se, imati još publike:

Vani pada kiša. Penjemo se na drvenu binu. On staje iza govornice.  
Ja sam iza njega. Djeca do mene. Iza nas pratnja s kišobranima.

Tisuće glasova urla iz kaljuže.

Ne vidim nikog posebno. Koncentriram se:  
podrška i poslušnost, podrška i poslušnost...

On govori napamet, bez papira, ostavlja pauze u rečenicama,  
kaljuža urla.

Zurim u njegov potiljak, uho mu se trza na zvuk ovacija.

Okreće mi se i namiguje.

Kaljuža skandira, on radi duže stanke, osluškuje,  
uho mu poskakuje, ponovno namiguje.

“Nasmiješi se glupačo!”

“Stojiš kao smrt!”

Iskrivljujem poluprofil, niz leđa mi struje trnci srama,

netko mu iz kaljuže dobacuje cvijeće,

on ga pruža meni,

uzimam blatnjavi buket,

smiješim mu se frontalno...

“Gadiš mi se!”

Znam,

jer stojim u pobjavljanom sivom...s rasprsnutim žuljevima... u kaljuži...

...s cvijećem i trnovima.

*Tableau* je gotovo popunjen, s Medejom kako prima cvijeće na pozornici, stojeći u poluprofilu, frontalno prema Jazonu, no Kreuze nema na vidiku i, kako se čini, ljubomora na drugu ženu uopće nije Medejin motiv. Može li ona ikako pogledati Jazona u lice, sve ono vrijeme prije uspona na pozornicu, gdje se koči, popljuvana, u sivom, da bi popunila povijesni *tableau*? Ili joj je možda prije dodijeljeno da muškarca, kako bi Virginia Woolf rekla, gleda *iskosa*, izokrenutog, kao što je uostalom i njemu dodijeljeno da gleda nju, preko odraza u zrcalu:

Gledam ga u retrovizoru.

I on gleda mene.

Mislim da mu se gadim.

Pa što je, prema tome, ako nije ljubomora, nakupilo u Sajkičinoj Medeji toliko bijesa? Bit će da je to učinila istodobna infantilnost i vječna mladost njegove političke vitalnosti,

prestarjelost pokušaja da majčinstvo ne proizvede gađenje, da bude žrtvenim zalogom obustave političkih govora i “urlanja kaljuže”:

Ostarjela sam gledajući u mliječna krila svog ljubavnika,  
Ostarjela sam držeći dojke u rukama pred njegovim dječastvom koje me vrijeda

Ova Medeja neće odustati od ubojstva, baš zato jer je premorena od pamćenja i prestarjela od ponavljanja svoje zazorne geste (U svakom sam slučaju rođena s bezbroj prednosti – s utrobom/ i rukama od pamćenja. Imam stotinu godina.../ lažem, imam više,), a nasilje njezine pobune, koje će neizbježno uposliti i njezinu desnicu (U desnoj ruci držim nož.) i dati se prepoznati kao grandomanski *penisneid* (Oštrica je dugačka dvadeset centimetara.) ovaj će put prvenstveno ciljati na samog “Jazona”, ljubav njezinoga života i usputno, na čitav svijet, pa tako i, vjerojatno, djecu koja nestaju s pozornice, onda kad se angažiraju i **desna** šaka i **lijevi** kažiprst, pa onda opet, **obje** ruke:

Prstima sam čvrsto prihvatila dršku. Udaram iz ramena. Brzo. Još jednom.  
Ruke su mi najednom masne i ljepljive. Ne gledam gdje ubadam. Kod prvog udarca osjećam otpor tkiva i gadljivost.

Kod drugog više ništa ne osjećam.

U desnoj šaci držim bombu. Teška je, ali ne preteška. Lijevim kažiprstom skidam poklopac upaljača. Brojim sekunde. Jedan, dva, tri, bacam je na cilj.

Okrećem leđa eksploziji. Na podu sam s rukama preko glave.

Ne čujem.

Ne vidim.

Revolver. Držim ga s obje ruke. Ciljam. Dižem ga do visine očiju. Gledam kroz nišan. Ruke mi se tresu. Smirujem ih, dobro je, mišići su mi napeti, ukočena sam. Palcima otkočujem oružje. Ponovno nišanim. Zadržavam dah. Pucam.

Lagani grč u vratu. Udišem. Pucam još jednom. Ne mislim na pištolj.

Mislim na tebe.

Da li me voliš?

Ne zaboravimo, ovo je tek privatno sjećanje. Ubojstvo se već dogodilo i Medeja nije zločinka čije bi tragove poštovala, recimo, revna historiografija povijesnog beščašća. Njezino će ime ostati zlokobnim znamenom neprepričljivoga ispada, ali s tijela te povijesne **actrice** bit će revno pobrisan svaki znak udjela i

upravo će zbog toga, zbog neispisane priče te pobune, svaka bu-  
duća nositeljica njezinoga imena hodati kao tempirana bomba:

Medeja, gdje si sakrila oružje?  
Gdje ti je oružje?!  
Pokaži ruke!  
Što skrivaš u rukama?!  
Evo, evo mojih ruku; prazne, bez otisaka,  
Evo mojih grudi; šuplje, bez otisaka,  
Evo mog trbuha, mog vrata, moje kičme, mojih stopala, sve bez otisaka.  
Ne ostavljam trag.  
Oružje je u meni,  
Progutala sam pištolj i nož, otrov i bombu,  
Zvekećem dok hodam  
I u svakom bih trenutku mogla eksplodirati.

Kako je dosadašnji niz stihova/replika ovoga antiaristote-  
lovskog a opet i antibrehtijanskog, post-lirsko-dramsko-izvedbe-  
nog teksta bez pravog početka i kraja pokazao, "monolog" Ivane  
Sajko nema niti jedne precizne nacionalne ili povijesne refer-  
ence koja bi ga spremno uvrstila u hrvatsku dramsku produkci-  
ju devedesetih, u kojoj, prema brojnim kritičarima, obiluju zna-  
ci-ožiljci hrvatske ratne "zbilje" i posebnog slučaja njezine trau-  
me. Zlobnici bi možda zbog odsuća tih specificiranih znakova  
mogli pridodati i koju o lakoj uklopivosti Sajkičina monološkog  
nacrtu u inozemne kazališne novoteatarske projekte, no upravo  
se ta transgranična uklopivost – recimo, u kontekst američke  
multimedijalne govorničke pozornice objave rata – čini njego-  
vom najsumornijom provokativnošću: "poseban slučaj" lako se  
prenosi, poput plamena u kojem bi Sajkičina Medeja sagorjela  
do pepela kad bi samo mogla. Njezin je paradoks simultani  
"gubitak krvi" i arhetipski opstanak pod šarama čitava globusa:

Ja sam izgubila najviše krvi.  
Ja sam postala prozirna,  
kroz mene se vide naslovi u novinama,  
kroz mene je moguće pročitati sitne brojke voznog reda,  
kroz mene prolaze gradovi u kojima me nitko ne prepoznaje.  
Anemična žena.  
Nijema i bez svjedoka.

Zove li to autorica da ne odustanemo i “svjedočimo” o tijelu njezinoga teksta, da ne dopustimo da postane šupalj i proziran, da se ipak “prepoznaju” otisci njezina voljno ispunjenog-izmaštanog zločina-ponavljanja-izvedbe? Mnogo toga u njezinu monologu ostaje tek *obećanjem* jedne kazališne večeri, pozivom da uđemo u njezin metateatarski, postdramatski vrtlog kronoloških poremećaja i igara s odsutno/prisutnim živima i mrtvima. Prihvativši taj poziv kao da sam i ja željela ispuniti svoj (feministički) ritual, htijući i opet obnoviti zanijemjeli glas, uplesti se u irigarayevski “zagrljaj”, u ples te već odigrane izvedbe, strepeći poput Sajkičine nepoznate osobe iz didaskalija, “smrznutih stopala”, da ću samo doprinijeti Medejinu “tanjenju i pohabanosti” (*(Nisi stara, kažem joj i Ona me poziva. Plešemo zagrljene, okrećemo se, nespretno, nebitno. Preko tankih grudi slušam kako joj odzvanja srce. Pita da li smrdi. Ne. Pita da li je stara. Ne. Pita me koliko joj je godina. Ne znam. Ne želim lagati. Pita da li smo već dugo ovdje. Dugo. Odmiče se od mene još tanja i pohabanija... i možda je bolje, jer čemu plesati smrznutih stopala, čemu forsirati nježnost što nas obje poražava. Idemo dalje. Na drugu scenu.*)). Za sve one koji su od navedenih odlomaka - što ih je znanstvena konvencija “potkrepiti” vlastitih argumenata istrgnula iz velikodušno mi ustupljenoga rukopisa – poželjeli sklopiti pravi redosljed čitavog i još dosad, za razliku od Gönczova, neobjavljenog teksta Ivane Sajko, a pogotovu za one koji ne vole mračne scenarije i radije se tješe bajkama, preostali, dosad neuporabljivi dio autoričinih *Bilježaka* u znak poštovanja ostavljam u podrumu svojega teksta<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> (*Kao bajku... nemoj ih plašiti pričama. Oni ne smiju znati što će se dogoditi. Say: "... and then, they lived happily ever after."*)

Rodena sam u generaciji dostojanstvenih ljudi,  
dano mi je ime što su ga svi voljeli čuti;  
ni žena, ni majka, ni ljubavnica,  
već Medeja.  
Ostavljena mi je povijest kućnih svetaca čiju sam pravednost poštovala,  
Palila sam svijeće na oltarima predaka,  
Dala zavjet ispravnosti svojem nasljeđu.  
Mrtvi su vodili moj život,  
Sve do danas kada gledam kako mi okreću leđa.  
(...)  
lažem kada govorim da sam se igrala lutkama,  
lažem kada govorim da sam gledala prema moru,  
vadila iz vode ribice i bojala ih zlatnim,  
lažem kada kažem da su mi se želje ispunile  
i da je mladost bila duga i nevinna,  
jer se ničeg više ne sjećam.  
No svijet je valjda uvijek isti,  
vjerojatno je tako izgledao i u doba moje sreće.  
I Medeja je ista.  
Možda se rodila s tankom suštavom kožom,  
možda je i onda staračkim rukama pozivala mladiće,  
možda je ispucanim usnama ljubila čelo svoje djece,  
možda su joj vršnjaci s čudom dodirivali bore na licu.

#### IV

U zaključku bi još valjalo pri/s-klopiti koju o feminino/maskulinoj opoziciji u autorskim intencijama i tekstualnim učincima dviju *Medejâ*: bilo bi sasvim neumjesno - nakon što sam u hrvatskoj inačici naizgled bez ostatka iznašla svojstva postdramskog izričaja i među njima istakla upravo diskontinuitet i diskrepanciju sviju razina kazališno-dramske izvedbe, kronološku poremećenost autorskih i izvođačko-reprodukcijских funkcija, otvorenost ne samo virtualnim kazališnim nadopunama nego i kritičarskim obgrljivanjima, pa i premetanjima dramaturškog rasporeda svojevoljnih lakuna - inzistirati na tome da "femininost" ili "maskulinosť" nekog teksta ishode iz jednostavna kontinuiteta spola/roda empirijskih autora i svojstava, arhitektonike, pa čak i ideoloških nauma ili nesvjesnih ishoda njihovih tekstova. Nema sumnje da su takve rešetke ionako samo kritičarske zablude o bilo empirijskoosobnim bilo tekstualnim "inherentnim" svojstvima nekog predmeta interesa i u tome smislu bi bilo kakav zaključak bio više plod tzv. "preconception game" (usp. Smith, 1996) koja se javlja ipak češće kad lagodno "znamo" kojeg je spola/roda autor/ica analizirane književne, napose dramske/post-dramske izvedbe. Moja se jedina isprika za vlastitu provedbu te hipotetične opozicije može sastojati u tome što (dakako, retorički) obznanjujem da sam svjesna svoje pristrane tumačiteljske interakcije, ali i institucionalnih okolnosti koje okružuju dva teksta što sam ih ovdje zajedno čitala. Konačno, prvome je autor ipak, nakon duge disidentske karijere, postao predsjednikom jedne države, dok je drugi zamislila netom stasala spisateljica, za čije iskrzane *Bilješke* teško da će se tako skoro naći "prostora sa stolicom u kutu" Hrvatskog nacionalnog kazališta. (Svakako, i ovo je deplasirana napomena: ona baš ništa, slažem se, ne govori o estetskim dosezima njihovih medijacija Medeja.)

#### Literatura:

Čale Feldman, Lada (1996) "Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?", *Republika*, 3-4, 29-40.

Čale Feldman, Lada (1997a) *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD i Matica hrvatska.

Čale Feldman, Lada (1997b) "Poetika tame, uskrate, manjka", *Kolo* VI, 2, 352-364.



Čale Feldman, Lada (2001) *Euridikini osvrti*, Zagreb: Naklada MD i Centar za ženske studije.

Diamond, Elin (1997) *Unmaking Mimesis, Essays on feminism and theater*, London and New York: Routledge.

Féral, Josette (1999) "Od teksta do subjekta: preduvjeti pisma i diskursa u ženskom rodu", *Frakcija* 12-13, 58-63.

Göncz, Árpád (1998) *Mađarska Medeja*, prevela Acija Alfirević, u: *Mađarski trodram*, Zagreb: AGM.

Smith, Alison (1996) "The Preconception Game", u: *Literature and Gender*, ur. Goodman, Lizbeth, 4-11.

Goodman, Lizbeth (2000) *Mythic Women/Real Women, Plays and Performance Pieces by Women*, London: Faber and Faber.

Kolodny, Annette (1986) "Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism", u: *The New Feminist Criticism*, ur. E. Showalter, 144-167.

Kruschkova, Kassimira (2001)

Lehmann, Hans Thies (1999) *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der autoren.

Milohnić, Aldo (1997) "Performativno kazalište", *Frakcija* 5, 49-53.

Pristaš, Sergej Goran (2001) pogovor knjizi Ivane Sajko, *Smaknuta lica: četiri drame o optimizmu*, Zagreb: Meandar.

Sajko, Ivana, *Bilješke s odigrane predstave: Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori*, rukopis.

Senker, Boris (1997) "Pozornici nasuprot (X), kazališna kronika", *Republika*, 3-4, 237-246.

## SIGNATURE SMRTI I ETIČNOST ŽENSKOG PISMA

Što je različito u spisateljstvu žena i kako činjenica da se žena pojavljuje u ulozi autorice (sa svim implikacijama i paradoksima koje pojam autorstva donosi, uključujući tu i politiku *njezina* rađanja i upornog preživljavanja, nakon poststrukturalističkog proglašavanja *smrti autora*), može uticati na kreativne izbore izražajnosti, na žanr, na narativni identitet, na konstrukciju fikcionalne stvarnosti, na simboličku moć predstavljanja, na granice i mogućnosti misli, akcija i osjećanja...? Koncept *écriture feminine* koje su još 70-tih ponudile kao istovremeno epistemologijski i stvaralački okvir francuske feministice (osobito tu treba akcentirati projekat H. Cixous, koja ga utopijski formulira i efektno nastoji realizirati u vlastitom pisanju), i danas izaziva unutar književne i feminističke i nefeminističke teorije brojne diskusije. Između "bijega iz ženstvenog" u rodno neutralnu, ali potencijalno subverzivnu pjesničku imaginaciju i radosno-totalne delegitimizacije androcentričnog modela simboličke reprezentacije, smješta se čitava lepeza usmjerenja na žensko pisanje, a da se ipak već može u tom pluralizmu i nesvodljivosti uočiti povezujući feministički zahtjev za ukidanjem "simboličkog nasilja" (P. Bourdieu), koje se prokazuje ne više kao posljedica, već kao temelj na kojem "cvate" faktičko nasilje u svakodnevnom društvenom životu. Ako se u "prvom valu" feminističke kritike inzistiralo na upisivanju ženskih vrijednosti u linearnu povijest, a u "drugom valu" efekat "postajanja ženom" proizveo čudesnu diskursivnu metaforičku mašinu za refleksiju o cjelokupnoj problematici radikalne razlike i drugosti, onda bi "treći val" sada označavao sukob oko koncepata i opozicijskog, potencijalno subverzivnog znanja, kontekstualiziranog postmodernom konstruktivističkom epistemologijom. "Žensko pismo" tu, s jedne strane, postaje privilegirana verzija "manjinskog pisanja" (pa se dade usporediti sa drugim vrstama pobunjeničkih dekonstrukcija europske i falogocentričnih diskursa), a s druge strane, kao, kritičarsko-teorijski konstrukt, izložen je novom propitivanju zbog svojeg utopijskog esencijalizma, kojeg valja dekonstruirati u ime pluralizma, politike lokalizacije, te svakovrsnih kulturoloških relacionih odnosa, što svaku esencijalističku bit čini sumnjivom.

<sup>1</sup> Cit. prema: Showalter, E. 1998. "Feministički kritičizam u divljini". U: *Književnost, povijest, politika*. (ur. Kramarić, Z.). Osijek, str. 223.

<sup>2</sup> U *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (2000.g., izm. I dop. Izdanje, Zagreb, str. 377), V. Biti je u odrednici *Pisanje*, naprimjer, ustvrdio da se od samog pojma ženskog pisma nakon "početnog zanosa" odustalo, jer su "feminističke kritičarke i same uočile da je put od tijela do sintakse izložen brojnim kušnjama i stranputicama." Autor tu zaboravlja da su upravo te "kušnje i stranputice" bit projekta pisanja koje su poduzele francuske feministice, te da su napor tog "upisivanja ženskog tijela i drugosti žene u jezik i tekst" Cixous, Irigaray i Kristeva *oprimjerile* (kako je to već rečeno u odrednici *Feministička kritika*) u vlastitom poetskom stilu.

"Nemoguće je definirati ženstvenu spisateljsku praksu, i to je prastara nemogućnost koja će takvom i ostati, jer ova praksa nikada neće biti teoretizirana, obuhvaćena, kodirana - što ne znači da ne postoji" - kako to konstatuje H. Cixous (*Smijeh Meduze*)<sup>1</sup>. Mislim da, ovoj nemogućnosti usprkos, neki teoretičari/ke previše žure da se "riješe" nelagode u/sa *écriture féminine*<sup>2</sup> : dovoljan razlog da se taj koncept zadrži je, naprimjer, pisanje H. Cixous, ali je on svoj legitimitet priskrbio i kao općeprihvaćeno imenovanje za francusku feminističku kritiku u cjelini. Jukstapozicija ženskog tijela i pisanja, utopijska žudnja da se prevaziđu granice, Cixousina "invective" "Piši sebe - tvoje tijelo mora dobiti glas" ili "Više tijela, stoga i više pisanja", spašavanje imaginarnih zona isključenja, raznolike strategije subjektivnosti, poput sintaktičkih prevrata, ili taktilnog, fluidnog stila, hibridnosti i sl., usvojeni su topoi feminističke kritike i neće se lako dati izbrisati. Sve ovo ne znači da odnosi tijela i teksta ne mogu biti i drugojačije koncipirani, utjelovljeni u drugačijim figurama i dati u drugim kontekstima (ovisno od kulturalne mreže u koju ih se uključuje, ili iz koje ih se nastoji isključiti), a samo "žensko pismo" trebalo bi po potrebi reaktivirati ili iznova konstruirati, kad god nam treba konceptualno oruđe za feminističku zainteresiranost da se uđe u dijalog s jednim ženskim tekstom (pa i da se "protrese" jedan kulturalni milje u kojem "fantomska nije-mošt žene" i dalje opstaje kao podloga za "imaginarnu ženskost", potiskujući tako žensku imaginaciju na svoju periferiju).

U zamršenim i antagonističkim odnosima "književnosti naroda" Bosne i Hercegovine, problem "ženskog pisma" i ženskog subjekta ili je marginalan, ili jednostavno ne postoji za književnu kritiku. Uostalom, mi doista (barem za sada) nemamo niti deklarirane feminističke književnosti, niti deklarirane feminističke kritike, niti književnog ili kakva drugog časopisa koji bi mogao biti mjesto za promociju čitanja i pisanja "u ženskome ključu". Prizivati vrijednosti ženskog autorstva, ženske povijesti i drugosti, te tako potencijalno uzdrmati kanonske nacionalne hijerarhije dapače se čini zazornim, u vrijeme starog/novog redefiniranja etničkih i nacionalnih prostora, iako će se naše konzervativne i uspavane kulturne i akademske institucije kad-tad nužno morati suočiti s problemom kulturalne "nevidljivosti", već po samoj logici procesa uključivanja u europske integracije, ako ne zbog metode, onda makar zbog mode. Međutim, naš vlastiti promišljeni angažman bio bi od ključne važnosti, stoga što će inače politika kulturološkog nasljeđa u veoma bliskoj budućnosti biti suočena s novim valom kolonizacije, i to sada s pomoću na brzu

ruku uvezenih teoretskih i kritičkih koncepata, koji bi onda mogli prouzročiti nove pozljeđujuće konflikte na polju simboličke ekonomije. Kontekstualno upotrijebljeni, potencijalno subverzivni koncepti razumijevanja kulturoloških obrazaca, kakve je razvila feministička kritika i tako doprinijela razobličavanju kognitivnih privilegija muškocentrične vladavine, uključujući postepeno i one vrijednosti i teme koje su uvijek bile potiskivane u ustrajnom procesu dehistorizacije podjele rodni uloga, mogli bi nam, međutim, pomoći da osvijestimo paradokse izrazito feminizirana položaja same bosanskohercegovačke književnosti (u balkanskom, pa onda europskom i svjetskom kontekstu), koja stoljećima živi hraneci se vlastitom viktimizacijom unutar različitih društveno-političkih i povijesnih promjena i konflikata.

Ovakva perspektiva promišljanja nužan je fon za moju primjenu koncepta “ženskog pisma” u procesu čitanja proze Alme Lazarevske. Više je tu riječ o jednom pokušaju označavanja razlike u otporu prema “najtvrdem” muškom diskursu, koji svoje krajnje otjelotvorenje realizira kao ratnički diskurs<sup>3</sup>, nego li kao pripisivanje karakteristika ženskog tijela jeziku i tekstu u maniri francuskih feministkinja. Pa ipak, kako ćemo vidjeti, niti ovaj aspekt se ne isključuje, naprotiv, on se samo specifično lokalizira na osnovu ženskog doživljenog iskustva povezanog sa ekstremnim nasiljem, koje ne pogađa samo ženska tijela, već je obilježje sveopće kulture smrti, koja sa svih strana napada čitav jedan grad, pa stoga ženske vrijednosti i ženska imaginacija tako stiču osobit status. Ono što je zbunjujuće i otežava interpretaciju, specifična je preraspodjela muškog principa na “tamo i ovdje”, koja se vrši na sceni okupiranog grada (*Smrt u muzeju moderne umjetnosti*, ali i *U znaku ruže*), tako da ta funkcija isključivanja pogađa i muška tijela, neočekivano prisiljena da se nađu na ženskoj strani organskih svrha i etičkog apela drugosti, više nego na strani ekspresivnih atributa muškosti. Ali, upravo je to jedna od velikih zasluga naše autorice: njezina proza je ne samo prožeta ženstvenim vrijednostima, već brižno nastoji spasiti od zaborava i potiskivanja prevratničko odustajanje od stereotipne herojske retorike, kojem su mnogi od nas bili svjedoci, ali na koju nerado podsjećamo, polako se vraćajući u kolotečine patrijarhalne vizure svijeta.

Alma Lazarevska je jedna od rijetkih autorica koja je uvrštena u antologijske izbore izdavačke kuće *Alef* pod uredništvom Enesa Durakovića. Taj obimni projekat antologijskog vrednovanja, poduzet očigledno s dvostrukom namjerom očuvanja i učvršćivanja bošnjačkog identiteta, s jedne strane, i suprotstavljanja

<sup>3</sup> Da ovaj diskurs mogu preuzeti i žene, jasno je iz našeg povijesnog iskustva, kao i iz analiza ženske “dobrovoljne raspoloživosti” koja se reprodukuje iz dugotrajnih “otvrdlih” društvenih struktura rodni razlika, na osnovu kojih se ženskost podvrgava kvaziprirodnosti muškog monopola na legitimno definiranje kako spolnih praksi, tako i diskursa, religijskog polja, državnih, nacionalnih, etničkih i svakih drugih interesa.

razarajućoj moći ratne mašinerije da uništi simbolička dobra kao temelj razvoja bosanskohercegovačkog društva, s druge strane, nesvjesno nam pokazuje kakva je druga strana medalje simboličkog nasilja: ono se ne provodi uvijek minobacačima, već, kako to u svojoj knjizi *Vladavina muškaraca* (2001.g.) pokazuje P. Bourdieu, preko **znanja** i uspostavlja povlađivanjem onih koji ga podnose. Preovlađujući kriteriji za konstrukciju bošnjačkog književnog korpusa i bosanskohercegovačkog kanona su, dakako, definirani nacionalno, ali u prvom i književnice i kritičarke dobijaju nešto više mjesta, u skladu sa suplementarnim kriterijem kulturološkog pamćenja, dok u drugom čast da učestvuje u izboru ima samo jedna autorica, Gordana Muzaferija, priznata kao stručnjakinja za dramsku književnost (ono što je tu paradoksalno, činjenica je da je upravo to žanr koji, izgleda, bosanskohercegovačke spisateljice sistematski izbjegavaju), dok su među pjesnikinjama “izabrane” Dara Sekulić, Bisera Alikadić, Mubera Pašić, Jozefina Dautbegović i Ferida Duraković, a *Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka* izdvaja samo jednu pripovjedačicu - Almu Lazarevsku. Ako je ovakvo stanje u bosanskohercegovačkoj književnosti realno, mada u svakom slučaju prouzrokovano (ne)svjesnom primjenom muških vrijednosti, onda nam se valja zapitati zašto je to tako i na koje načine se ta rodna diskriminacija i raspodjela moći reprodukuje? Ujedno, doista izdvojen položaj Lazarevske, daje nam za pravo da se dvostruko zamislimo nad Jergovićevom tvrdnjom: “Kada bi kod nas postojala književna scena i kad bi knjige još djelovale na druge pisce, *Smrt u muzeju moderne umjetnosti* bosansku bi književnost učinile urednijom, mirnijom i preciznijom. I naravno - boljom.”

Književni uspjeh Alme Lazarevske, koji se za Jergovića pokazuje u preciznosti detalja, na koju se svodi pisanje nakon “herojskog doba književnosti”, a za Svetlanu Slapšak, koja ne šteti komplimente, na “pripovjedački rafinman” i neke karakteristike ženskog pisma, kao što su precizno komponovanje opisa, cirkularnost pripovijedanja umjesto ortodoksnog aristotelijanskog zapleta, heraldičku konstrukciju (osobito karakterističnu za romanesknu strukturu *U znaku ruže*), izbor leksike, osjetljivost na spoljni svijet i reakcije pripovjedačice na njega. Međutim, istina je također da je kritičarski odziv na ovo djelo slabašan, a i čitateljske reakcije nisu uvijek potvrdne. Zanimljivo je da su upravo neke slušateljice seminara iz književnosti u okviru Ženskih studija (i to upravo one koje književnost inače studiraju) ostale ravnodušne kada sam im pokušala predstaviti žensku estetiku u Bosni i Hercegovini na dvije knjige Alme Lazarevske. Tvrdnja

Slapšakove da je zbirka priča *Smrt u muzeja moderne umjetnosti* primjer kako se konstruira kratka priča ("Njene kratke priče su napravljene tako da praktično nema zamjerke što se tiče zapleta, konstrukcije, dobre strukture, obilja slika, veoma asocijativnih slika bez pretjerivanja, bez upadanja u kliše, bez stereotipa.", str. 908), činila im se pretjeranom. I to može biti dokaz kako "podzemno" djeluju vrjedonosni obrasci preuzeti iz "muške naratologije". Jednom naučeni, oni znaju učiniti "nevidljivim" vrijednosti oscilirajućeg, "dvoglasnog diskursa" u kojem se prepliću dominantna i prigušena priča. A upravo nam je u "najčistijem feminističkom kriticismu poklonjena radikalna alteracija naše vizije, od nas se traži da značenje prepoznamo u nečemu što je do toga trenutka bio prazan prostor. Ortodoksni zaplet nestaje, a drugi zaplet, koji je sve do sada bio uronjen u anonimnost pozadine, ističe se hrabro poput reljefnog otiska palca." (E. Showalter, str. 249)

Postoje knjige o kojima se govori i *knjige s kojima se govori*. *Smrt u muzeju moderne umjetnosti* za mene je upravo knjiga s kojom sam u još uvijek otvorenom dijalogu i, dok uranjam u asocijativni vrtlog ovog fluidnog pripovijedanja, teško da mogu sasma jasno definirati čime me sve aficira. Možda doista ima istine u pretpostavci da "žensko pismo" nastaje u procesu čitateljičine artikulacije, ali je, čini se, i Jergovičeva "muškost" izazvana, kada primjećuje poigravanje Lazarevske sa sentimentom (dok se, po njemu, ona "grozi sentimentalnog viška"). Ono što Jergovića sili da progovori "iz muškog ugla" ("ako mi je dopušteno govoriti iz muškog, a ne iz literarnog ili univerzalnog iskustva"- *sic!*)<sup>4</sup>, ulovilo se na lijepak jedne tek skicirane napeptosti: mogućeg ljubavnog zapleta ili eksplikacije muško-ženskih odnosa i stvaranja sukoba unutar njih, što bi jednu priču učinilo čitljivom preko modela "nadražaj - napetost - kulminacija - rasterećenje - svršetak". A upravo "veliki zahvati i veliki događaji", ono je što izostaje, ali ne nedstaje, slažem se sa Jergovićem, ovoj pripovijednoj izvedbi nesrazmjernih odnosa između "velikih tema" (Smrti) i uprizorenja ženskog iskustva čulnog rekreiranja svijeta u mirisima, dodirima, kretnjama, prepoznavanjima. Ali se upravo zbog tog naglašenog nesrazmjera, pripovjedačica više ne može groziti sentimentalnog suviška (iako je studirala književnost). Naprotiv, njezina žudnja za sretnim završetkom bitna je figura etičkog nagovora samog teksta, jer temeljna nemogućnost sretnog pripovjednog kraja (a pripovjedačica bi ga htjela priskrbiti Otiliji T., baš kao i dječaku za kojeg ga izmišlja!), nije tek pripovjedni manevar, već je tu da za nas uprizori svekoliku

<sup>4</sup> Kao da postoji neko literarno iskustvo koje nije orodeno i kao da univerzalno nije uvijek muško!

nasilnu sterilizaciju svijeta, da nam nametne potrebu da ozbiljno sebi postavimo pitanje o represivnom poretku isključenja, koje elitističko-književno razgraničenje sa svojim drugim - trivijalnim, postavlja u relaciju sa svim ostalim velikim operacijama potiskivanja i tlačanja. Pod signaturom nasilne smrti i estetsko i sentimentalno podjednako su ugroženi, i to je dovoljan razlog da književno obrazovana pripovjedačica shvati nedostatnost pitanja "tko sam ja?", i nužnost izmijenjenog fokusa - "tko je ta druga žena?"

Nije li čitava zbirka pripovijedaka *Smrt u muzeju moderne umjetnosti* pod znakom pitanja iz posljednje (naslovne) priče, onog koga neprilično postavljaju vanjski promatrači nasilja, radi umirenja savijesti i održanja vlastita osjećanja autentičnosti: "Kako biste željeli umrijeti?" Baš kao što u romanu *U znaku ruže*, ta ruža postaje hipogram upisan u tijelo teksta, poput mustre za koju pričaju paučinaste fantazije ženskog ručnog rada, to pitanje poprijeko presjeca tijelo teksta, izazivajući nasušnu potrebu da se pričanjem priča, čak i kada se one mogu samo naslutiti kao pripovjedljive, svijet ponovo sabere i moralizira. "Kada se otvori bilo koja lijepa knjiga o smrti, - primjerice veoma lijepa knjiga gospodina Jankélévitcha, shvati se nakon nekoliko redaka, da se ništa ne može učiniti: mora se umrijeti." (Levinas, 1985, str. 79) Lijepu knjigu o smrti pripovjedačica nije uspjela pročitati, pročitala je mnoge druge, ali knjigu iz svog djetinjstva - *Seviljsku lepezu*, čita svom sinu u izmijenjenoj verziji, spašavajući glavnog junaka od umiranja. Smrt, osim što je primjeren pripovjedni kraj, također je i potpis autentičnosti lijepe književnosti. Ali šta se može učiniti s tom tiranijom autentičnosti, kada vam se u neposrednom susjedstvu sa smrću, postavi besramno pitanje: kako vi želite umrijeti? Smrt je tako točka u kojoj otpočinje etičko odricanje i savršen zločin u Baudrillardovim terminima. Baudrillard se anegdotalno priziva u priči "Žeđ na broju devet": "Prekjučer je u kulturnoj rubrici objavljen tekst u kome piše da u opkoljenom gradu živimo sušti post-diznijevski svijet. Završne rečenice su prije odlaska u štampariju glasile: *Završni potez je milost granate, tog krajnje radikalnog oruđa u dekomponiranju svijeta. Nakon njenog dejstva ni poslovično svemoćna animacija ne uspijeva rastavljeno sastaviti.* Neko je u štampariji riječi *animacija* dodao slovo z te je potpisnica ovog teksta, kad je otvorila novine, tamo zatekla *poslovično svemoćnu zanimaciju*. Vijest je prošla kroz redakciju kao katastrofalan požar. Kao greška od čijeg ispravljanja zavisi sudbina opkoljenog grada." Upravo to slovo razlike svojim subverzivnim upadom u

tanato-grafiju (post?)moderne umjetnosti, omogućava da se metafora mlijeka koje bolno nadolazi u prsima simptomalno "prolije" čitavim tekstom: "Ponekad, zbog velikih i neizrecivih razloga, moraš vjerovati svojoj utrobi, ne samo očima."

Ono što, dakle, priče Lazarevske drži u labavom jedinstvu je upravo "pisanjem iz tijela" poduzeti napor da se dekonceptualiziraju "muzejske utvare", da se poremeti strategija pretvaranja u "dobre" objekte (kao što znamo, dobri objekti su samo mrtvi objekti): "Uostalom, ruka kojom pišem je zacijelila. Ako ikad stignu nova pitanja, sama ću pisati svoje odgovore. I ovo što pišem, sve ovo, pišem svojom rukom. Pod listove papira podmećem Timesov *Atlas svjetske povijesti*. Noć je. U *Muzeju moderne umjetnosti* u New Yorku noćas bdije moj iznuđeni odgovor." *Atlas svjetske povijesti* je možda uspješno podnio težinu pitanja o smrti, interiorizirao ga i "provario", ali kako će podnijeti nevidljive tragove posljednjeg kniksa Dafne Pehfogl ili svu težinu dječijeg pitanja "Je li u kuhanom jajetu kuhano pile?"

U asocijativnom vrludanju pripovjednog subjekta može se, također, nazrijeti jedna od relevantnih karakteristika ženske estetike. Mogle bi se navesti i druge, kao što je subjektivnost, gramatika mnogostrukih višeznačnih odnosa, otvorenost forme ili metafore tijela, doma, mlijeka, vode... Ali se čitanje duž osi žensko/muške rodne perspektive iz rubnih zona teksta esencijalizira, dok se unutar tekstualne mreže, kako sam gore već primijetila, ona istovremeno znade uspostaviti i izigrati. Muškarac previjenu ruku žene doživljava kao sićušnu bebu, presvučenu i spokojnu, tako da ženin odgovor o poželjnoj smrti (u kozmetičkom salonu Kristine Verček, pod biljnom maskom, koja omogućava da budeš istovremeno i unutra i van), može olako prevesti u želju da se jednostavno utone u san, brišući tako jednim potezom sve ženske konotacije prizora u kozmetičkom salonu, koji na tajanstven način povezuje tri različite žene. Muškarac, nedvojbeno, smrt u snu smatra kao zadovoljavajući odgovor, koji konotira želju za oslobađanjem od patnje i boli, dok žena bol doživljava kao osjet potpune izvjesnosti, on je jedino sredstvo koje omogućuje da se ne isklizne iz vlastite tjelesnosti. Stoga ona, ranjenom boku zaspalog muškarca, prinosi dlan kojim je doticala svjetlost, "liječeci" ga tako od zastrašujuće odsutnosti. Svoje rodne uloge oni igraju i u svakodnevnim ritualima, nakon kojih pred muškarcem ostaje više krušnih mrvica, a žena je ponovo "zasladila riječni sliv" prosutim šećerom. Pa ipak, sve te minijaturne scene ne odjelotvoruju samo odnose spolno različitih identiteta, već utjelovljuju i jedan zatvoreni kosmos opipljive bliskosti. Scena doma,



iako se na njoj mogu repetirati i male falogocentrične vježbe, nije i scena muško/ženskih izvedbenih stereotipa, već je središte pozitivnog prepoznavanja praktično-svakodnevnog razumijevanja svijeta. Afektivna čar tog mjesta izvlači se iz postupka re-kolekcioniranja uspomena, koje, kao neuhvatljiva tajna lelujava sunčeve zrake u rano jutro, trepere na ženskoj nadlanici. Defini-ran tragovima prošlosti, neuračunljivim slučajnostima, poput onih koje određuju da spavaća soba treba biti na sjeveru, mirisi-ma, tjelesnim kretnjama, taj dom je i scena spašavanja tjeles-nosti od nasilja “muzejskog rastjelovljenja” (paradoksalno, do-gađaj obitelji na toj sceni razigrava se u nekoj vrsti brehtijanskog prenošenja u treće lice - ona, on, dječak, - dakle, fikcionalizaci-jom, ali bez svake idealizacije i romantizacije, sa sigurno investi-ranim vrijednostima).

Binarna konstrukcija stvarnosti vrijedi samo za “tamo i ovdje”, ali se ošamućujuća akumulacija naracija tiče uglavnom poprišta okupiranog grada. Priče se zrakasto šire u svim pravcima, rađaju se iz neke zapamćene rečenice, susreta, beznačajnog događaja ili pobude. Najvećim dijelom se u središtu tih priča nalaze ženski likovi: Dafna Pehfogl, Otilija T., Kristina Verček, Galina Niko-lajevna (sa svojom pričom o dvije Agdofje), tetka-usidjelica, što plavim djevojčicama preporučuje da čitaju *Seviljsku lepezu*, figu-ra majke koja tek iskrzne iz užasa djevojčice, čije se noge klate iznad žutih vinas-pločica, koleginica-leptirica, čija priča se elip-tično upisuje u dva izdvojena trenutka - jedan vikend leptirice, starenje preko noći, te crnokosa žena iz kozmetičkog salona (njezin će prah na uštrb deset kutija cigareta doputovati u opko-ljeni grad, a sjećanje pripovjedačice na susret u kozmetičkom salonu, zauvijek će izmiješati njihove glasove u ključnom prije-poru zaspati/umrijeti). One otjelovljuju svijet “malih priča” otpornih na totalizaciju “velikom” ratnom pričom, posredovane su odnosom imena i tijela, glasom, gestom, vatricom u očima, nekom osobnom konfiguracijom konfliktnog odnosa života i smrti. Spašavanje te imaginarne zone isključenih iz povijesnih generalizacija, potpuno je osviješten čin brižnog darivanja upo-jedinačenog narativnog identiteta, onima čije bi pripovijesti inače ostale zauvijek prigušene.

Priča o Dafne Pehfogl izdvaja se iz tog *korpusa* izmiješanih, započetih a ne dovršenih, poentiranih ili samo skiciranih, frag-mentiranih zapleta. Najprije zbog svoje jukstapozicije, zatim svojom dovršenošću, naročitim povlačenjem pripovjedačice u anonimnost i, na kraju, ali ne bez posljedica na samu zbirku pri-povijedaka, izrazitom literarnošću suprotstavljenom životnosti

ostalnih pripovijedaka. Dafnina biografija sastoji se od niza ponесrećenih činova, počevši od izgorjele kafe pri njezinom rođenju, preko neobičnog imena koje nije sposobno da usredišti identifikaciju, lomljenja porodičnih dragocjenosti, iznevjerivanja porodičnih ideala, do posljednjeg pokušaja da "izmami pohvalu ukućana" kniksom i ljubaznim mahanjem, koji će naoružani muškarac "pročitati" kao porugu svojoj muškosti i zato je ubiti (Dafne ima neprilično skvrčen domali prst na lijevoj ruci). Čitava Dafnina priča sažima se u "dva uzdaha" potrebna da se izgovori njezino usvojeno prezime - Pehfogl. A usvajanje tog prezimena jedina je njezina svjesna pobuna protiv poredka isključenja: prihvatajući pogrdni nadimak kao prezime, ona kao da priznaje i svoje strano, iritantno tijelo i tako, dvostruko tuđa svojoj aristokratskoj porodici, uspijeva ostati dijelom njezine povijesti. Iako savršeno konstruirana, ova kratka priča doima se, na prvi pogled, kao da i sama prisilno-repetitivno obnavlja figuru "stranog tijela" u odnosu na korpus zbirke. Međutim, Dafnin prelazak mosta "između tamo i ovdje", takoreći u jednom potezu, iscrtava nužnu granicu za buduće raznostrano umnožavanje priča - "razglednica iz opkoljenog grada". Uz to, ova priča radi na podvostručenju metafore smrti u muzeju suvremene umjetnosti, kao što i omogućuje da se u asocijativnu mrežu zbirke učinkovito uplete diferencijacija književnost / zbilja.

Ako na kraju još jednom postavimo pitanje o "ženskom pismu", treba reći da ne samo kontekstualni okvir "pripovjedačke Bosne" (ovu sintagmu upotrebljavam ovdje u krajnje metaforičkom i proširenom smislu, koji uključuje i akcentiranje tipično muških narativnih strategija), već i načini upisivanja korporalnosti u tekst, i individualni stil, i način konstruiranja pripovjedne scene, i višestruke moderacije pripovjedljivosti u otporu zadatom ideološkom scenariju, upućuju na žensku samosvijest u prozi Lazarevske. Ako njezini odgovori nisu jednoznačni po osi rodne razlike, to je samo kvalitet koji proizilazi iz vlastita iskustva pogubna djelovanja radikalne operacije razdvajanja, kakva se potpisuje ratničkim razgraničenjima.

## Literatura:

- Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka.*  
(ur. Kazaz, E., Kovač, N. Lovrenović, I.), 2000.g., Sarajevo.
- Baudrillard, J.. 1976. *L'échange symbolique et la mort.*  
(srp. izd.: *Simbolička razmena i smrt.* 1991. Gornji Milanovac)
- Baudrillard, J.. 1995. *Le crime parfait,*  
(srp. izd.: *Savršen zločin.* 1998., Beograd)
- Biti, V. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije.* Zagreb.
- Bourdieu, P. 1998. *La domination masculine.*  
(crnogorsko izd.: *Vladavina muškaraca.* 2001.g., Podgorica)
- Cixous, H. 1991. *Coming to Writing and Other Essays.*  
Cambridge, Massachusetts, London.
- Duraković, E. (ur.). 1998. *Bošnjačka književnost u književnoj kritici.*  
- *Novija književnost - Proza.* Sarajevo.
- Jergović, M. 1998. "Prezime od dva uzdaha". U: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici.* - *Novija književnost - Proza.* Sarajevo, str. 904 - 907.
- Lazarevska, A. 1996. *Smrt u muzeju moderne umjetnosti.*  
Bosanska knjiga, Sarajevo.
- Lazarevska, A. 1996. *U znaku ruže.* Bosanska knjiga, Sarajevo.
- Levinas, E. 1985. *Wen Gott ins Denken enfällt.*  
Freiburg/München.
- Slapšak, S. 1998. "Pripovjedački rafinman".  
U: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici.* -  
*Novija književnost - Proza.* Sarajevo, str. 908-910.
- Showalter, E. 1998. "Feministički kriticizam u divljini".  
U: *Književnost, povijest, politika.* (ur. Kramarić, Z.).  
Osijek, str. 217-251.

## MOTIVI I MODELI ŽENSKOSTI: SRPSKA ŽENSKA PROZA DEVEDESETIH

Srpske žene-pisci našle su se tokom devedesetih u nezavidnom položaju: istorijske turbulencije, egzistencijalni problemi i pesimizam kao nezaobilazni pratioci životne situacije u bivšoj i skraćenoj Jugoslaviji udružili su se sa “zaverom ćutanja” o njihovim knjigama. Kreativni dometi jednog više nego solidnog literarnog korpusa primljeni su sa neprepoznavanjem i nepriznavanjem. Ignorisanje proze koju pišu žene bilo je, da sve bude gore, selektivno: u žižu javnosti stavljana je paraliteratura nevešto zasnovana na modelima ljubica ili porodične sage. Od strane jednog broja kritičara bilo je čak i pokušaja da se takva dela kanonizuju.<sup>1</sup>

Boreći se sa egzistencijalnim iskušenjima, prozaistkinje su se, otud, u isti mah borile i protiv nehaja javnosti. Nekolike škole ili, manje pretenciozno rečeno, ženski rukopisi, razvijali su se u okrilju intimnih čitanja i bezmalo privatističkih tumačenja. Podela koju ćemo pokušati da razvijemo takođe je “privatna” i sasvim relativna, ali unekoliko može da objasni “tihi rad” ženske proze koja nije ženska po tome što se obraća publici željnoj štiva dizajniranih prema klišeiziranim predstavama sreće, nego zbog razvijanja određenih tema i modela ženskosti.<sup>2</sup> Međutim, pre isticanja bilo kakvih podela treba naglasiti da su se spisateljice, i pored svih poetičkih razlika, bavile istim: mogućnošću bekstva iz zadatog stanja nevidljivosti uz pomoć strategija potvrđivanja ženskih pripovednih modela. Svaka je bekstvo realizovala na drugačiji, osoben način: neka eksperimentom sa ispovednošću, neka pretenzijama na novo tumačenje istorije, a neka brižljivim brušenjem tehnike i poetike koje je problematizovalo etablirane pripovedne modele. U svim slučajevima se, kao po pravilu, pokazalo da je egzil ženskog roda: teme i motivi ženskosti nisu bili samo način da se apostrofira nevidljivost i zapostavljenost u društvu, nego su postali i svojevrсно pribežište, odnosno zaklon od ignorisanja i pogrešnog čitanja.

Svakako najbrojnija - premda i najraznorodnija - grupa spisateljica bile bi “neorealisticke”. Milica Mičić Dimovska, Ljiljana Đurđić, Ljubica Arsić, Mirjana Pavlović, Jelena Lengold i

<sup>1</sup> Iako to nije tema ovoga rada, treba ukazati na pojavu da se sve češće u srpski literarni kanon uvršćuju dela koja nemaju ništa zajedničko sa umetničkom prozom. U jednom pokušaju oslikavanja srpskog ženskog pisma za prvi broj banjalučkog časopisa “Slovesa” Milorad Pavić će tako, na osnovu kriterijuma polne pripadnosti, u istu ravan staviti književno-teorijske studije, prozu, esejistiku, popularnu feljtonistiku i - kuvare. Aleksandar Jerkov u seriji napisa o ženskoj književnosti u listu “Vreme” s početka 2001. pod odrednicom “ženskog” jasno implicira trivijalnu književnost. Ovakva vrsta neselektivnosti razlog je za zabrinutost utoliko pre što i Jovan Deretić u trećem izdanju svoje *Kratke istorije srpske književnosti* (Novi Sad, Svetovi, 2001) piše: “Panoramu savremenog srpskog romana upotpunjavaju dela niskožanrovskog karaktera gde su naročitu popularnost stekle žene-romanopisci, od starijih Nada Marinković (1921-1998), zatim Gordana Kuić (1942) i Ljiljana Đurović-Habjanović (1953), a od najmlađih Jasmina Ana (1957) i dr.” (str. 312). Tako se “žensko” ponovo izjednačuje sa neliterarnim i umetnički bezvrednim.

<sup>2</sup> Biće svakako zanimljivo i pomenuti da se u srpskoj prozi nije pojavio pandan ranoj Dubravki Ugrešić, odnosno da nema ženskih knjiga ni stvaralaca koji bi ironično osvetlili i parodijski problematizovali motive i modele ženskosti.

Ljiljana Jokić Kaspar svaka na svoj način preispituju i preispisuju realnost, katkad pisanje utemeljujući kao elitistički vid eskapizma, a ponekad ga objavljujući kao strategiju čitanja političkih i socijalnih životnih distorzija.

“Milica M. D. (...) piše pripovetke o ženama koje su obeležene skrivenim grehom svoga pola, o ženama raspetim između zahteva tela i mutnih zabrana savesti. Ulazi pod kožu svojim junakinjama, bolje reći njihovim živim modelima, prati ih strpljivo, prilježno, čačka njihova bolna mesta dok se ne zapale, a sve što uoči, prenosi na papir, u istoriju bolesti, vodeći svoj lik čvrstom pravedničkom rukom u (zasluženu) propast.” Ovako je pre deset godina Judita Šalgo pisala o Milici Mičić Dimovskoj, koja nije pristrasni hroničar malih ženskih sudbina, nego i prilično strog kritičar slabosti i zabluda, dragovoljnih ropstava i lažnog žrtvovanja koji nisu samo odlike ženskog. Pišući o ženi, Milica Mičić Dimovska će pisati o univerzalnom i svestremenom; pišući o pojedincu, obuhvatiće globalne teme egzistencije i emocije. Otud “greh pola” koji pominje Judita Šalgo može da bude samo ogrešenje o sopstvenu prirodu: jedini istinski greh junakinja koje se bore sa krizom identiteta, nerealizovanim talentom, neostvarenim željama i ekonomskim nedaćama jeste to što tonu u pasivnost, ropstvo ili samoobmanu. Najveći greh je pripravnost na gubitništvo: junakinje Milice Mičić Dimovske su neizbriivo obeležene osećanjem inferiornosti i marginalnosti, a njihovo zlopamćenje prošlosti otvoreno preti da i budućnost pretvori u unapred izgublenu bitku. Način da se prevlada strah, šok i teskoba življenja jeste beskrajno pripovedanje - nekad kao tok svesti u kome se slike asocijativno ulančavaju, nekad kao pripovest s promenljivom i multiplikovanom tačkom gledišta - ali uvek pripovedanje kao ideal koherentnosti, kao san o otkriću smisla.

Kroz četiri do sada objavljene zbirke priča Milica Mičić Dimovska kreće se u naoko predvidljivim formalnim i tematskim sferama: junakinja, zatečena u trenutku neizdržive stagnacije iz koje ne ume da se izbavi, pripoveda o sebi, ili pak njen unutrašnji monolog, prepun digresija, retardacija i nemilosrdne mazohističke samoopservacije, posreduje sveznajući pripovedač. Već će autorkin prozni prvenac *Priče o ženi* (1972) obilovati slikama dezidealizovane ženske prirode, neretko žene koja zloupotrebljava imidž žrtve i ima potrebu za trijumfom, ma kako on bio lažan, podešen ili irelevantan. Naredna knjiga *Poznanici* (1980) biće opsesivno usredsređena na smrt. Foknerovska koncepcija ove zbirke priča koja bi se lako dala ulančati u roman, fokusirana je na jedan tragičan događaj i na ljude čije se sudbine ukrštaju i

mimo smrti jednog poslastičara koja ih je nakratko okupila na istom mestu. U svojim unutrašnjim monolozima junaci se opsesivno vraćaju na smrt bližnjih, ali i na smrt svojih nadanja i fantazija. Međutim, njihov žal za mrtvima uvek prati nemar prema živima, ili nemogućnost da se ostvari istinski prislan kontakt sa sopstvenom decom, supružnicima i roditeljima.

Dok *Odmrzavanje* (1991) simboličkim podnaslovom "kozmetičke priče" ukazuje na ulepšavanje stvarnosti kojim se smrt bezuspešno zavarava, zbirka *U procepu* (1998) nas ponovo suočava sa neumitnošću smrti kao jedinog sigurnog ishoda svake čovekove nade i truda. Bezmalo svaka priča iz ove zbirke je *opis smrti*: ređaju se prizori sahrana, junaci bivaju svedocima ili vinovnicima tuđe patnje i stradanja, progonjeni senkom pokojnika i sećanjem na njih, a smrt je pozadina za predočavanje njihovih neiskorišćenih života. *Blizina smrti*, koju junaci *Odmrzavanja* još uvek možda mogu da ignorišu, pretvorila se u opominjuće *prisustvo*. Sumornom tonu zbirke doprineće tragovi društvenih i političkih tema, rata i ekonomskog sunovrata - očiti, ponekad nametljivi, ali univerzalizovani. Rat, izbeglištvo i ekonomske nedaće prisutni su onoliko koliko je potrebno da potvrde većitu, vanvremenu egzistencijalnu strepnju, ali i da ukažu na ljubav kao motivaciju i pokretač života, jer nekolike priče ispotiha govore o Erosu koji se pomalja ispod koprene smrti i stradanja. *U procepu* obeležava intenzivnije prisustvo oniričkog i fantastičkog, što je neočekivano osveženje iz pera spisateljice koja je, kao i njen junak Uroš Predić, počesto sklona da se prepusti "slasti slikanja po živim modelima". Iako bi se reklo da Milica Mičić Dimovska ne napušta ponovljivu paradigmu likova i slučajeva lociranih u smutnom vremenu, pažljiv čitalac neće poverovati tom utisku. Zalaženjem u dnevno aktuelno i recentno istorijsko koliko i u gotsko, oniričko i čudesno, autorka obogaćuje kako svoje junake i njihove "slučajeve", tako i pripovedačevu percepciju.

Kroz prozne knjige beogradske spisateljice Mirjane Pavlović pratimo povest unutrašnjeg egzila u kome su ženskost i nevidljivost sudbinski povezane, ali su i posredovane kroz sliku rastakanja socijalističke idile tokom osamdesetih, te potom socijalnih, ekonomskih i političkih raskola devedesetih. Još od prve zbirke priča *Zajednički imenitelj* (1976), preko *Čekaonice* (1980) i *Smrtolovke* (1986), pa do *Sumoreski* (1995) Pavlovićeva piše o mukotrpoj borbi da se pobeđe samoća i izopštenost, samo se ona odigrava u drugačijim okolnostima: nekad u kontekstu urbane otuđenosti koja je rezultat ekonomskog uspona srednje klase, a nekad u ponižavajućem okruženju ratne i inflatorne 1993. godine.

Njene junakinje su nervozne i samovoljne devojke u poznom cvatu koje se bore da osvoje nedostižnog muškarca, unapred svesne da je takav pokušaj integracije u okruženje potpuno beznađežan. Muškarac koji nudi neku vrstu apsurdne afirmacije ženskog ega predstavljen je u jednoj od priča namerno tipski, kao prezauzeti političar koji je prisutan mnogo češće na TV ekranu nego u podstanarskoj sobici svoje povremene ljubavnice, ili pak kao studentski aktivista koji ideale prodaje za materijalnu udobnost. Metafora turobne poznosocijalističke stvarnosti koja podržava apsurdne modele ženske integracije u ranoj Pavlovićinoj prozi je zubarska čekaoonica - čekajući da uđe u ordinaciju, čovek ne stoji u redu za zdravlje, nego u redu za gubitak, amputaciju, nestabilnu protezu, neopozivu smrt. Tako i žene, u jalovom pokušaju da se afirmišu kao dobre članice zajednice, gube svoj identitet umesto da ga grade, a jedini način da se taj identitet sačuva upravo je ona samoća od koje se beži.

Sve priče Mirjane Pavlović su varijacije na temu stvarnosti, želje i privida. Umesto precizno karakterisanih junaka i pomno opisanih događaja pred nama su fragmentarna svest i ista takva percepcija, nepovezana svedočenja, emotivna disleksija. Junaci ove autorke su *groteske*, u značenju koje je ovoj reći pridavao američki pisac Servud Anderson: u uvodnoj priči zbirke *Vajnzberg, Ohajo* on opisuje pisca koji je stvorio groteske, junake koji su jednu istinu prigrlili kao apsolutnu i tako je pretvorili u laž. Groteske Mirjane Pavlović ponikle su u sivoj srpskoj provinciji i još siviljem Beogradu, njihov život je pisanje sivim po sivom, intenzivno doživljavaju jedino otuđenje i usamljenost a poraz prihvataju kao deo svoje prirode, opis posla i način života. Priče Mirjane Pavlović su basne o otuđenju i neodređenoj gladi - za životom, za ljubavlju, za mogućnosti da se bude negde drugde i neko drugi, neretko i sa nekim drugim.

Na prozu Jelene Lengold (*Pokisli lavovi*, 1994; *Lift*, 1999) neće nijednog trenutka pasti preteća senka aktuelnog i stvarnog, niti će se u njoj apostrofirati (post)socijalistički modeli integracije. Spisateljica preko skica običnih života govori o stvarnosti višeg reda - o ljubavi, i o samoći i smrti koji ljubav neminovno ugrožavaju. Junakinje se strahu od smrti ne prepuštaju dragovoljno - on ih "samo" s vremena na vreme obuzima, ne dovodeći do ukočenosti, šoka ili mrtvila, nego do melanholije koju Lengoldova čas ironizuje, čas lirizuje. Opisujući odnose između bračnih i slučajnih partnera, slikajući večitu napetost i disbalans u muško-ženskim vezama, Lengoldova tematizuje neuspeh komunikacije i tolerancije, nesporazume i blaženstva koji su nenamerni

i neočekivani. Bez patetike, gorčine ili cinizma, ona se upušta u teme bračnog neverstva, u vivisekciju razorenih porodica ili melanholičnu reminiscenciju na detinjstvo. Junakinju njene priče "Prozori" uznemiruje san u kome bezuspešno pokušava da dozove nekog sa jednog od milion prozora udaljene zgrade koja je sa svih strana okružuje. Iako joj je rečeno da će san prestati "kad sretno pravi osobu", ona nastavlja da ga sanja i pošto je sreća čoveka svog života i udala se za njega. Ono što se postavlja između smrti kao najvećeg straha i ljubavi kao najveće želje je samoća - stanje izopštenja i stanje razlike: "Biti sam. To nije stvar odluke. Još manje sudbina. To je nešto kao pečat." Žene iz proze Jelene Lengold uglavnom govore u prvom licu i pripadaju sličnom psihološkom obrascu: presudno ih određuje koliko strah od smrti, toliko i strah od sreće. Bolna svest o krhkosti emotivnih odnosa i nemoći ljubavi da obeća večnost rađa se uglavnom iz njihove turbulentne porodične predistorije (raspadnuti brakovi roditelja, očeva preljuba i slično).

Jelena Lengold je, u kontekstu aktuelne srpske ženske proze, uspešan hodač na žici poetike: kod nje se ne zameću ona sapli-tanja u hodu koja su rezultat suviše jake želje da se opiše sumorna stvarnost, ispriča samosažaljenje ili patetično rekonstruiše sopstveni život; s druge strane, ona neće ni metaprozni eksperiment i *bekstvo od ličnog* po svaku cenu. Ova autorka uspeva da zauzda ispovednost, kontroliše ironiju, izbalansira eksperimentalnost i liričnost, a sve to u priči o smrti kao najstrašnijem egzilu i o samoći kao o anticipaciji tog egzila. Njena inspiracija za neorealističko žensko pismo leži u intimnom i privatnom, ona stvarnost sagledava iz perspektive koja bi, logikom pripovednih konvencija, bila bliža američkim minimalistima kakvi su Rejmond Karver ili En Biti: pišući o reminiscencijama na detinjstvo ili o srećnim i nesrećnim ljubavnim "slučajevima", Jelena Lengold urezuje muziku sfera na mikročipove, kako bi tematiku minimalizma formulisao američki pisac Džej Mekinerni.

I pored nesporne važnosti doživljenog i privatnog u srpskom ženskom pismu, autorke "konfesionalne proze" ipak pripadaju u književnosti devedesetih najmanje zastupljenoj skupini. Nina Živančević, Aleksandra Unterveger i Gordana Ćirjanić ne pokušavaju da maskiraju svoje autobiografsko spisateljsko opredeljenje: njihova iskrenost ume da postane i indiskretnost, a potreba da ispričaju sopstvenu privatnost ne rezultira sublimacijom autobiografskog, nego pre njegovim isticanjem. Tako Nina Živančević glavnoj junakinji svog romana *Kao što već rekoh* (2001) čak nadeva ime Nina Zi, namerno potencirajući sličnosti



između sebe i nje. Zi menja prostor, vreme i ljubavnike, obilazi američki kontinent uzduž i popreko, zatiče se u Beču devetnaestog veka, upoznaje sa tri kraljice, tri pomalo zloslutne muze koje predodređuju njen duhovni razvoj. Zi nije samo transparentni pseudonim spisateljice, eventualna "Ficdžeraldova heroina" ili čitačeva imaginarna prijateljica, nego i poslednje slovo alfabeta, znak završetka, znak smrti sa kojom se junakinja sve vreme bori i koju traži.

Roman *Kao što već rekoh* obuhvata bezimenu svet koji je i *tranche de vie* i čvorište mitskih parabola u kom su se obreli i Isus Hrist, i K. i mnoštvo ljubavnika, prijatelja i saputnika kroz pakao i apokalipsu. Lutanjima Zi i njenom traganju za identitetom nema kraja, a potraga za junacima iz života, snova i(li) lektire pokazuje da često ima odakle da se krene ali nema kud da se stigne. Stići na cilj nije važno, jer cilj nije ni postavljen; mnogo je važnije da se u traganju za iščezlim prijateljima i junacima ne izgube želja i nada sa kojima sve počinje.

Autobiografizam poneke tekstove iz prethodne knjige Nine Živančević *Vizantijske priče* (1995) pretvara u nekoherentne eseje, kao u slučaju prozne celine "O aerodromima", gde su pasoši, carine i propušteni letovi deo zastrašujuće trodimenzionalne hologramske freske postmodernog sveta. Ta freska je, međutim, autentično okruženje same autorke, a relacije Francuska-Amerika-Jugoslavija samo dodatno ukazuju na biografski paralelizam. Nina Živančević kadrira Ameriku kao Bodrijarovu ostvarenu utopiju, kao svet lišen kauzalnosti i progresije, zamrznut u sadašnjosti koja je lišena uspomena i smisla, dok je matično tle Srbije i Beograda prostor večitog sećanja, opterećenja prošlošću i turbulentnih istorijskih događaja. U takvom svetu ženska verzija Ahasvera pokušava da zasluži budućnost i da se otme zamagljenoj zemlji prošlosti, da ukine sve one uzaludne retrospektive koje nagrizaju sadašnjost i ometaju napredovanje prema budućnosti.

Dok Gordana Ćirjanić u romanu *Pretposlednje putovanje* (2000), ljubavnoj storiji sa putopisnim elementima, tematizuje egzil - život u nepoznatom i neprijateljskom prostoru, Aleksandra Unterveger u svom za sada jedinom romanu *Nisam Eva* (2000) kao dominantan motiv uspostavlja odsustvo egzila, odnosno nemogućnost da se pobegne od suviše poznatog zla. Roman pripoveda o emotivnim i porodičnim konfliktima mlade Beograđanke koja studira filozofiju. Umnogome nalik klasičnom ljubavnom, ali i adolescentskom romanu, *Nisam Eva* tematizuje ženski konflikt sa rodnim ulogama: junakinja Vanja Sofija (čije

je prezime pre svega jasan signal različitosti, ali i ironična autobiografska karakterizacija slična onoj koju primenjuje Nina Živančević) u procepu je između svoje detinjaste i nemarne majke i najbolje prijateljice čiji se emotivni konflikti okončavaju samoubistvom. Za Vanju Sofiju etnički konflikti na Balkanu i njena lična kriza identiteta mere se jednakom vrednošću: njen svet je opterećen politikom i ratom samo posredno, jer je sazrevanje suviše bolan proces da bi bilo kakav globalni problem mogao da ga neutrališe. Emotivni potresi kojima je junakinja izložena naizgled su tipični, ali nemaju adekvatnu razrešnicu.

“Postmoderne eksperimentatorke” Judita Šalgo, Mirjana Mitrović, Mirjana Novaković pokušavaju na različite načine da progovore o ženskim temama i ženskom identitetu, ali im je zajednička crta izmeštanje iz aktuelnog trenutka u istoriju ili literaturu (pri čemu im dobro dođu fantastika, citatnost, mit i arhetip), kao i negiranje realizma kao pripovedne konvencije. Realizam je za ove autorke samo nužno zlo, samo okvir za fantastično, mitско i (pseudo)istorijsko, samo prostor dijaloga sa istorijskim i literarnim nasleđem. O krizi devedesetih i ženskoj emotivnosti one će progovarati posredno, simbolički i krajnje diskretno.

Egzil kao ženski motiv može biti predočen kroz mitsko-arhetipsku matricu, koja se savršeno uklapa u rodnu perspektivu. Na to nam ukazuje prerano preminula Judita Šalgo, čiji nedovršeni i posthumno objavljeni roman *Put u Birobidžan* (1997) ispreda legendu o ženskom kontinentu i Mesijani. Ciklična struktura ovog romana u kom se jukstaponiraju nekolike sudbine izgnanih i neshvaćenih obrađuje motiv “drugog dolaska”, s tim što se Hrist ovoga puta pojavljuje u ženskom liku. Jedna od tema *Putu u Birobidžan* jeste ženska utopija, neka vrsta egzila za žene - pre svega one obespravljene i nezaštićene kakve su prostitutke, koje su predočene kao nosioci supstrata ženskosti. U realnosti istorije zamišljen kao staljinistički geto za Jevreje, fiktionalni Birobidžan je moguća realizacija matrijarhalne društvene strukture o kakvoj je govorila američka spisateljica i publicistkinja Šarlot Perkins Gilman u svom delu *Herland*.

Glavna junakinja romana je Berta Papenhajm, izlečena Frojdova pacijentkinja poznatija pod imenom Ana O. Ona je humanitarna aktivistkinja koja se bavi spasavanjem i reintegracijom tzv. posrnutih devojaka. Njeno putovanje kroz prostor je i traženje izlaza iz sopstvenog tela: Berta pokušava da promeni istoriju sopstvene bolesti, istoriju hysterije, tako što će se otisnuti za ambivalentnim nagoveštajima da nekakav ženski kontinent negde postoji. Njen krajnji cilj nije samo nalaženje idealnog skloništa

za obespravljenе žene, nego i transcendencija bolesti čijeg se povratka stalno priboljava. Obećana zemlja Birobidžan, do koje se najpre stiže kroz lues i ludilo, zemlja je za kojom se traga, ali i zemlja koja se stvara. Samo Bertino traganje, sama Bertina sumnja i nada, sama činjenica da sledi tragove stvaraju Birobidžan, dragovoljni ženski egzil.

Tajnu o postojanju novog kontinenta u *Putu za Birobidžan* čuvaju "luetičarke i lunatičarke", žene čije se telo raspada i koje govore nerazumljivim jezicima. Luetički mesijanizam je bolest koja se širi kao glasina i glasina koja se širi kao bolest - glasina o dolasku Mesijane i stvaranju ženskog kontinenta koji će okončati ženino večito potucanje, omogućiti da se nađe izlaz, zaustaviti avanturu materice. Utopijska povest o ženskom kontinentu neodvojiva je od materice: Judita Šalgo progovara o egzilu kao o ravnopravnom problemu tela i (rodnog) tla.

Berta Papenhajm se suočava sa različitim viđenjima "drugog dolaska": slika spasiteljke koja dolazi iz Egipta, slika Velike Majke, racionalno se, u verziji nekih muških likova ovog romana, objašnjava očajničkom potrebom bolesnih i siromašnih žena da odlože neumitnu smrt. Sa druge strane, jedna junakinja, gospođica A, reći će Berti da žene čekaju ženu zato što dolazak muškarca uglavnom sa sobom donosi sifilis, vanbračnu decu, siromaštvo i smrt.

Putovanje i telo se neminovno povezuju u romanu:

"Putujući svetom u brodovima, muškarci otkrivaju svetove. Kod žene, materica može, ako joj nije dato da rađa, da se otkine od utrobe i nesrećna luta po svetu tela. Umesto fetusa, deteta, koje nema jasno zacrtan pravac i put, koje raste pa se upućuje prema izlazu, svetlosti, jalova, prazna materica, u zao čas se otkaćinje, kada prestari i njene veze sa utrobom se osuše kao peteljke u jesen, isto tako: materica koja se *plaši ploda i beži od njega*, luta okolo i uznemirava telo i dušu, mozak, unosi nemir, pobunu i strah." (*Put u Birobidžan*, str. 150)

Berta se upravo tako oseća na svom putovanju - kao materica koja luta telom. Istovremeno, na um joj pada ideja o mogućnosti putovanja kao spasenja. Žene koje ne mogu svoja prava ostvariti na rodnom tlu mogu nekuda otići, stvoriti sopstveni svet, u njemu steći sopstveni identitet. To bi mogao biti ne utopijski Grad sunca, nego Grad meseca ili Grad vode.

Roman Judite Šalgo želi da da glas osobama sa margine i ženama koje su u očima društva viđene kao "posrnule", ali i da artikuliše arhetipske sadržaje ženskog nesvesnog. Tako će psihoanaliza Sigmunda Frojda biti njena stalna opsesija, od prvog romana *Trag kočnja* (1987), preko knjige priča *Da li postoji život*

(1995), pa sve do *Putu u Birobidžan*. Eksperimentalnost postupka ove autorke ogleda se u tome što ona teoriju čita kao priču: Frojdova istorija i teorija nesvesnog za nju su zanimljiv zaplet, mogućnost da se niz intrigantnih motiva iskoristi na teritoriji literarne imaginacije. Frojd je tako i izvor informacija i izvor inspiracije, drugo ime za mogućnost tekstualne igre. I sama struktura romana *Put u Birobidžan* nalikuje radu nesvesnog, jer se pripovedanje kružno ulančava oko dominantnih motiva utopije, Spasiteljke, siromašnih i ugnjetenih.

Telo, život i ljubav - sve su to mogućnosti kreativnog egzila za žensku prozu devedesetih. Kao još jedna opcija pojavljuje se i istorija preoblikovana ženskom rukom - barem u slučaju druge prozne knjige Mirjane Novaković *Strah i njegov sluga* (2000). Mirjana Novaković piše o Beogradu osamnaestog veka u kom se na pozadini austrijsko-turskog sukoba odigrava potera za vampirima. U nju se uključuje lično đavo, izdajući se za Ota fon Hauzburga; privlačan je, ugladen, obrazovan, ciničan, uobražen i prilična kukavica, poseduje mnoštvo ljudskih mana i ponešto od klasičnih demonskih obeležja - ukratko, on je parodija stereotipa o muškoj nesavršenosti. Đavolova *povest* o poteri za vampirima u okolini Beograda godine 1736. prepliće se sa *ispovešću* u ljubav razočarane princeze Marije Auguste Turn i Taksis. Ova srčana žena, zatečena u stranoj zemlji, nepoznatom jeziku i svetu u maničnoj poteri za vampirima doživljava neku vrstu ličnog prosvetljenja. Princeza i đavo su učesnici i svedoci događaja koje predočavaju i tumače potpuno različito, jer su njihove verzije događaja obojene različitim nakanama: cilj njegove je da ispričava avanturu u kojoj će biti glavni protagonist, a cilj njene da se ispovedi i opravda. "Da lažem, pazila bih na Aristotelova pravila logike", kaže princeza. "Svaka savršena priča je laž. A istina je krivudava i nesmislena (...) Samo laž živi na pravilima zaključivanja." Ipak, princeza i đavo, oboje suočeni s nerazumevanjem i nesklonošću sredine koja im je strana, bore se za isto - za potvrdu sopstvenog identiteta. *Strah i njegov sluga* (2000) ostaje zapamćen i kao najveći gubitnik NIN-ove nagrade, koja mu je izmakla za samo jedan glas. Ova živopisna *povest* o pinčonovskoj poteri za vampirima već je svojim raskošnim zapletom i književno-istorijskom citatnošću inspirisala na mnoga različita čitanja, tako da je prva knjiga Mirjane Novaković, *Dunavski apokrif* (1996) ostala u njenoj senci i pored toga što je njeno drugo izdanje objavljeno 2001.

Dve novele u *Dunavskim apokrifima* ("Gromovska legija" i "Jevanđelje po žednoj") obrađuju isti motiv - božje čudo - s tim što je prva smeštena u vreme zalaska Rimske imperije a druga u

blisku budućnost, u godinu 2000. Junaci prve su muškarci i ratnici, suočeni sa vojnim porazom i smrću, ali i sa čudesnim izbjavljenjem koje nisu u stanju adekvatno da objasne. Drugu novelu pripoveda žena, a za nas je ovde zanimljiva zato što opisuje dolazak ženskog Hrista.

“Jevanđelje po žednoj” na jednom nivou funkcioniše kao gorka parodija utopijskog društva koje zagovara jednakost po cenu gubitka identiteta. Radnja se dešava u Beogradu, ali to je ovaj put distopijski grad bliske budućnosti u kome je zabranjena upotreba ličnih imena, dok je korišćenje plastične hirurgije u cilju ispravljanja nedostataka na ljudskom telu obavezno. Izgledati savršeno postaje obaveza koju država nameće. “Država” i nije prava reč, budući da se socijalna formacija budućnosti zove - Otvoreno društvo. Iako zagovara potpuno ostvarenje ljudskih prava, Otvoreno društvo ukida pravo na građansku neposlušnost i na svaki vid pobune. Seme nezadovoljstva javlja se sa pojavom žene koja nije podvrgnuta ni plastičnoj hirurgiji ni genetskoj modifikaciji i sa pojavom žednih - onih koji žude za znanjem, ljubavlju i samospoznajom. U naizgled savršen ali klinički mrtav svet bliske budućnosti uvodi se element koji ga remeti: stalna, neutaživa žeđ. Ona je u ovom slučaju inverzija biblijskog motiva - dok Hrist utažuje žeđ ljudima koji su spoznali njegovo učenje, njegova ženska verzija svojim dolaskom izaziva većnu žeđ. Pleme žednih zagovara nesavršenost, dakle individualnost i razliku, postavlja pitanja i traži odgovore na njih. Njihova Mesijana je nevidljiva ali sveprisutna, ona hoda po vodi i prikazuje se kroz čudo, i znamenje je nesavršenstva.

Otvoreno društvo funkcioniše kao metafora odbijanja da se živi u skladu sa emotivnim potrebama koje se određuju kao ženske: raskidajući porodične veze, ukidajući brak i zagovarajući racionalnost i nasilnu jednakost, ovaj orvelovski svet pokušava da ukine sve rodne razlike. U njemu ženski konstrukt ljubavi, solidarnosti i privrženosti može da opstane samo kao vid gerilske borbe.

Sudeći po motivskim i stilskim pozajmicama, Mirjana Novaković se u svom pisanju ugleda na majstora tajne i zavere Tomasa Pinčona; proza Jelene Lengold kao svoj nesumnjiv uzor ima priče Rejmonda Karvera i En Biti, dok su literarni modeli Milice Dimovske sasvim sigurno Andrić i Fokner. Međutim, u ženskoj prozi devedesetih ipak je najuočljivija načelna bliskost sa Kišom i Crnjanskim. I same u poziciji nerazumevanja i neprihvatanja, spisateljice se najbolje razumeju sa apatridima, odnosno sa autorima iz senke i sa margine. Za sve njih egzil je poznato zlo - tegobno iskustvo koje ih osnažuje, ali i mogućnost da se afirmišu ženskost.

# MAPE, MRLJE I PRIČE: O ROMANU ČUVARI KAZAČKE IVICE LJUBICE ARSIĆ

“...zamagljujući granice a ne spaljujući mostove”<sup>1</sup>

Romansijerski prvenac Ljubice Arsić, *Čuvari kazačke ivice*, objavljen prvi put 1988<sup>2</sup> godine, a potom i 1997, uprkos ponovljenom izdanju, predstavlja pravu retkost u knjižarama i bibliotekama, usled sticaja raznih (nepovoljnih) okolnosti. U recepciji ovog romana dodatni hendikep je i to što ga u “inventaru” domaće ženske produkcije skoro i nema - u kritičkim tekstovima posvećenim savremenoj književnosti autorki sa stanovišta roda i feminističke kritike, on se jednostavno previđa, uprkos brojnim kvalitetima od kojih bi sjajno ilustrovana sprema *ženskog* i *postmodernog* mogla da bude među najzanimljivijim<sup>3</sup>. Cilj ovog eseja jeste da donekle ispravi tu nepravdu i da roman *Čuvari kazačke ivice* Ljubice Arsić prikaže kao tekst čije su postmoderne strategije duboko povezane sa ženskim aspektima pripovesti i pripovedanja.

Pridev “postmoderni” ovdje se pre svega odnosi na fragmenarnost, raslojavanje značenja, naglasak na potiskivanom, onome što se smatra marginalnim, ali i na istovremenom uspostavljanju i preispitivanju pojedinih vrednosti. U širem društvenom smislu, termin “postmodernizam” može da “označava specifičnu istorijsku situaciju post-industrijskih društava posle opadanja modernističkih nada i tropa” (Braidotti, 1996), i to je u kontekstu ovog romana takođe važno. Bitna odlika tema i pripovednih strategija ovog romana jeste veza potisnutog, na ivicu skrajnutog i ženskog – drugog. U oblikovanju ovakvog teksta presudnu ulogu ima ženski naratorski glas koji je u odnosu na radnju u višestrukoj poziciji posmatrača, svedoka, učesnice... Govoreći iz liminalnog prostora i vremena (kao što iz sadašnje perspektive jasno vidimo, trenutak pre nego što će granice zadobiti smisao podela), u roman se kroz lik glavne junakinje/pripovedačice uvodi pre svega prostorna simbolika identiteta u značenju stalnog procesa i lične geografije koja obuhvata prekoračivanje granica, kretanje po obodima, stupanje u područja nesigurnosti i nedefinisanosti. Istovremeno, roman je povezan i sa drevnom

<sup>1</sup> “...blurring boundaries without burning bridges.” (Braidotti, 1994, 4).

<sup>2</sup> U izdanju Slobodana Mašića.

<sup>3</sup> Vidljivosti ovog romana ne bi pomoglo ni ako bismo ostali isključivo pri “postmodernosti”, kao što ilustruje skorašnja anketa o “najboljem srpskom postmodernom romanu”, koju je magazin “Blic News” sproveo među kritičarima, piscima i javnim ličnostima. Roman *Čuvari kazačke ivice* nije ni pomenut, dok je *Cink* Davida Albaharija, na primer, objavljen takođe 1988, na četvrtom mestu po izboru kritičara. Istovremeno, od romana autorki, pominju se *Poslednji zanos* MSS, Milice Mičić-Dimovske, i *Put u Birobidžan* i *Trag kočenja* Judite Šalگو.

temom ženskog odnosa prema tekstu kao teksturi (i obratno), čime spaja savremenu, postmodernu priču sa tragovima one tradicije u okviru koje žene predu, pletu, utkivaju niti – misli, vune ili pripovesti.

I velike “ženske teme” koje su tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, sa manje ili više buke ušle u književnost autor-ki sa ovog tla, prisutne su u ovom romanu, ali su vrlo diskretno ocrtane. Tema telesnosti, na primer, otkriva se kao važna okvirna tema tek pri pažljivijem čitanju. Na samom početku romana, u kratkim potezima, suprotstavljajući svoje telo slikama tela rasnih reklamnih lepotica, bezimena naratorka uvodi i značajnu temu ljubomore. Ona je zapravo, u najstarijem maniru ženskog pripovedanja: žene-tkalje-pauka, istiskuje iz sebe, iz sopstvenog tela, ali je potom predaje drugima. Za lik ruskog emigranta Vrubelja, čija je priča u romanu stožerna, vezuje je upravo bliskost po osećanju ljubomore; prijateljica zahvaljujući kojoj je naratorka upoznala svog muža na kraju doživljava ono čega se ova priborjava. Iz ove konstelacije umnoženih priča, likova koji su istovremeno bitni i sporedni i tema koje se iniciraju i šire fragmentarno, može se naslutiti i difuzna struktura romana. Niti se, međutim, na kraju upliću – u šavove, ožiljke ili tragove slučajnosti, to jest, u odlično konstruisanu priču. Roman se zatvara temom ljubomore i telesnosti: junakinja/pripovedačica, koja sve vreme ima sklonost ka posmatranju senki, mrlja, ka “razlivenom vidu”, nasuprot ljubavi muških likova prema oštrim ivicama/granicama, na kraju boji kosu u crvenu, jednu od simboličnih boja ovog romana. Od toga dobija alergiju i probleme sa vidom – njen pogled sklon zaobljavanju, preinačavanju, igri senki, postaje jednim ironijskim potezom patološko stanje. Dok na kraju romana u kupatilu ponovo osmatra/opipava svoje telo, zaokružujući temu ljubomore kao želje za neprolaznošću veze sa drugim, osećaja da drugi neminovno izmiče, ona simbolički ukazuje na prisustvo sopstvenog tela, sebe same, u tkanju tuđih priča. Roman se završava rečima koje jasno nagoveštavaju mesto i važnost telesnosti u ovom tekstu, Vrubeljevom uspomenom na sopstvenog oca: “težak i star sa jedinom misli u sedoj glavi – da bude sahranjen na ivici šume, u sanduku u kojem su nekad držali brašno.” (138). Na jednom nivou, brašno jeste prah, kao i telo koje se u “prah vraća”. Ali, s druge strane, brašno je prah od kog se pravi hleb, hrana za telo i simbolično “telo Hristovo”. Telo je, ova poslednja slika kazuje, na pola puta između trenutka, propadljivosti i večnosti, na samoj ivici, granici sa koje gleda u šumu ili iza koje vrebava ništavilo, noć, nepoznato, strašno i zavodljivo Drugo.

## Geografija identiteta

“Ako putnik krene peške iz vrtova Buhare ulicom Filipa Filipovića, stići će do bašta Čubure u kojima sam kao devojčica brala trešnje ili sam plovila u masivnoj tučanoj kadi kroz šiblje čuburskog Amazona.” (*Čuvari kazačke ivice*)

To Drugo – decentralizovano, bezimeno, koje govori sa margine, diskretno ali sveprisutno, utkivajući se u svaku reč, predstavlja ženski lik u dvojnoj ulozi pripovedačice i junakinje. Kao naratorka, ona uživa u promenama prostora, nivoa realnosti, prelaženju granica, igri s onim što je *bilo* i u *jeste*; kao lik u romanu, mlada žena, ona oseća neminovnost udaljavanja u svom braku, u ljubavi, i bojazan koja se na kraju potvrđuje kao opravdana: “Dodirnemo se da se podsetimo da smo još uvek zajedno.” (137).

Roman se sastoji od 25 kratkih poglavlja. Siže je sledeći: mlada žena pomaže svom mužu, Andriji, u radnji za popravku skupocenih tepiha. Roman počinje kada se na vratima pojavi ruski emigrant, gospodin Vrubelj, sa tepihom koji je doneo na popravku i ličnom pričom koja do nas stiže u fragmentima. Vrubeljeva priča govori o nostalgiji za Rusijom, zemljom u koju više ne može da se vrati, žudnji za ženom koja ga je odbacila i o sinu Ivanu. Ivan je na školovanju u Engleskoj upoznao Belgijanku Fransoaz o kojoj mašta i za kojom traga. U fragmente Vrubeljeve pripovesti upliću se delovi priče samog mladog para – o početku njihovog poznanstva, njihovom sadašnjem životu, kratak ‘traktat’ o tepisima i simbolima na tepihu... Kada se stvarnost na najsuroviji način umeša u ove priče – Ivan na kraju potrage za Fransoaz izvrši samoubistvo, otkrivaju se veze među ljudima i stvarima: kazačkim tepihom koji je Vrubelj doneo na popravku i životnom pričom mladog para koji se na kraju otuđuje, udaljava. Vreme pripovedanja obuhvata nekoliko meseci popravke tepiha, sve do Vrubeljevog konačnog uputstva negde iz “severnjačkih banja” da se tepih pošalje fatalnoj Fransoaz, dok pripovedano vreme seže mnogo dublje u prošlost. Koordinate vremena i prostora, međutim, u ovom romanu veoma su nesigurne i u toj nesigurnosti počiva osnovna dinamika romana. Jer, rekonstruisana, priča se može svesti na nekoliko momenata: jedan čovek dolazi u posed kazaka, tepiha nomada; odlazi u emigraciju; tepih je obeležen mrljom samoubistva i na kraju, njegov sin, progonjen neuhvatljivošću prošlosti, promenama koje uzrokuje vreme, proces, izneverenim sećanjem, i sam se ubija. Ali, smena nivoa pripovedanja i opažanja ovaj jednostavni sažetak pretvara u višeslojno traganje za neuhvatljivim.



Progonjeni žudnjom, svaki za jednom određenom ženom ili spopstvenim predstavama te žene, i otac i sin bili bi savršeni post-moderni junaci – izgurani na marginu vremena i prostora, u neprekidnom traganju, da ih ne muči nostalgija za prošlošću, želja za povratkom u nepromenljivo. Vrubelj je zapravo prognanik iz modernog doba, iz njegovih “nada i tropa”, a njegov sin je žrtva patološkog otpisivanja vremena, procesa promene. Za razliku od njih, naratorica otelovljuje nešto što se može nazvati nomadskim subjektom, što je “mit, to jest, politička fikcija” koja omogućava da se misli “kroz i preko ustanovljenih kategorija i nivoa iskustva: zamagljujući granice a ne spaljujući mostove” (Braidotti, 4). Nomadski subjekt govori o identitetu kao dinamičnom, a ne statičnom entitetu, kao procesu, promeni, kretanju u prostoru, ili barem u prostornim metaforama. Slika nomada koji je svuda kod kuće, koji prelazi granice bez osvrtaanja, suprotstavljena je slici emigranata, izgnanika, svih onih mučenih nostalgijom i nepremostivim unutrašnjim granicama. Nomadski subjekt ovog romana, njegova naratorica, nema, međutim, svesne pretenzije na subverzivnost – njeno osnovno zadovoljstvo počiva u posmatranju sveta oko sebe tako da “zamagljuje granice ne rušeći mostove” i da prelazi iz područja senki i snova na ulični asfalt ničim ne podvlačeći tu promenu. Njeno iskoračivanje iz podstanarske sobe u kupatilo u Buhari, karavani na zidu, senke koje se upisuju na lice drugih likova jesu “nomadski pomaci” koji “označavaju kreativnu vrstu postajanja; performativnu metaforu koja dozvoljava inače malo verovatne susrete...” (Braidotti, 1994, 6). Mapa u kojoj se “...sa Čubure stiže peške u Buharu” (31) unutrašnja je mapa naratorikinog identiteta. Ono što opisuje jeste “zemlja u koju više ne mogu da se vratim...” (isto), kako jedan drugi junak kaže, samo što kod ove junakinje nema nostalgije već lakog, neopterećenog prelaženja granica koje su samo za nju fluidne i rastvorljive. Prostor Drugog upisan je svuda, samo ga treba videti, a njegova artikulacija uvek pripada ženskom glasu ovog romana, naratorici: “...Buhara nije bila san. San je bila ova podstanarska soba...” (18).

Porozne granice prema područjima nesigurnosti i nestabilnosti prisutne su od prve rečenice ovog romana, od trenutka kada se starac u priči pojavljuje na vratima a da ga ne objave ni zvono ni škripa vrata. Nestabilan je, liminalan, i sam prostor grada u kom se nalazi radionica: “Naša radnja za popravku starih tepiha nalazi se pri dnu jedne strme beogradske ulice niz koju se obrušavaju tramvaji. Dubok drveni izlog sa kondirom, preslicama i češljevima za vunu pre bi pristajao gradu u kojem po mračnim predgrađima kola vuku konji a pešaci preskaču sa

kamena na kamen velike mutne bare.” (5). Tramvaji i kondiri: grad u kom se romani *Čuvari kazačke ivice* pripoveda nije još uvek nikakav tehnofilski prostor, već mesto susreta zapada i istoka u sasvim tradicionalnom smislu. U njemu je prodor onog-s-drugestrane moguće izvesti jednostavnom rečenicom “Po zidu prolaze karavani” (6), koja je kao i pojava starca na vratima nenajavljena (premda realistički motivisana svećom koja gori u radnji). Pozorište senki u radnji za popravku istočnjačkih tepiha; tepisi nomada i prognanik sa Istoka, Buhara u blizini Čubure ... Istok je ovde stalno prisutno, tajanstveno, zavodljivo, značačko Drugo; ono se otkriva u prostoru sna, sanjarenja, senki i uspomena.

## Tepih/tekstura

Centralna metafora kretanja kroz vreme i prostor, predmete i ljudske priče, jeste tepih nomadskih plemena. Sama kazačka ivica iz naslova ivica je tepiha, granica prostora koji stoji za, označava drugi, širi prostor: “Kazačka ivica kojom se opervažuju ovi tepisi razlikuje se od ivica na turskim i persijskim tepisima. Prepletene niti vune liče na uplitanje pruča u korpe. Ona je vidljiva granica koja svet tepiha odvaja od svega ostalog, važna kao što su zidovi za kuću ili reke i planine koje dele jednu zemlju od druge.” (54). Kazačka ivica je neka vrsta bedema koja odvaja područje “dvodimenzionalnog sveta” (53), simboličke mape, od prostora drugog. Tepih može da ima značenje i otvorenog i zatvorenog prostora (kuće) i, istovremeno, može biti simbolička predstava rajskog vrta. “Po svome obliku, bojama i motivima tepih je zamena za vrt koji je nedeljiv od pojma raja.” (70). Simbolika tepiha u romanu nije skrivena, naprotiv, pregledno je predstavljena u posebnom poglavlju. Tepih je, međutim, i više od simbola i metafore u ovom romanu. Kao u nomadskom šatoru, gde je tepih “skoro sav nameštaj: uzglavlje, krevet, pokrivač, zavesa, mesto gde se obeduje i gde se moli.” (54), tako je i ovde tepih mapa, utočište, kapija drugog sveta i sam tekst. Vrubelj će po smrti svog sina poslati naratorki pismo koje je zapravo mapa života njegovog sina. Uznemiren tom slikom tuđeg, već završenog života, Andrija će tražiti od nje da pismo baci, ali će ga ona sakriti – kao tajnu mapu i/ili mapu tajne.

To što je središna metafora ovog romana tekstura, a tekstilna umetnost je tradicionalno žensko područje, povezuje ovaj tekst sa nizom drugih ženskih tekstova sa ovog tla<sup>4</sup>. U priči ovog romana, međutim, tepih i tekstura su domen muškog – Andrijin

<sup>4</sup> O odnosu prema tekstu kao teksturi u našim ženskim književnim tekstovima pisala sam u “Abysses, Absences, Equilibrium: Representations of Historical Male Figures in Contemporary Women’s Prose in Serbia”, u Slobodan Naumović and Miroslav Jovanović, (Eds.), *Gender Relations in South Eastern Europe: Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century*, Belgrade-Graz: Zur Kunde Südosteuropas – Band II/33, Udruženje za društvenu istoriju – Ideje 4, 2002), pp. 321-350.

otac brižljivo čuva tajnu izrade kazačke ivice; popravkom tepiha bavi se Andrija; tepih je posed muškarca – ali je ipak žena ta koja vidi kroz mrlju na tepihu, koja ga “čita” i koja u njemu nalazi analogon prostora slobode. Ona je jedina koja tu dvodimenzionalnu predstavu sveta shvata kao vrata u drugu dimenziju i koja ih bez straha otvara. Za razliku od muških likova koji stražare na granicama/ivicama, ženski lik se utapa u prostor nesigurnog, ka drugome usmerenog interesovanja. Otac naratorčinog muža stražario je na kazačkoj ivici: “Karavani su putovali noću, a otac je stajao na samoj ivici tepiha i pokazivao im put štapom kojim je podbadao jahače... Jer on je bio čuvar kazačke ivice, onaj koji je mogao da ih pošalje u noć u provaliju, tamo odakle se teško pronalazi put.” (57). Prostor izvan ivice, oboda, zida i granice predstavlja područje Drugog, nepoznanicu, noć. Za razliku od oštih granica kojima su očevi u ovom romanu tako skloni, naratorica i njen muž žive “... sasvim sami na obodu senke koju pravi jedna lipa.” (11). Sama sintagma “obod senke” predstavlja sintezu suprotnosti koje prožimaju ovaj roman – ivica (granica) i senki, celine i fragmentarnosti, oštih rezova i mekih, na sva oblička spremnih mrlja.

Mrlje su područje ženskog - junakinja ‘čita’ mrlje i rupe, senke, slike, plakate, odraze i odsustva, na zidu, na licima mušterija: . “Dok je Andrija listao beležnicu tražeći praznu stranu, nepoznati se brisao smeđom maramicom i tako po licu rastrljavao zemlju. Na njegovim kopcima ocrtavao se natpis *Prodaja duvana*, jer svetli trafika preko puta naše radnje...” (7) Mrlje su neodređeni, promenljivi oblici koji zbunjuju izgnanike iz modernog sveta. Vrubelj i njegov sin žude za svetom kakav je bio, mada ruski emigrant zna da zemlja koju je ostavio više nije ista. “Pokušava da zamisli Rusiju, ali dve-tri sekunde sreće ništa ne znače. Tamo bi voleo da živi, ali možda tamo za njega više nema mesta.” (45). U susretu sa Fransoaz posle mnogo godina, Ivan shvata da ne može da prihvati promenu. Baš kao i njegov otac, on je zarobljen u nostalgiji. Ništa od misterija postmoderne kule - lavirinta, sa kodiranim interfonom, tajnim liftom i skrivenim stepeništima, na čijem ga vrhu očekuje Fransoaz, ne poražava Ivana tako kao što to čine nejasni oblici koji u susretu sa njom “izviru” iz zidova: “Svuda po zidovima raširilo se njeno telo do kojeg nikada neće stići ma kako brzo trčao. Ona je razumela sve mrlje, pokupila ih je sa tavanice i sa tepiha, i sama je bila velika mrlja kontinenta zbrisanog morem.” (114). Fransoaz tako pred njegovim očima ne samo da shvata već postaje, jeste mrlja, nepoznanica, potopljeno, potisnuto mesto na mapi sveta.

Igre senki na zidu podsećaju Ivana na jalovu očevu žudnju za bivšim, za prošlim: "Mrlja je bila tamo, a ne ovde. Tamo gde je otac ljubomorno čuvao starudije kao uspomene da je jednom bio. Ja sam bio, govorio je milujući majčinu fotografiju. Stvari koje su prošle, gde su one, gde su zapisane? ... Nema više one Françoise, ova je nešto drugo. Rasečena lubenica. Ovo telo nikad nije zamišljao niti su njemu bila napisana sva ona pisma." (114). Rusija, Ivanova majka, Fransoaz – one predstavljaju, jesu - odsustvo. Odsutnost koja je upisana, jer prazan prostor koji obeležavaju ima njihov oblik i njihovo ime. Od prvog susreta sa Fransoaz, za Ivana je ona zapravo upisana kao nematerijalnost: ona je "Plava ptica" (49) i povezana sa plavim kao bojom koja je "najmanje materijalna" (33). Njena simbolička i lajtmotivska oznaka jeste Magritova slika "Odmor duše" koja predstavlja oblake na nebu.

## Kroćenje čuvara lavirinta

"Pisak dijamanta kojim su sekli staklo u susednoj radnji skoro da je upozoravao: uhvatili ste samog čuvara lavirinta." (*Čuvari kazačke ivice*)

Plava boja predstavlja i zagonetku koju postavlja kazak. Andrija traga za plavom bojom koja nije prvobitna, originalna boja tepiha, već patinirana, boja tepiha u koji je već upisano vreme. "Ako hoćeš da prevariš vreme, onda to ne sme da se primeti" (35), kaže naratorica i tako od svakog tepiha stvara lavirint priča. Nastao na pokretnom razboju nomada, tepih u sebe upisuje simboličke priče o svetu; izložen u vremenu, trošen i gažen, on je ispisan novim slojem značenja. Mrlje, rupe, oštećenja – to su mesta na kojima u starim tepisima izvire priča, u odlomcima i fragmentima. Naratorica razume da se mape mogu nacrtati samo za ona mesta "na kojima smo već bili i stoga više nismo" (Braidotti, 1994, 35), ali isto tako i da su ta mesta upisana u sadašnjost identiteta i još nešto – naš identitet upisan je u mesta i stvari. Na jednom mestu u romanu pominju se bogati ljudi koji kupuju stari nameštaj verujući da tako mogu da "kupe vreme" (37). Ali, vreme upisano u predmete uvek je nečije vreme i tema ukletih stvari postaje tema "živih predmeta" - mesta identiteta, sudara tuđih i sopstvenih priča u nepredvidivim kombinacijama: kuća u kojoj mladi par stanuje ima svoju priču – gazda ju je zaradio skupljajući okvire vrata i prozora sa u ratu srušenih

kuća i jednoga dana obesio se o ragastov; slična tome je priča žene o "ukletom" prstenu, mada ispričevdana sa ironičnim prizvukom. Obe ove epizode vode do tajanstvenog kazačkog tepiha i rupe – praznine, odsustva, izvorišta priče - u njegovom središtu. Istovremeno, upisivanje vremena u predmete i njihove posednike i prenošenje priča otvara puteve nomadizma duž vremenske ose – putovati se može i kroz vreme kao i kroz prostor.

Svaki je tepih tako obnavljanje tuđe priče – on zahteva ulazak u vreme i prostor drugog, empatiju koja na kraju prerasta u nomadizam. Odrednice prostora i vremena postaju relativne, nazivi kojima se poigrava, zbunjuje: radionica "Kavkaz" u Beogradu, kafana "Beograd" u belgijskom gradiću. Tepih koji dospeva do ruku mladog para, razapet na ramu, izgleda kao telo krvožednog "čuvara lavirinta". Mada plava boja sugerise lakoću, nematerijalnost, njena se značenja završavaju u ozbiljnosti koja "priziva smrt", zapravo na istom mestu kao i njoj suprotstavljena crvena. Plava i crvena, stoje i za hladno i toplo, Zapad i Istok, odsustvo/prisustvo, nematerijalnost/zasićenu čulnost, ali su najjasnije oličene u dve slike. Nasuprot plavoj boji i Magritovoj slici, u ovom romanu stoje crvena boja i Rjepinova slika "Ivan grozni i sin", koja realistički predstavlja trenutak sinoubistva. Ona se u romanu pominje prvi put kada je naratorka uoči na plakatu na aerodromu, u prvom susretu sa Andrijom. Ona je tada doživljava kao "reklamu smrti". Kratko poglavlje na kraju, posvećeno ovoj slici i nastanku neuništivih mrlja na njoj, u stvari je ključ romana. Tada se ispostavlja da je Vrubeljev tepih – kazak, replika tepiha sa Rjepinove slike: kada je kupio sliku, Tretjakov ju je, zajedno sa tepihom, postavio u posebnu sobu i time stvorio utisak mešanja nivoa realnog i umetničkog: "Kada bi posetilac stao na taj tepih, činilo mu se da na njemu putuje u samo središte slike." (130). Ali, ta igra je bila opasna - jer tepih je stajao tamo sve dok jedan student nije ispalio sebi metak u čelo, "isprljavši krvlju i rasutim mozgom središnji deo tepiha na kojem je stajao." (130). Tepih je odnet u depo muzeja odakle ga je Vrubelj kupio i poneo iz Rusije, noseći s njim i priču o samoubistvu upisanu u mrlju, u prazninu, u pukotinu, u odsustvo, koju ponovo ovaploćuje njegov sin. Potraga za patiniranom plavom bojom, za načinom da se obnovi, ukroti "čuvar lavirinta", da se njegova priča kroz tu boju tobož nanovo ispriča, nameće pitanje – može li se išta zaista restaurisati, ispričati iz početka na isti način?

Kroz to pitanje ogoljuje se i sam proces pripovedanja. Kao nastajanje teksta/teksture, povezivanje fragmenata, ovaj roman

tematizuje proces stvaranja i to kao spajanja fragmenata, restauracije, retrospekcije, ponovnog oživljavanja. Nadimak profesorka italijanskog, Šeherezada, samo je zavaravanje traga – prava Šeherezada ovog romana jeste jedan umoran, ukleti starac, ali i to je priča koja je unutar okvirne priče – bezimena naratorka ispreda od svojih i tuđih niti tkanje koje se naizgled bazira na principu slučajnosti. Za razliku od stroge simboličke geografije tepiha u koju nomadi mirisima trava i pigmentima iz prirode upisuju svet kroz koji su prošli, kartografija života ispisuje se kroz slučajnosti. Pravilnost tako postaje prepoznavanje tajne, znaka koji se ponavlja. Na kraju, naratorka prikuplja oznake u vidu “vrapčije nožice” - u Vrubeljevom pismu – mapi života njegovog nesrećnog sina; na ruci prijateljice Ane koja se je igrala idejom samoubistva jer ju je muž ostavio; na Rjepinovoj slici... Bez jedne određene teme kao centralne, jer ih je više i sve su jednako važne: ljubomora, ljubav, pripovedanje, prostornost, fragmenti ovog romana su povezani motivima, i stvaraju kružni tok prema kome “tamo gde si ušao, na tom mestu moraš izaći”. (122).

Nomadski subjekt kao pripovedački subjekt ovde znači pre svega naraciju u prvom licu, iz sopstvene vizure, ali i skoro neprimetnu promenu pozicije. Naratorka govori sa margine zbivanja, ona u stvari prepričava, kroz pripovedanje obnavlja Vrubeljevu priču, i tu zauzima poziciju sveznajućeg naratora. Kada se priča na kraju okrene ka njoj samoj, ona na trenutak, u pretposlednjem poglavlju, postaje objekt pripovedanja u trećem licu. Sve vreme, tuđe priče stižu do nje kroz odsustva – rupe na tepisima, “žensko” zavirivanje u tuđe živote, opipavanje tragova odsutnosti. Kao što bi se od tuđih razgovora i “reči koje nam nisu bile upućene”, na kraju stvorila čitava priča, tako i ona sama kao pripovedačica često izgovara, prenosi, zapisuje reči nekog drugog, postaje neko drugi. Drugo, bilo da je reč o drugom stepenu realnosti ili drugoj osobi, za nju je područje u koje sa lakoćom ulazi, čije granice prelazi neosetno i bezbolno. Otuda ovde nomadizam i empatija znače sposobnost da se bude istovremeno i spolja i unutar nekog lika ili događaja, i u tome počiva “ženskost” ovog romana.

Raskorak između kvaliteta romana *Čuvari kazačke ivice* i njegove skoro potpune “nevidljivosti” iznova nas podseća na to da je na mapama književne istorije područje ženskog najčešće upisano kao nečitljiva, nejasna mrlja, iza koje se zapravo krije čitav kontinent.

Literatura:

Ljubica Arsić, *Čuvari kazačke ivice*,  
Apatridi, Radio B92, Beograd, 1997.

Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects, Embodiment and  
Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*,  
Columbia University Press, New York, 1994.

Braidotti, Rosi, "Cyberfeminism with the Difference", 1996,  
[www.let.uu.nl/womens\\_studies/onderwijs.html#docenten](http://www.let.uu.nl/womens_studies/onderwijs.html#docenten)

Tatjana Rosić

# O REČNIKU BRANKE ARSIĆ: POSTMODERNE STRATEGIJE ZAVOĐENJA I TRADICIJA/BUDUĆNOST 'ŽENSKOG PISMA'

"Sve je počelo jednim snom u kome je Dekart sanjao:  
jednu strašnu oluju, jednu dinju i jednog zlog demona."  
Branka Arsić, *Razum i ludilo*

## SAN

Dakle, san. Ne samo zato što je ta reč jedna od deset tekstualnih odrednica *Rečnika*, koautorskog projekta Branke Arsić i Mrđana Bajića, realizovanog i javnosti predstavljenog jedne jeseni 1995. godine. I ne samo zato što je sve počelo, baš kao što uvek sve i počinje, - jednim snom. Već zato što smo tih godina sanjali snove koji se većinom nisu razlikovali od noćnih mora, sanjali smo ih i u snu i, još više, što nije uobičajeno, na javi. I zato što su upravo ti snovi, pre bilo kog buđenja, budili opominjući na opasnost, na svet koji je upravo, baš kao što se sve dešava upravo sada i upravo na naše oči - mutirao u tradicionalno odgajanom humanističkom duhu nerazumljivu i strašnu klopku.

Stvar je bila u tome što je duh bio odgajan pogrešno i što je san jednog harmoničnog odgajanja duha, upravo onaj san kojim je, skoro tri veka ranije, nešto počelo, još uvek bio sanjan u svetu koji je već proizvodio, nezavisno od naših predrasuda, humanističkih tradicija ili utopija, nove i sasvim drugačije snove. Snove za sebe, i za nas istovremeno, iako mi još nismo bili u stanju da shvatimo/prihvatimo snove jedne naizgled vulgarno drske i uzurpatorski stvarne stvarnosti. Kojoj su, kao i svim predhodnim stvarnostima koje su se htele uceloviti, bili neophodni i njeni vlastiti snovi.

Dakle, snovi. Ili jedan jedini san, onaj kojim sve počinje, koji ima proročki kvalitet upozorenja ili opomene, onaj koji donosi vest o novini, koji dolazi neposredno iz stvarnosti koja mutira i re-ucelovljuje se. Ovoga puta, zato što je reč o ženama i njihovim snovima tj. snovima koje za njih proizvodi stvarnost u kojoj su se zatekle, san jedne žene. I jedan autobiografski momenat.



## OLIVERA

Zapisi Valtera Benjamina o inflaciji koja je Nemačku pogodila posle prvog svetskog rata a neposredno pre dolaska Hitlera na vlast za onoga ko je živeo u Srbiji početkom devedesetih godina nikako ne mogu imati apstraktno značenje. Zastrašujuća je podudarnost mehanizma borbe za goli opstanak u Nemačkoj sa početka dvadesetog i inflatornoj Srbiji sa kraja istog, već prošlog veka.

Moja rođaka Olivera i ja živele smo tada zajedno, u iznajmljenom stanu u Šumatovačkoj ulici. Olivera je svakog jutra redovno čitala male oglase, pijuću jaku tursku kafu i hladnokrvno proučavajući tržište nekretninama. Pokušavala je da proda svoj stan i napusti svoju zemlju. Ni sama ne znam zašto joj se nisam pridružila u tom poduhvatu. Ponekad je po nas kolima, uprkos opštoj nestašici benzina, dolazio Oliverin prijatelj. Večerali bismo kasno noću, u restoranu 'Užice' na Autokomandi. Pileća krilca na žaru ili pljeskavice. Nikada ga nisam pitala čime se zapravo bavio. Posle bismo nas dve dugo sedele i razgovarale, tako site, sve do pred zoru. Kada sam se razbolela Olivera mi je donela ogroman buket ruža koji je sama, pak, dobila na poklon od prodavaca na Kalenić pijaci. Morala je da ga stavi u lavor za pranje veša pošto je buket bio prevelik za bilo koju drugu posudu u stanu. Drugom prilikom je slikar Mihajlo Milunović, prepešačivši distancu od Novog Beograda do Vračara, nenajavljeno banuo kod nas. Doneo nam je čokoladu sa lešnicima. Bilo je hladno i duvala je užasna košava. Sedeo je, takođe, do zore. Nikada nismo utvrdile šta ga je podstaklo na tu rizičnu posetu.

Jutarnje pričavanje snova uz integrisani ukus tople crne kafe bio je jedan od naših ustaljenih rituala: snove nismo tumačile, samo smo ih saopštavale jedna drugoj pune čuđenja. Ovaj je ritual, uz pomoć Benjaminovih uputstava, uvek sveže crne kafe i brojnih malih oglasa, kao i uz podršku Oliverinog prijatelja, pomagao da nam sve oko nas izgleda sasvim prihvatljivo. Olivera je inače sanjala čudesno, i kao prava Modesti Blejz, na koju je izgledom podsećala, visokotehnologizovano. Takav je bio i njen iznenadni san o novoj video-igri. Dok ga je pričavala užasnu to sam shvatila kako opipavam, inače nevidljive, rešetke kaveza.

Sve je počelo snom u kome je Olivera sanjala jednu kapsulu, jedan ekran i jedan laserski top. U tom snu, u toj kapsuli sličnoj kabinama vasijskih brodova, Olivera se zatekla pred ekranom na kome joj je neko, kao neku vrstu testa, zadao novu video-igru. Odmah je shvatila da njen život zavisi od rešenja zadate igre i posvetila se tome da prouči sve njene nivoe. Dok je

igrala igru, bez ikakve prethodne najave, sa mesta koje nije mogla da razabere, počele su da je ometaju vrlo visoke zvučne a zatim i svetlosne frekvencije, izazivajući užasnu glavobolju. I, konačno, počeli su da je ciljaju i laserski snopovi, koji su joj naizmenično probadali bubrege i pluća, oduzimajući dah i nanoseći snažne bolove. U onim trenucima u kojima je još mogla da misli Olivera je stigla da se upita o pravoj prirodi zadatka koji joj je postavljen. Nije li njeno nastojanje da pobedi u video-igri tako što će uspešno stići do poslednjeg nivoa bilo sasvim pogrešno? Možda je video-igra samo vešto postavljena klopka; možda je ona samo simulacija koja ima za cilj da skrene Oliverinu pažnju u pogrešnom pravcu, što dalje od 'pravog' zadatka? Možda je umesto na komplikovanu strukturu video-igre trebalo da se usredsredi na puko fizičko samoočuvanje, na jednostavno bekstvo iz kabine? Ali Olivera nije imala predstavu u kakvom se okruženju nalazi kapsula u koju je zatvorena. Nije znala odakle dolaze laserski napadi (iz kabine ili van nje), niti šta je čeka napolju. Možda je, ipak, čitav niz nenajavljenih napada samo još jedan nivo video-igre, deo sistema? Nalazila se u nedoumici koji je od dva neprijateljska sistema prvostepeni uzrok opasnosti. Pre razrešenja nedoumice probudila se.

Pile smo jaku tursku kafu i ćutale. Filmovi poput *Matrix-a* i *Existens-a* još nisu bili snimljeni. Obe smo, međutim, znale da je svaki san "nepodnošljivo strašan san". Da predstavlja dijagnozu i istinsko buđenje. Da "razuman subjekat", ako ga uopšte ima, mora da "se otiskuje, u sve nove i nove zemlje, pustinje, gradove, ni pošto ne uvek lepe, ali uvek nove", da mora da pronađe svoj stan, otvori račun u stranoj banci, zatraži prvo turističku pa iseljeničku vizu, i pristane da sanja zagonetku nove, mutirane stvarnosti.

Nismo znale, međutim, da jedna žena, negde na drugoj strani istog grada, najverovatnije tokom meseci u kojima je Olivera pokušavala i uspela da proda svoj stan, piše rečnik upravo takve, polivalentne i hibridne stvarnosti. Upisala je u njega i odrednicu "SAN". Njen moto glasi:

"Jedina integrisana stvar koju volim je crna kafa." Malcom X

## PISMO

Tako je u trenutku objavljivanja *Rečnik* Branke Arsić i Mrđana Bajića stigao do nas, ako se poslužimo nostalgичnim zapažanjem Dragana Stojanovića, "kao dugo očekivano pismo". Ima više razloga zbog kojih je to pismo bilo dugo očekivano: neki su

sasvim lični, neki, otuda, i sasvim politički (Kejt Milet), a neki pak “nepriistrasno” poetički.

Nadam se da je i lični i politički kontekst tog očekivanja, kada je autorka ovog teksta u pitanju, jasno predstavljen pričom o snu iz prethodnog odlomka. Ali da bi se na taj kontekst mogli još jednom vratiti posvetimo pažnju onim razlozima koji su se tokom osamdesetih godina dvadesetog veka, pod parolom potpunog poverenja u poetičku samosvest postmoderne, sa puno entuzijazma i prosvetiteljsko-emancipatorskog poleta ustalili kao nova paradigma književnoteorijskih tumačenja, da bi se tokom devedesetih suočili sa antiutopijskim marketinškim prevrednovanjem sopstvenih pretpostavki na intelektualnom tržištu aktualnih poetičkih trendova, ideja i duhovnih opredeljenja.

Opaska Dragana Stojanovića i nehotice aktivira dvostruku konotaciju reči “pismo” a time ukazuje i na složeni poetičko-polemički kontekst *Rečnika*. Prva konotacija, ona koju je autor opaske prevashodno imao u vidu, asocira na tekst-pošiljku koji je (na)pisan sa određenom komunikacijskom svrhom i upućen drugoj osobi poput poruke, dara ili odgovora (da nabrojimo samo neke mogućnosti). Ali pored ovih naizgled jednostavnih tumačenja “pisma” reč je i o značenjima sažetim u staroj latinskoj reči epistola, značenjima koja struktuiraju čitav jedan žanr. Tako da je reč, može biti, i o posebnoj književnoj vrsti poslanice, onako kako je pamtimo iz školske lektire povodom Horacijeve *Poslanice Pizonima*, vrsti koja postulira kasnija načela klasicističke i svake druge normativne poetike. Ali, možda, i o sasvim intimnom ljubavnom pismu, onako kako ga opisuje Lakan u jednom od svojih seminara; pismu koje, uprkos prividnom lutanju, uvek stiže na svoju pravu adresu.

Pismo kao tekst, čak i u svom najbezazlenijem vidu, koji ne podrazumeva složena pitanja žanra kakva podrazumeva poslanica ili epistola - u slučaju poslovnog pisma na primer, postavlja dakle pitanje zašto je napisano, ko ga je napisao i kome je upućeno. Pitanja autorstva, adresanta i adresata, te ispravnog/pogrešnog ili mogućeg/nemogućeg procesa ispisivanja adrese, upravo ona oko kojih se vodi višedecenijski postmodernistički poetički spor, oduvek su upisana u naše pitanje o “pismu”, od onog trenutka kada je prva pisana pošiljka slučajno, nečijom nepažnjom, bila uručena pogrešnoj osobi koja se ispostavila krivim adresatom ali pravim čitaocem. Takva priroda problema lako nas vodi ka drugoj konotaciji reči “pismo” koja se tiče poetičkih osobenosti nečijeg teksta i upotrebljava se kao oznaka za prepoznatljiv autorski “rukopis” tj. “autorsko pismo” ali i kao

distinkcija za prepoznatljivu tekstualnu strategiju poput “postmodernog pisma” koja je zajednička određenom broju autora/tekstova. Sve češća od kraja sedamdesetih, a neizostavna kada je u pitanju deskripcija postmodernističkih tekstualnih strategija, ovakva upotreba reči “pismo” dovodi do stvaranja čitavog niza vrlo popularnih sintagmi koje sadrže reč pismo u sebi, među kojima je, u slučaju *Rečnika* vrlo bitna, sintagma “žensko pismo” jedna od najkontradiktornijih. Zato nas opaska o “dugo očekivanom pismu” uvodi u ozbiljnu diskusiju preispitivanja onih iskustava postmoderne koja se sažimaju krajem osamdesetih i redefinišu tokom devedesetih a koja su sebe postulirala upravo kroz specifičnu upotrebu srodnih ali katkada sasvim različitih sintagmi kao što su “autorsko”, “postmoderno” i “žensko” pismo. Jer su upravo te sintagme, njihovo međusobno približavanje, preplitanje ili udaljavanje, postavljale pitanja o tome zašto određena tekstualna strategija, kome je autorski pripisati i kome se ona, zapravo, obraća.

Bitno je istaći jednu manuelnu, tačnije nostalgičnu, komponentu ovakve upotrebe reči “pismo”. Iako se pomodno i skoro neizbežno upotrebljava upravo kao karakteristika za umetnička dela nastala u “doba tehničke reprodukcije”, dakle u trenutku kada se svaki rukopis može tehnološki podražavati ili supstituisati, kada je samo manufakturno proizvođenje knjige prevaziđeno, a manuelno ispisivanje odavno zaboravljeno, reč “pismo” vraća nas bliskom telesnom dodiru između ruke i sredstva za pisanje, između ruke i papira samog; vraća nas dakle izvorno fizičkoj situaciji pisanja sa poštovanjem i sa – nostalgijom. Ta nostalgija obnavlja u umetničom delu u doba tehničke reprodukcije potisnutu toplinu prvobitnog fizičkog kontakta ruke i pera koje ispisuje pismo, bilo koje, bilo kome, ili samo Pismo, samu Bibliju, ili pak njenu osnovu, grčki ili latinski alfabet. Ta nostalgija uspostavlja sećanje na dodir i to je sećanje istorijski punovažno: ona govori o jednoj brizi za tekst koja i dalje traje i koja i dalje ima svojstva majčinski nežnog, fizički prisnog, staranja. Ona pokazuje želju da se, uprkos istorijskom otuđenju od teksta/dela, za njega i dalje brinemo, i to tako što ćemo mu napraviti, pomoću jednog termina kakav je “pismo”, jedno toplo stanište na koje ukazujemo kao na njegov prvobitni, i zapravo večni, dom. Sa takvim staništem tekst se ne može tek tako otuđiti, sa takvim staništem on uvek ima uporište, on nije nikada otuđen, on nikada nije bez sopstvene istorije. On je tako zauvek u sferi toplog i prisnog, u sferi dodira, što znači na dohvatu pažljive ruke.

“Žensko pismo” nije slučajno izazivalo najviše zabune: ono je najviše asocijalo na toplinu prvobitnog staništa, kao i na čari zavodjenja kojima se ta toplina simulira. Ipak nije se moglo nikom jasno pripisati, uprkos svom rodno generisanom nazivu nije bilo poetički vezano isključivo za tumačenje dela ženapisaca, dok je njegova relacija sa srodnim “postmodernim pismom” bila vrlo bliska, skoro ljubavnička, mada su snažni međusobni antagonizmi bili očigledni. Jedno od ključnih pitanja koje je “žensko pismo” pokretalo bilo je strateško: uprkos insistiranju francuskih feministkinja drugog talasa koje su govoreći o “ženskom pismu” govorile o jednom anti-falocentričnom, alogičnom, neprevodivom i nerazumnom narcisoidnom pismu, tj. o načinu zavodjenja, i samo-zavodjenja, tekstom, ispostavilo se da je za razumevanje “ženskog pisma” od presudne važnosti bilo kome se i kako ono obraćalo pre nego kako se struktuiralo. Njegova je budućnost zavisila od toga koga je pozvalo da mu odgovori i da mu sopstvenim pisanjem krene u susret. Videćemo nešto kasnije, pod odrednicom “Glas”, kako je zbog novih strategija obraćanja i pozivanja upravo ova odrednica postala jedna od presudnih za definisanje “ženskog pisma” kao i novih “autor-skih rukopisa”.

Otuda je pulsirajuća i plauzibilna granica između “postmodernog” i “ženskog” pisma pitanje, ne klasifikacije različitih poetičkih i tekstualnih strategija, već stepena radikalnosti i spremnosti na ideološku provokaciju u okviru korpusa manje-više srodnih strategija tekstualnog zavodjenja koje su delila ova dva “pisma”. U tom smislu “žensko pismo” pokazalo se hrabrijim; ono nije ustuknulo pred banalnom pretnjom kritičara koji su tvrdili kako estetske vrednosti nemaju nikakve veze sa ideološkim i političkim stavovima. Manje uzdržano od takođe disperzivnog, podrugljivog i samospoznaji okrenutog “postmodernog pisma”, “žensko pismo” je upravo u njegovom okrilju dobilo pravo na budućnost da bi nešto kasnije prevazišlo to okrilje svojom smelošću i spremnošću da bude izazov po sebi. S vremenom je celokupni književnokritički i književnoteorijski diskurs postao politički opredeljeniji, pa je strast sa kojom je “žensko pismo” provociralo ovo “razbijanje leda” pomalo izgubila na značaju. Ali nije li upravo ta neustrašiva strast, dostojanstveno preformulisana, dala povoda da se u poznim Deridinim radovima pomire tradicionalno zaziranje politike od nepouzdanosti lepog i paranoidni strah estetike od koristoljubivog upliva političkog: “Valja saznati pravilo prevođenja, ali i najpre osigurati da neko prevođenje bude moguće i da sve bude prevodivo u politiku. Da

li je politika univerzalna mašina za prevođenje?” Ta strast, koja nije imala potrebe da brani lepo i telesno od političkog jer je verovala u njegovu univerzalnost, u njegovu sposobnost da se obrati, uvek i svuda, još rečitije uz pomoć dobrog posrednika kakav je politički diskurs, i sam utemeljen u veštinama lepim i telesnim.

*Rečnik*, otuda, referira na jednu kompleksnu situaciju međusobnog obraćanja/čitanja koja traje i kojoj je, između ostalog, *Rečnik* upućen i kao polemički izazov. Ostaje pitanje zašto je baš ovakav izazov bio “dugo očekivan”, ako ne čak i priželjkivan u srpskoj kulturi? *Rečnik* Branke Arsić biva isporučen srpskoj kulturnoj sceni devedestih kao ono dugo očekivano pismo koje je bilo priželjkivano upravo stoga što je, na izvestan način, bilo neophodno. A bilo je neophodno kao ono “autorsko pismo” koje bi u srpskoj književnosti otvorilo novi krug rasprava o “postmodernom pismu” i njegovim strategijama zavođenja, uvođenja konačno u tu raspravu i pitanja odnosa vizuelnog i tekstualnog te filozofskog i literarnog diskursa, kao i odnosa “postmodernog” i “ženskog” pisma; a zatim i pitanje njihovih koegzistencija, kao i dileme o budućnosti tih koegzistencija... Upravo se otuda ispostavilo da je to neophodno pismo bilo nepodobno, da ono suviše očigledno ukazuje na privelegovanu poziciju koju je za sebe prigrabio postmodernistički diskurs srpske kulture postajući sve više onim što je Linda Hačn nazvala privilegijom belih obrazovanih muškaraca. Taj diskurs više nije bio ljubavni; on više nije govorio ništa o eksperimentu i emocijama, niti o erotici putovanja u nepoznato, i bio je skoro sasvim lišen sećanja na telesnu prisnost prvobitnog, neinstitucionalizovanog, dodirom inspirisanog čina pisanja. Taj diskurs bio je odavno u polemici ne samo sa pojmovima i strategijama nikada do kraja prihvaćenog “ženskog pisma” nego i sa sopstvenim polaznim pretpostavkama, sa samim “postmodernim” u sebi.

Došlo se dakle, na srpskoj postmodernoj sceni devedesetih, do jednog neočekivanog ishodišta koje je bilo nužno preispitati. Do tačke novih diferencijacija, preimenovanja. To se moglo započeti samo adresiranjem tj. imenovanjem već postojeće postmodernističke polemike o fenomenima i aspektima “pisma” na koju se *Rečnik* nadovezivao, uključujući time u tu polemiku i srpsku kulturnu javnost. Zahtevajući od te javnosti da zauzme određeni stav o svojoj sopstvenoj sudbini u jednom širem kontekstu.

To se moglo samo ukazivanjem na *prepisku* u kojoj nismo ni znali da treba da učestvujemo i u kojoj uvek već učestvujemo. Zbog toga je pismo koje nam je *Rečnikom* Branke Arsić bilo uručeno dragoceno.

## PROJEKAT

To pismo biva isporučeno srpskoj kulturi devedesetih u vidu specifičnog projekta. Recimo odmah da se time *Rečnik* pretvara u neku vrstu paketa koji krije različite sadržaje i koji srećnom primaocu daje šansu da uživa ili u samo ponekom od tih sadržaja, ili u svakom ponaosob, ili u svima njima tj. u njihovim interakcijama, skupa. Luksuzno opremljen, i uspješno "ilustrovan" crtežima-vizuelnim odrednicama Mrđana Bajića, *Rečnik* je bio neka vrsta čarobne kutije u kojoj su se krile igračke kako za puke ljubitelje tako i za prave znalce postmodernih strategija zavođenja. Za neke pojedince, međutim, bilo je to upravo ono ljubavno pismo koje je posle nedoumica i lutanja konačno stiglo na pravu adresu, na svoje istinsko odredište.

*Rečnik* je, dakle, nesumnjivo neka vrsta pokušaja da se iskoristi što veći broj mogućnosti ponuđenih u okviru termina toliko korišćenog u postmodernom poetičkom pismu. *Rečnik* je ko-autorski projekat u kome se iskušavaju zen učenja o harmoničnosti yin-yang odnosa kojima je postmoderna, i sama veliki projekt, bila tako sklona tokom osamdesetih i mogućnosti njegovog čitanja u zapadnoevropskom kulturnom kontekstu; projekat u kome se jedan muški i jedan ženski autor na tren udružuju kako bi napravili knjigu takvog naslova kakav je *Rečnik*, koja, bez obzira na svoju formu koja izmiče bilo kakvom svođenju računa, ne uspeva da izmakne iskušenju da se na jedan određeni način pročita svet onako kako ga je moguće sagledati u trenutku u kome knjiga nastaje, svet potpune aktuelnosti, budno prisutan u svom snu o novoj stvarnosti koja se reucelovljuje.

Činjenica da se radi o rečniku koji je zamišljen kroz interakciju svojih tekstualnih (Branka Arsić) i svojih vizuelnih (Mrđan Bajić) odrednica čini ceo projekat ko-autorskim na još jedan način: ovde sarađuju slika/crtež i tekst tako što bivaju izazvani da se međusobno tumače tako što će neprekidno zamenjivati svoja mesta, to jest svoje utvrđene kulturološke uloge. Tekst, shvata se kroz tu igru, može funkcionisati kao slika tj. objekat vizuelne konzumacije isto kao što crtež/slika funkcionise kao tekst, kao poruka tj. pismo koje se čita/tumači. Tekstualni i vizuelni diskurs opiru se i prepuštaju jedan drugom naizmenice, sporeći se u dopunjavanju, u skladu sa jasnom i glasnom devizom postmodernih strategija devedesetih: sve-se-može-pročitati i sve-se-čita kao apsolutni, totalni tekst, kao apsolutna, totalna deridijanska prevlast pisma, pa se čita i stvarnost sama, od koje je virtuelni svet *Rečnika* na prvi pogled tako daleko.

Mediji devedesetih šalju takođe i novu poruku koja je inkorporirana u *Rečnik* i koja koriguje predhodnu, onu o svetu-kojise-čita a koja je, zapravo, dominirala poetičkim stavovima prohujalih osamdesetih. U skladu sa totalnom, apsolutnom, mekluanovskom prevlašću poverenja u medijsku sliku svet postaje mesto u kome se ništa ne dešava niti tumači već konstruiše i re-prezentuje to jest konzumira pogledom. Sve/t se – gleda. Virtuelni svet takvog pogleda asimiluje u sebe i deridijansko pismo koje se više odista ne čita već se samo pogledom prepoznaje kao moguć ali nikad jasno fiksirani niti pouzdano potrebni smisao.

Rečnik Branke Arsić i Mrđana Bajića demonstrira, upozoravajući i na ovu novu mogućnost konzumacije svih sadržaja pogledom, i virtualnost sopstvenog projekta. On nagoveštava seljenje i odlazak, ne samo u daleke i tuđe zemlje već i u nove i nepoznate medije čiju ćemo moć tek iskusiti: u jednom od njih - kompjuterskom - upravo traje i ostvaruje se novi projekat Mrđana Bajića posvećen stvaranju rečnika o nekadašnjem životu na sada već uveliko virtualnom prostoru bivše Jugoslavije.

## ŽANR

Projekat *Rečnika* svoju virtuelnu prirodu najviše, međutim, obelodanjuje u izboru svog imena, u izboru svog žanrovskog identiteta. Na taj način on ne samo da dovodi u pitanje žanr rečnika zamišljenog da bude jedan što je moguće sveobuhvatniji, što znači što je moguće totalniji, projekat znanja, već i ideju apsolutnog znanja koja je prokrijumčarena u postmodernu pismo posredstvom ideje dijaloga sa tradicijom kao dominantno humanističko-prosvetiteljske ideje vaspitavanja znanjem i u znanju. I to je momenat u kome tekst Branke Arsić otkriva nesumnjivi polemički kontekst *Rečnika* koji obnavlja sva naizgled rešena ili samo zataškana pitanja postmodernog spora o postmoderni.

Kakva je, dakle, knjiga *Rečnik*? To jest, rečnik. To je knjiga koja se pojavljuje u jednom Dekartovom snu: "Trenutak kasnije, sanjao je treći san, u kome nije bilo ničeg strašnog kao u prva dva. U ovom trećem snu našao je knjigu na svom stolu, premda nije znao ko ju je stavio tu. Otvori je i, videvši da je to *Rečnik*, beše obuzet nadom da bi mu mogla biti korisna." (*Razum i ludilo*, str. 251.) Ali, avaj, u istom tom snu Dekart odmah potom primećuje i drugu knjigu za koju takođe ne zna kako je tu, u njegov san, dospela. To je zbirka pesama različitih autora, *Corpus poetarum*. Posegnuvši za njom Dekart, očigledno potajni ali strasni



obožavalac poezije, na čas zaboravlja *Rečnik* koji mu je mogao “biti koristan”. U međuvremenu *Rečnik* nestaje, a kada ga zabrinuti Dekart ponovo ugleda on “više nije bio ceo”. Visoka cena biće plaćena za trenutak strasti prema poeziji koju će Dekart, u svom naknadnom tumačenju sna, nazvati spojem “filozofije i mudrosti”, možda da bi iskupio tu strast ka lepom koju neguju čak i filozofi. *Rečnik*, pak, protumačiće Dekart kao knjigu u kojoj su “sve nauke skupljene zajedno”, kao knjigu, tako, koja bi u sebi očigledno trebalo da sadrži apsolutno svo raspoloživo znanje humanističke civilizacije. Ali čak i u Dekartovom snu ta nam je knjiga nedostupna - u trenutku kada je se Dekart istinski laća, pošto se manuó svoje ishitrene ali jedine prave strasti, ta knjiga više “nije cela”.

Ako je iz ovog primera jasno poreklo imena *Rečnik* u projektu Branke Arsić i Mrđana Bajića, još uvek nije jasno zbog čega nije moguće da takva knjiga, rečnik, bude cela ni dva veka posle Dekartovog sna. Da li je ostvarivanje projekta apsolutnog znanja poduhvat nemoguć po sebi ili ga uvek iznova u ostvarivanju ometa jedna ista sila, sila ljudske slabosti, sva skoncentrisana u ishitrenoj zanetosti samim životom kao iskušenjem? Ako je i tako, ako je ta sila ljudske slabosti ono što ometa silu apsolutnog ljudskog znanja, onda možda ta sila zaslužuje svoje sopstveno pravo ime, svoj jezik, svoj rečnik? Možda ne treba oplakivati nerazumnu osamnaestovekovnu strast prosvetitelja i racionalista prema razumu i nemogućí san o apsolutnoj knjizi znanja, bilo da se ona zove rečnik ili enciklopedija. Možda treba pustiti silu ljudske slabosti da dela u ime jedne nove stvarnosti i njenog aktuelnog rečnika.

Tako se bar čini po auto-poetičkoj odrednici “Zaboravljanje i ne prisećanje – Rečnik” u kojoj Branka Arsić pokušava da odredi aktuelnu, uskomešanu prirodu svog projekta: “Osloboditi reč znači ispuniti joj san, san koji razuman rečnik nikada ne bi mogao ispuniti. Za reč nema većeg užasa od razumnog rečnika. To je rečnik koji povređuje reči time što ih razdvaja. (...) Podele koje postoje u ovim rečnicima, kao i podele uopšte, nisu dobro napravljene. Neko loše iskustvo i nekakvo nemoćno znanje opredelilo je ova razdvajanja.” (str. 171)

Može li ovakav rečnik “biti ceo”? I, ako ne može, može li, ipak, “biti koristan”?

Ovo nas vraća polemičkom kontekstu auto-poetičkog određenja rečnika u interpretaciji Branke Arsić. Ne radi se samo o obračunu sa svetovima koji su iščezli i sa kojima su iščezli i njihovi rečnici, kao što se desilo sa osamnaestovekovnom utopijom

francuskih realista o vaspitavanju znanjem i u znanju. Radi se o "otiskivanju" u nove svetove, radi se o tome da dijalog sa tradicijom onako kako ga je negovala mainstream struja srpske postmoderne scene još uvek podrazumeva, ne nered iskustva, već red znanja, da se ta struja ili to pismo utemeljuje u ideji znanja kao moći i da to pismo, sasvim racionalističko-prosvetiteljski slavi, ne ishitrenu strast ka lepom, već razumnu privrženost modernom koje se može osvojiti i ustanoviti samo posredstvom znanja kao institucije svemoći. Tako se usred "postmodernog" teoretskog diskursa decentralizacije i fragmentarizacije na srpskoj književnoj i filozofskoj sceni odvija jedna sasvim logocentrična, racionalistička praksa pisanja koja svoje najviše domete vidi (i ostvaruje) zahvaljujući znanju o iščezlim svetovima i dijalogu sa njima; zahvaljujući ideji reinterpretacije tradicije i svih njenih ponuda koje bi da vaskrsnu ugaslu nadu u mogućnost toga da rečnik nove poetičke dogme bude, iako fragmentaran, ipak sveobuhvatan i - ceo.

Za razliku od te prakse Branka Arsić nudi rečnik/tekst koji se neprekidno udvaja/umnožava, koji halucinira, koji se svetu obraća isključivo u pluralu: " U nerazumnom rečniku onog koji se otisnuo, svaka reč ima najmanje dva roda, ali ih, zapravo, ima beskrajno mnogo. Svaka reč ima rod, vrstu i pol o kome je sanjala, i može ih imati sve istovremeno. (...) Nomadsko ljubavno povezivanje u kome 'voditi ljubav ne znači biti samo jedan, pa čak ni dvoje, već biti sto hiljada', može se izraziti samo rečima koje nemaju jedan rod, pa čak ni dva, nego sto hiljada rodova, milione smislova, milijarde značenja". (*Rečnik*, str. 171) Žanr rečnika gubi tako mogućnost da "bude koristan" sem ukoliko nas upravo taj i takav novi žanr ne priprema za aktuelnost stvarnosti u kojoj se postmoderni projekat konačno sreće lice u lice sa svojom najupornijom zabludom: da je moguće sačuvati vrednosti humanizma u svetu koji se "otisnuo" u susret novim medijima, komunikacijama i strategijama , u svet pripremljen upravo neka-đašnjim "dobrim namerama" samog postmodernog projekta.

## CITAT

Citat je ono što predstavlja zaštitni znak te i takve vere tj. zablude. Citat je *trade mark*, *lable*, određene vrste znanja i komunikacije. I kao kada na vratima Pradine radnje modni znalac zna šta može očekivati za tu sezonu, tako i u tekstu, prolazeći kroz citat kao kroz vrata ka, znalac pretpostavlja da može znati šta da

očekuje posle tog citata koji daje signal pripadnosti određenoj školi pisanja tog i tog pisca u tom i tom žanru u takvom i takvom trenutku njegovog opusa.

Ali u slučaju teksta Branke Arsić vrata kroz koja znalac/čitalac prolazi su vrata u duplom, troduplom, višestrukom kružnom kretanju, koje upućuje na dupli, trodupli, višestruki rad citata, navoda, izvora, fusnota, samog teksta, bez izvesnosti da li se radi o trade mark znanju ili njegovom pastišu, o originalu ili o zavodjenju koje se, kao i uvek, odigrava u obećanju. Ovoga puta, za poklonike znanja, u obećanju uvida u znanje, u obećanju samog novog znanja kao supstancije nove aktuelnosti.

Otuda u načinu na koji se Branka Arsić poigrava citatima skoro da nema pravila. Citiranje je zavodjenje koje se poigrava upravo našim odnosom prema znanju i našim poverenjem u njega kao u instituciju, citiranje koketira sa samim našim znanjem o znanju i o onome što jeste njegova nova tekstualna strategija. Otuda u odrednicama Branke Arsić nema precizne upotrebe znaka navoda; nema fusnota koje nas upućuju na izvor iz koga je, ako je navodima označen, tekst preuzet; nema razlike između parafraze i citata, niti između parafraze i autorskog dela teksta u kome se smenjuju pastiš i omaž, parodija i kritička pohvala. Autorsko pismo Branke Arsić odlikuje se skoro savršenom veštinom mimikrije u kojoj autorski tekst besprekorno podražava sve druge tekstove na koje se poziva i iz kojih se razvija pri čemu se ne radi o tradicionalnom avangardno-postmodernom maniru kolažiranja. Za onog koji ne poznaje kontekst kome pripada filozofsko-esejističko pismo Branke Arsić biće nemoguće da razlikuje delove kolaža, odnosno pačvorka; biće nemoguće da dekonstruiše proces intelektualnog i literarnog recikliranja u kome figuriraju neka od najznačajnijih imena dvadesetvekovne filozofije poput Deridinog, Delezovog, Levinasovog...

Ne radi se, tako, o tome da je ideja znanja kao takvog u odrednicama Branke Arsić izvrgnuta ruglu. Naprotiv – ona je dovedena skoro do svojih poslednjih konsekvenci. Radi se o duplom kretanju kružnih vrata u koje je čitalac uhvaćen. Čitalac, međutim, ne sme biti zaveden ovim poigravanjem sa samom idejom tj. institucijom znanja. Jer od nje/njega traži se više od pukog iskustva čitanja postmodernih tekstova iz zadovoljstva, koje naravno nikada nije na odmet. On/ona mora – da zna. A potom da proveri koliko i kako zna.

Trebalo bi da se čitalac ovakvog teksta, da bi opstao u takvom tekstu, priseti situacije u kojoj se Olivera našla u svom snu. Pokušavajući uspešno da odigra video-igru na svim njenim

nivoima ne bi li se izbacila, jer ulog te igre je život sam, Olivera predstavlja idealnog čitaoca zavodničkog rukopisa *Rečnika*. Onog čitaoca koji, ne samo da neprekidno prepoznaje i dešifruje poetske strategije i reference, nego pokušava da uvidi i njihove krajnje ciljeve.

Savršena mimikrija podražavanja izvora koja nam isporučuje ovaj zahtev za novim oblicima po-znanja udružena je sa opomenom da samo strast ka lepom, a Branka Arsić je demonstrira kao jedan od nesumnjivo najboljih stilista srpske esejistke devedesetih, opravdava Dekarta za njegove neuspehe. Samo sila ljudske slabosti, pa i slabosti ka sasvim drugačijim knjigama od onih koje se obično smatraju filozofskim, ima neke veze sa znanjem o virtuelnoj, hibridnoj stvarnosti dakako, u čije smo kretanje uhvaćeni kao u duplo, troduplo, beskrajno kretanje kružnih vrata; kao u klopku.

## GLAS

Iz te klopke citatnosti i tekstualnosti uzdiže se, tako, jedan glas, glas koji bi da priznajući kako se nalazi u klopki ipak bude oslobodilački. Taj glas je nesumnjivo ženski i to nas najzad dovodi u samu blizinu ideje o "ženskom pismu" onako kako su ga zastupale, na primer, francuske feministkinje Liz Irigaraj, Elen Siksu ili Monika Vitig. Taj glas je, takođe, zavodnički, to je glas sirena onako kako ga je čuo Odisej, privezan čvrsto, do bola, za katarku svog broda, tamo daleko, na pučini.

Taj glas poziva da se, iako vezani, sputani, uhvaćeni – strmo-glavimo tj. otisnemo. Da li se zbog tog nemogućeg poziva prepoznaje kao "ženski"? Ili se takvim prepoznaje zato što slavi telo i put, znanje tela i puti, trenutka, slabosti, nerazuma ljubavi, zaborava sopstvenosti? Da li je "ženski" zato što čak ne pripada ni isključivo ženskom telu, nego se uzdiže odnekud, iz nepoznatog, iz one tame koja poništava sopstvenost tela, identitet, ime, ideju subjekta i njegovog prava na posedovanje imena, tela, sopstvenosti? Tako da telo kome taj "ženski" glas u tekstu Branke Arsić zapravo pripada, ostaje nevidljivo, pulsirajuće, žudno sveta od koga je skriveno u ponornoj tami, zadržavajući pravo na večnu metamorfozu želje koja nas prevodi iz jednog u drugi od postojećih, najboljih mogućih svetova; iz jednog u drugi od postojećih, bezbrojnih rodova.

Veština mimikrije koja se demonstrira u tekstu Branke Arsić ostvaruje se zapravo posredstvom ovog i ovakvog "ženskog"

glasa, koji, oslobođen zahteva da objašnjava svoju pripadnost vibrira u tekstu, menjajući svoje module i oscilacije, zahtevajući da prilagodimo uho različitim frekvencijama diskursa, od onog literarnog ili poetskog do onog nesumnjivo kritičkog i filozofskog, politički čak angažvanog. Taj glas nežno prebacuje i drsko izaziva, on šapuće upravo onda kada protestuje, on ispunjava celo biće čitanja jednom slatkom omamom uživanja, ne prestajući da isporučuje sve nove i nove zahteve za sve drugačijim i drugačijim oblicima znaja. I, konačno, iako oslobođen zahteva da objasni svoju pripadnost tj. poreklo, taj glas uvek iznova na nju upućuje, ne dozvoljavajući da prestanemo da se pitamo o obliku i slasti tela čiji je taj glas trag, tela iz kog izvire, koje ga artikuliše i od kog upravo do nas dopire.

Moglo bi se tako reći da je poetika glasa, naročito “ženskog”, poetika koja nas vraća ideji “ženskog pisma” kao pisma razlike, tela, mleka (Elen Siksu) ili krvi, pisma puti koje i samo jeste telo, jeste mesto beskonačnih slasti i uživanja. Ali, kao i sve što uvek iznova izmiče delezovskoj želji koja se već obnavlja i obnavlja, i to pismo izmiče, tako je zamišljeno u svojoj zavodničkoj strategiji, konačnim tumačenjima sopstvene svrhe. Ono je samo rezultat jednog otiskivanja tj. strmoglavljivanja sputanog tela u svoju sopstvenost i nazad; u imperativ jednog “pišite”; ono je samo vibracija tog strmoglavljivanja koje se dešava tamo daleko, na pučini, strmoglavljivanja koje, upravo sada i upravo pred našim očima, prati čudni eho.

## ZAMAK SA POGLEDOM

Taj čudni eho kojim se ovaj “ženski” glas tako zavodnički udvaja i umnožava jeste eho glasa koji se odbija o nevidljive zidove klopke. Makar ispevan i na pučini glas sirene uvek saopštava informaciju o zamci, o klopci, o klaustrofobiji. Dok Odisej, večiti putnik, žedno upija tu pesmu o sputanosti, strmoglavljivanju i klopki, nastojeći – muški lukavo ali ipak poučno – da preživi.

Taj eho u postmodernom autorskom pismu Branke Arsić ne dozvoljava da zaboravimo kako na izvestan način postmoderni obračun sa znanjem sputava zov “ženskog pisma” za otiskivanjem. Po čudnoj falocentričnoj logici “žensko pismo”, budući inicirano u falocentrični simbolički poredak Lakanovski shvaćenog jezika, još uvek ne uspeva da izmakne zamci te inicijacije uprkos Delezovim sugestijama. Tradicija “ženskog pisma” koja nam obećava da budućnost pripada telu i njegovom glasu, bez obzira

na rod, još uvek je samo upisana u dominantnu matricu post-modernog pisma koje se, kao i svako dominantno pismo, nalazi u intezivnoj prepisci sa sopstvenom prošlošću. Što na izvestan način potvrđuje tezu Linde Hačn o insajderskoj poziciji post-modernog autora koji pokušava da ostvari nemoguću ravnotežu između kritike institucija kojima pripada i činjenice da iz njih ne želi, ili za sada ne može, da istupi. Podrazumevajući pri tom i najvažniju od svih – instituciju znanja.

Otuda uvek iznova eho koji prati autorski glas Branke Arsić pita: Otkuda glas dolazi? Gde je skriveno to telo?

Možda potresna poslednja odrednica *Rečnika* – “Srce”- govori nešto o tome kao i poziciji ženskosti, drugosti i razlike u klopki sveta. Moto te odrednice je čuven: “Moja tuga je moj zamak, koji se kao orlovsko gnezdo nalazi među oblacima na vrhu planine; niko ga ne može osvojiti. Sa njega slećem u stvarnost i grabim svoj plen. Ali se ne zadržavam dole, odnosim svoj plen kući. A taj plen je slika koju prenosim na zidove svog zamka. Tu živim kao pokojnik.” – Seren Kjerkegor. Metafora zamka, onako kako je hoće Kjerkegor, u samom tekstu Branke Arsić preobraća se, jednim poetičkim i ideološkim strmoglavom, u metonimiju, a ta metonimija potom upozorava, ne samo na klaustrofobično-gotsku, dakle metonimijsku, strukturu odrednice “Srce”, već i na metonimijsku, dakle klaustrofobičnu, strukturu celog *Rečnika*.

Taj *Rečnik* je dakle i ipak – ceo. On se nalazi u klopki svoje polemike, u zamci svoje insajderske pozicije, koja bi da preokrene mogućnosti zapadnoevropskog mišljenja i pisanja ali ne može iz njih da istupi sve dok se uopšte oglašava u jeziku, u pismu. Ono na šta on ukazuje, ne istupajući konačno iz zamka pisma u kome je zatočen, jeste da je samo klaustrofobičan prostor ceo prostor što znači potpuno nepotpun, lišen pogleda i perspektiva. Eho jedne čežnje, ili straha?, prati dakle autorski glas Branke Arsić koji je neuporedivo dragocen baš zato što svedoči o klopki u koju je uhvaćen. I taj glas nabraja: biblioteka, grad, ljubav, noć, ogledalo, pogled, san, seobe, skulptura, srce.

Taj glas dolazi dakle iz jednog zamka, zamka muške smrti i ženske tuge, ili obratno, ali zamka sa pogledom. U tom zamku pisma odrednica “žena” nije napisana baš zato što je sadržana, poput tajne, u svim ostalim odrednicama. Baš zato što još uvek nije moguće napisati otvorenu, autsajdersku, drugačiju istoriju te odrednice do one upisane u zamak boli zapadnoevropske misli i pisma, do one koja nam kaže da je žena tamo gde je san, noć, ogledalo, bilo koji pogled napolje. Ali, i sa tim pogledom van, još uvek je reč o zatočenici koja veštinom čarobnice umnožava

sopstvene odrednice u jednom klaustrofobičnom pismu, pismu uplašenom od zatvaranja u sebe i pismu uhvćenom u klopki tog straha, koji nam se kao dar objavljuje. I možda baš zato što nika-da nije mogla “biti van” niti “na površini” ženska istorija ima prava na iskupljenje u času konačnog obračuna sa posthumanističkim dobom koje smo sami sebi pripremili.

Ovo duplo, troduplo, višestruko kružno kretanje vrata zaustavlja se na tren jednim “okretom zavrtnja” koji je sadržan u pozivu Branke Arsić na lični angažman, na zauzimanje određene ideološke pozicije koja bi tu klopku, tu uhvaćenost obelodani-la/raskrinkala jednom za svagda. Ali taj okretaj, taj poziv dešava se u jednom žudnom i surovom vremenu koje se vešto koristi svim dobrobitima postmodernih strategija mišljenja i zavođenja u svoje sopstvene, nesumnjivo totalitarne svrhe. U tom vremen-u, tako jasno posthumanističkom, neizvesno je nije li buduć-nost “ženskog pisma”, isto kao i pisma uopšte, samo još pos-lednji pokušaj dok se konačno ne opipaju rešetke nevidljivog kaveza. Dok se ne pomirimo da je skoro tri veka star humani-stički projekat vaspitavanja znanjem i u znanju dostigao svoju savršenu, nehumanu kuliminaciju isporučujući nam sasvim nove vrste zamki i zadataka pred kojima je pisanje nemoćno. I dalje nije moguće odgovoriti: Odkuda dopire glas? Gde je skriveno to telo? Gde se nalazi, u zamku tuge, žena koja piše, na kojoj je polici smeštena njena knjiga, njen tekst, njeno telo?

A ako smo pak izašli iz zamka, iz klaustrofobičnog prostora tradicionalnog subjekta i njegove neutoljive, usmrćujuće čežnje za samim sobom i sopstvenim odrazima, to ne znači da ćemo biti u mogućnosti da kažemo išta novo o sopstvenoj, ženskoj istoriji i istoriji zamka iz koga smo, kao iz klopke, istupili. Kao i sve drugo i on će biti zbrisan sa lica zemlje, i iz našeg sećanja. *Rečnik* Branke Arsić i Mrđana Bajića možda je poslednja knjiga koja nam se, na jugoslovenskim prostorima, iz njega obraća, stižući do nas kao poruka u boci, kao upozorenje, kao apel za pomoć. Kao svedočanstvo o neizvesnosti čežnje za strmoglavom, za oslobođenjem, u kome odzvanja eho jednog bliskog ali već u prošlosti zauvek zatočenog života.

#### Bibliografija:

- Branka Arsić, *Rečnik*, Dental, Beograd, 1995  
Branka Arsić, *Razum i ludilo*, Stubovi kulture, Beograd, 1998  
Žak Derida, *Politike prijateljstva*, prevod Ivan Milenković, Beogradski krug, Beograd, 2001.

Jasna Koteska

# MAKEDONSKA ŽENSKA KNJIŽEVNOST OD ASIMBOLIKE KA FEMINIZMU

S makedonskog preveo:  
Duško Novaković

## Paradoks biblioteke

U obimnoj *Istoriji makedonske književnosti 20 veka*<sup>1</sup> Miodraga Drugovca iz 1990. godine, monografiji od 707 stranica, formata 20 cm, opremljenoj sa bogatim registrom od skoro 1100 imena, samo je 30 ženskih imena. Među njima neke su majke ili supruge makedonskih pisaca: Marija Soleva (majka Koče Racina), Marija Černodrinska (supruga Vojdana Černodrinskog), Sultana Delčeva (majka Goce Delčeva), dok ostala pripadaju istorijskim likovima u delima muških autora ili su inspiracija njihovih pesama (Ana Penington, Katarina Velika). Ako se zna da u Makedoniji tokom poslednje tri, četiri decenije, knjige pišu isto toliko žene koliko i muškarci, te da deo izdavača čine žene i ne-mačo muškarci, i da žene imaju i talenat i upornost da štampaju svoje knjige, a neke od njih i sreću da budu masovno čitane (podsetimo na zbirku priča "Zoki Poki" Olivera Nikolove, objavljenu 1963. godine, koja je jedna od najčitanijih makedonskih knjiga svih vremena), tada prvi očigledni zaključak jeste da nešto nije u redu sa kanonizovanom makedonskom književnom istorijom.

Iako su trideset do pedeset procenata knjiga na makedonskom napisale žene (što može da se proveri u katalogima izdavačkih kuća), sudeći prema *Istoriji makedonske literature 20. veka* M. Drugovca, ono što ostaje kanonizovano kao "književnost" u poslednje četiri decenije u Makedoniji, dekada za dekadom, jeste muška književnost,.

Retke kanonizirane autorke u Drugovčevoj *Istoriji* još su žive i još stvaraju: Gordana Mihailova-Bošnjakoska, Ljiljana Čalovska, Kata Misirkova-Rumenova, Olga Arbuljevska, Ljiljana Dirjan, Svetlana Hristova-Jocić, Katica Čulavkova i Vera Čejkovska. Jedine dve autorke koje su mrtve, a kanonizirane kao književne vrednosti su Danica Ručigaj i Radmila Trifunovska. Bilo bi lepo poverovati kako činjenica da je Danica Ručigaj tragično poginula u skopskom zemljotresu 1963, a Radmila Trifunovska se ubila, nema nikakve veze sa neobično solidnom kritičkom recepcijom

<sup>1</sup> Drugovac, Miodrag, *Istorija makedonske književnosti XX veka*, Skoplje, 1990.



koje njihove zbirke pesama imaju u makedonskoj kritici. Ali, mnoga ženska dela sa jakom artistskom provenijencijom, prolaze skoro nezapaženo od strane te iste kritike. Zato nam ne ostaje ništa drugo sem da se rezignirano podsetimo knjige “Plešući na rubu sveta” Ursule Le Gvin, gde se kaže da: “Bez razlike koliko je uspešan, voljen i uticajan njen posao, kad autorka umre, u devet od deset slučajeva biva izbačena sa liste, iz kurseva i antologija, dok muškarci ostaju. Ako ima hrabrosti da rađa decu, nje ne šanse da bude izbačena tada su još veće... Postoji beskonačno mnogo studija o Natanailu Hotornu, dok je Harieta Bičer Stou samo fusnota u istoriji. Većinu književnih dela žena – kao i većinu dela žena iz bilo koje druge oblasti – maskulino orijentisani kritičari oba pola smatraju nevažnim, sekundarnim, a književni stilovi i žanrovi se redefinišu sa ciljem da žene obično ostanu u drugom planu. Zato, ako hoćete da vaše pisanje bude shvaćeno ozbiljno, nemojte se udavati i nemojte imati decu, a pre svega nemojte da umirete. A ako već morate da umrete, izvršite samoubistvo. Oni će to poštovati!”<sup>2</sup>. U tom smislu, makedonski književni kanon tako reći se ne razlikuje od svetskog kanona o kome govori Ursula Le Gvin, osim u statistici – dok je u svetskim razmerama, po proračunu Tili Olsen u *Tišinama*, kanonizirano 10-12% ženske književnosti, u makedonskoj književnosti ovaj kanon, zajedno sa majkama i suprugama autora do 1990. godine participira sa bednih 0,02%.

Ovaj *paradoks biblioteke*<sup>3</sup>, kako ga imenuje Miglena Nikolčina u knjizi *Smisao i materoubistvo*, prva je, znači, očigledna aporija sa kojom se suočava svako proučavanje makedonskog ženskog stvaralaštva. Paradoks biblioteke znači da makedonska žena u biblioteci umesto mogućnosti da ukloni posledice vekovnog lošeg obrazovanja i da ostvari neposredne i bliske dodire sa znanjem, na policama biblioteke čita sopstveno isključenje. Koliko god da je ogromna, popunjena, mudra i osvetljena, biblioteka ženama ostaje topos praznine, tamna komora, mesto gde žena može da sagleda sve, ali ne i da sagleda samu sebe.

Da se vratimo komentaru Le Gvineove da se književni stilovi i žanrovi konstantno redefinišu s ciljem da žene ostanu u drugom planu. Vezu koju Le Gvin uspostavlja između polne pripadnosti autora i redefinisavanja književnih stilova i žanrova možemo videti na raznim primerima iz makedonske savremene umetnosti. U Makedoniji, tapiserija je tradicionalna ženska veština, kojom se žene aktivno zanimaju vekovima iz dekorativnih (ukrašavanje domova) i utilitarnih razloga. Ali, u katalogu Društva likovnih umetnika Makedonije iz 1990. godine, u sekciji tapiserija,

<sup>2</sup> Le Guin, K. Ursula, *Dancing at the Edge of the World (Thoughts on Words, Women, Places)*, New York, 1989, 176-177.

<sup>3</sup> Nikolčina, Miglena, *Smisao i majkoubistvo*, – Skoplje, 2000, 104-105.

navedeno je samo pet muških imena: Lazar Ličenoski, Dimče Protudjer, Dime Koco, Done Miljovski i Slobodan Trajkovski. I pored obimnog ženskog fonda tapiserijskih radova, u kojima postoji utemeljena tradicija i estetski kvalitet, kada se vrši kanonizovanje tapiserije kao umetničkog dela, kanon propušta samo imena muških stvaralaca. S toga možemo izvući zaključak da se tapiserija smatra formom umetnosti kada se njom bave muškarci, a kada se tapiserijom bave žene, ta aktivnost ostaje priznata na nivou veština ili domaće radinosti. Znači, jedna veština raste do ranga umetnosti tada kada se njom bavi muškarac. I obratno, jedna umetnička disciplina ostaje samo veština tada kada se njome bavi žena.

Ovo je eklatantan primer za to kako politika roda igra važnu ulogu u hijerarhiji zanimanja, u praksi označavanja i u diskurzivnim, jezičkim i zakonskim tvorevinama. Banalna deskripcija ovog vrednovanja – ako u jednom društvu žene love ribu, a muževi skupljaju plodove, skupljanje plodova ima viši socijalni status; a ako muževi love ribu, a žene skupljaju plodove, lovljenje ribe ima važniji socijalni status – u feminističkoj književnosti se naziva *dvojna spirala*<sup>4</sup>. Zbog paradoksa biblioteke i zbog dvojne spirale, ženska makedonska tradicija treba da se traži sa one strane biblioteke i kanona, na marginama gde se nalaze ženska dela koja čute.

Iako su zbirke narodnih pesama u velikom procentu, a nekad i u celosti, ispunjene lirskim pesmama makedonskih pevačica, u najvećoj meri one ostaju anonimne na račun velikih filoloških istraživanja vezanih za život skupljača, gde se nekad ide i do besramnih detalja o privatnom životu, međusobnim vezama skupljača, problemima sa izdavanjem... Imena makedonskih autorki, lirskih pevačica, rapsodkinja najčešće su sačuvana, ili zbog toga što je reč o babama, majkama ili suprugama skupljača, ili, mada ređe, zato što je reč o autorkama koje nisu mogle ostati anonimne: Dafina, Depa Kavaeva, Viktorija Popstefanija, Arsa Strezova, Dimitra-Mitra Miladinova, Petrevica Đinoska, Velika Turundžija, M.K. Đinoska...

Za razliku od ženskog *glasa*, koji ima vekovnu tradiciju, ženski pisani *tekst* kasno startuje u posleratnoj Makedoniji. O problemima da se objavi zbirka u nenaklonjenoj sredini, inspirativno piše Gordana Mihailova-Bošnjakovska u povodu prve zbirke Danice Ručigaj, 1960. godine, u vreme koje je znano kao vreme prodora moderne u muškoj lirici: "Da se nazre makar malo to vreme Danice Ručigaj, a time i postojanje sredine, neću da kažem književnosti 'žene koja piše', bilo je kao da se pilji u 'retku

<sup>4</sup> Higonnet, Margaret, R. and Higonnet, Patrice, L-R., "Double Helix" in: *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*. Editors: Margaret R. Higonnet, Jane Jenson, Sonya Michael, Margaret Collins Wetiz. 1987, chapters 1.2., pp. 31.

<sup>5</sup> Mihailova-Bošnjakovska, Gordana, "Kapnuta kapija" u: Danica Ručigaj, *Poezija*, Skoplje, 1993, 104-106.

zver'... Njeno postojanje u tim ne baš davnim godinama kao da je bilo predskazanje jednog novog stanja u odnosu prema stvaracu nemuskog pola. Žene pisci, danas, nisu 'retke zverke' kao što su bile u njeno vreme... ali delom zahvaljujući i njoj i njenom postojanju, iako se za nju lično ono odvijalo u 'nevreme'. I kad kažem 'nevreme' pomišljam da možda nisu savladane nevidljive barijere koje na stvaralaštvo žena pisaca gledaju kao na 'izgubljeno vreme'".<sup>5</sup>

U ovom tekstu pokušaću da skiciram upravo istoriju pisanog ženskog teksta u Makedoniji, preko izdvajanja tri uslovne faze: prva – faza asimboličnosti, 1960; druga - faza iskustva sa telom, 1980; i treća – faza postmodernističkih poigravanja sa Poretkom, 2000.

### Prva generacija: bolna asimboličnost

Šezdesete godine u makedonskoj književnosti svedoče o ženskoj otuđenosti prema jeziku i logici žrtve koju žena polaže na pijedestal kulturnih očekivanja. Koristeći teoriju isključenja Julije Kristeve, nasuprot ranijim čitanjima *Srebrene, noćne igre*<sup>6</sup> Danice Ručigaj, može se pokazati da prva makedonska ženska zbirka u suštini progovara o asimboličnosti, o bolnom ženskom progonstvu s one strane jezika. Na više mesta lirski subjekt Ručigajeve traži *Neka se čuje vrisak* (40), dok implicitni muški slušalac, najčešće imenovan sa "čoveče", ne odgovara (*Ti me ne slušaš*).

Nema žena je centralni motiv u početnom stvaranju ženske književnosti u Makedoniji. Taj motiv svedoči o simboličnom poretku, očinskom, muškom i falocentričnom, koji uvek konfrontira ženski subjekt sa stalnom svešću o isključenosti. Za ženskost koja je *asimbolična*, jer se nalazi izvan Jezika, Poretka i Zakona. U tekstu *Oscilacije između Sile i Odricanja*, Kristeva piše: "U stvaralaštvu žena, jezik kao da se posmatra nekako iz tuđine... Otuđene od jezika žene su jasnovidne, plesačice, kojima je govorjenje bol. "Teorija isključenja Julije Kristeve upućuje na to da asimboličnost označava sebegubljenje, a u psihoanalitičkom smislu: to je vraćanje prema nikad u celosti izgubljenoj Majci. Prema majčinskoj zavisnosti iz pred-subjektivne faze koja završava sa "majkoubistvom", kao uslovom za subjektivizaciju. Subjekt mora da izgubi (i "ubije") majku, da bi mogao da se uključi u ekonomiju označavanja i u legitimiranje svog, skoro uvek unapred, fiktivnog identiteta.

Budući da se iskustvo asimboličnosti vezuje direktno sa ženskom moći rađanja, Ručigaj na prvoj strani zbirke daje šifru kako

<sup>6</sup> Ručigaj, Danica, *Ibid.*

da se čita njena poezija. Njen moto glasi: *Ako ulaziš u ovaj hram, u kome je ljubav vera, pomoli se.*<sup>6</sup> Zbog ljubavi, kao vere hrama, više dosadašnjih kritičkih čitanja ove knjige odnose se prema njoj kao prema zbirci ljubavne poezije. Mateja Matevski piše: "... Možda i nemamo takav slučaj da jedna knjiga pesama bude u celosti inspirisana ljubavlju i sva bude posvećena osećanjima, raspoloženjima, mislima i idejama s kojom ona obuzima čoveka i mladog pesnika<sup>7</sup>". Aleksandar Ežov čak operiše terminima kao što su banalnost i sladunjavost<sup>8</sup>: "Tematska dominantna pesničkog prvenca Ručigajeve bila je ljubav. Kada znamo kakva je delikatnost nužna pri rukovanju sa ovakvim rodnom emocija u poeziji, pri čemu u svakom momentu vrebava opasnost da autor sklizne u afere sladunjavosti i sentimentalnosti, a posebno kad je taj autor žena, tada možemo da budemo ne malo iznenađeni činjenicom da Danica Ručigaj još u prvim koracima u poeziji uspeva da izbegne banalnost." Ovaj pristup, koji se oslanja na svagda zagarantovanu mušku utehu da je genijalnost spermalna sila, a ženskost je, u jeziku, sentimentalna i sladunjava, ne uspeva da shvati istinski smisao naslovljenog hrama u koji se investira molitva. Zbirka Ručigajeve ima jednu jasno određenu temu, ali ona nije ljubavna. Tema je izveštavanje da je govorenje žena bol, jer je ženskost pozicionirana kao fobična drugost.

Diskurs svetosti i logika hrama kod Ručigajeve zapravo upućuje na investiciju u kulturnoj razrešnici ženskosti. Ona u svim stihovima peva o rasparčanosti sopstvenog govora i traži kraj asimboličnosti. Da bi prestao njen fobični strah od simboličkog poretka, žena u Simbolički poredak investira svoje slepilo, kako ne bi videla prvobitnu vezu sa Majkom. Razvoj samooslepljivanja u ovoj zbirci razvija se temeljno iz ideje o zatvaranju očiju *Oči ću zatvoriti, želim jednom da razaberem tajnu* (10), pa sve do stanja negiranja vida: *Videlina se pretvori u crnu pticu, ... Oči mi kamen postale.* (12) Skamenjene oči uvek idu zajedno sa motivom povratnog jezika i govora: *Postajem plamen jezik, Oči će mi isteći.* (28). Ta želja za pozicioniranjem ženskog subjekta koji govori (Krsteva) u, da je nazovemo uslovno, prvoj generaciji makedonskih autorki u koje osim Danice Ručigaj (1934) spadaju i Ljiljana Čalovska (1920), Evgenija Šuplinova (1930), Kata Misirkova-Rumenova (1930), Olivera Nikolova (1936), Radmila Trifunovska (1939)... ostaje samo želja.

U kategoriju nemih žena možemo da upišemo i prvu makedonsku žensku prozu, *Pesma o vatrama*<sup>9</sup> (1967) Kate Misirkove-Rumenove. U podužoj, uvodnoj priči *Prvi dani*, gde se tematizira jedina godina (1941) sage jedne egejske porodice, jedina "neizvesnost"

<sup>7</sup> Matevski, Mateja, "Između ljubavi i strasti", u: Danica Ručigaj, *Ibid.*

<sup>8</sup> Ežov, Aleksandar, "Uz ovu zbirku stihova", u: Danica Ručigaj, *Zarobljenici vetra*, Skoplje, 1963, 51.

<sup>9</sup> Misirkova-Rumenova, Kata, *Pesma o vatrama*, Skoplje, 1967.

(5) sa kojom se suočava porodica je da li će dobiti nasljednika. U paterlinearnoj organizaciji života, pol nasljednika je presudan i sasvim je nevažno šta o tome ima da kaže ženski subjekt, koji u panoptičkom patrijarhату najčešće nemo saučestvuje u učutkivanju žena.

Da pogledamo u tom smislu scene u kojima se tipizira karakteristično žensko iskustvo – rađanje. Pošto je scena porađanja jedne od snaha, Magde, preskočena u priči, Misirkova opisuje majku kako leži u krevetu potpuno onemoćala. Dok su joj crne vitice kose raskošno razbacane po belom uzglavlju, dok joj na nabubrenim usnama sija majčinska sreća, a babice završavaju posao oko porodilje, *Magda je klimala glavom nemo, i sama ne znajući zašto ne priča glasno, pazila je da ne naruši neku tišinu.* (21) I dok majka koja se tek porodila ne zna zašto ne može da govori, a samo zna da se trudi da ne naruši tišinu doma, u trenutku kad je svekar kao bez duše (22) pita za pol deteta, ona uzvikuje da je sin. *“Sin, sin, oče” – silno uzvikuje Magda, kao da je time htela da mu izbriše sivilo ispod očiju.* (22)

Jedini razlog žene da pobedi svoju onemelost u pripovedanju je pojava kolosalne figure Oca, otelotvorene kroz lik svekra, koji se postavlja kao grandiozna figura legitimnog govora. Nastavak priče može se pretpostaviti. Naracija se koncentriše oko starčevih emocija, njegovog prisećanja na rađanje njegove dece (on, uzgred rečeno, ima dva sina), njegove ekstatične i orgijastičke radosti (grudi će mu prsnuti od radosti), ali pre svih – njegova gordost: *Moju krv detence nosi, zaigrale su mu usne i nikako da ih smiri, moja krv, nije se ugasila, majko božja, nije se ugasila.* (22)

Ženska nemost nije samo izbor za likove iz fiktivnog sveta, ona je upisana u strukturnu organizaciju priča Misirkove. Kad se u zbirci pojavljuje ženski narator, on je redovno ćutljiviji od muškog. Ženski narator pripoveda okvirnu priču, ukoliko se poeta nalazi u samoj priči. I obratno. Na primer, u priči *Vatre* tematizuje se traumatično, anksiozno susretanje sestre Marije sa bratom Tomčetom na železničkoj stanici, posle 20 godina, odon-da otkad je porodica bila odvojena u progonima Egejaca. Umesto da se naracija koncentriše oko osećanja sestre, koja čeka na železničkoj stanici, njoj se priređuje susret sa starcem kao kompetentnim i legitimnim govornikom, koji takođe čeka na stanici. Starac počinje da priča o svom iskustvu okupljanja raštrkane porodice, a čitateljke treba da shvate da je reč o implicitnoj poruci – stradanja ovog starca verovatno su identična sa Marijinim osećanjima. U trenutku kad, zbog uznemirenosti ili umora, starac prestaje da priča, i kad implicitni čitalac očekuje konačno

da nešto sazna o duševnom stanju sestre, naracija počinje da se samozaštićuje u odnosu na ženski glas, tako što se Marija svodi samo na faktičku podršku pripovedanju. Nestrpljivom čitaocu, Marija saopštava da se *plašila da ne prekine pripovedanje* (52), i *Neka tišina mi nije dala da otvorim usta. A i šta da kažem. Kako da mu kažem da od iste bolesti bolujem i ja?*(59)

Kad starac završava sa svojom naracijom, on odlazi, a to je već uslov da se pojavi njegov supstitut – brat. Prilikom prepoznavanja sestre i brata, ponovo je uključena muška figura imaginarnog oca. Brat prepoznaje sestru, grli je i kaže: Sestro, koliko ličiš na našeg oca! Naratorka čuti: “jer suze su me gušile”. (63). Na kraju ima samo toliko snage da konstatuje: “Ličim na svog oca, on liči na mog oca, znači, mi postojimo i svet ne može da nas izbriše” (63).

## Druga generacija: iskustvo s telom

Oslobađanje od bolne asimbolike ili njene dopune, opseivnog govora u tuđem glasu, u makedonskom ženskom pismu događa se bar dve decnije nakon Zapadne seksualne revolucije, čiji se daleki odjeci prosleđuju preko pojave, uslovno ćemo je nazvati, druge generacije autorki: Gordana Mihailova-Bošnjakovska (1940), Svetlana Hristova Jocić (1941), Olga Arbuljevska (1949), Lenče Miloševska (1948), Katica Ćulafkova (1951), Ljiljana Dirjan (1953), Vera Čejkovska (1954), Vesna Acevska (1952), Jadranka Vladova (1956)...

U 1980. godini priče se imenuju terminima kao što su snovidenja, beleške, fantazije, ili u slučaju priče *Drugo vreme*<sup>10</sup> (1989) Katicе Ćulafkove – kratka pesnička proza. U formi kratkih zapisa i slika od svega nekoliko rečenica, ova zbirka transliterarizuje san, kao manifest nesvesnog. Najčešće u kondenzovanoj slici, zapisi iz prezasićenih metafora prelaze u simbol ženskog iskustva sa sopstvenim telom. U knjizi *Moć užasa*, Kristeva piše da “Strah od arhaične majke u suštini se iskazuje kao strah od njene moći za rađanjem. Patrilinearano srodstvo tovari se bremenom kako bi savladalo baš tu zastrašujuću moć”. Zato: “Falička idealizacija je izgrađena nad pijadestalom egzekutiranog ženskog tela<sup>11</sup>”. Žena ugroženog tela, najčešće kroz dekapitaciju, čest je motiv u knjigama Ćulafkove. U jednom od zapisa, ženski subjekt svedoči o strahu od bezrazložnog i neracionalnog raspadanja tela: “Osećam se, sanjam se. Podižem ruku u pravcu glave. Nje, međutim, nema... Ako pak nemam ništa – kao što mi kažu prsti – tada želim da znam kako izgleda moje obezglavljeno

<sup>10</sup> Ćulafkova, Katica, *Drugo vreme*, Skoplje, 1989.

<sup>11</sup> Kristeva, Julija, *Powers of Horror*, New York, 1982,8.

telo. Ima li ranu, ima li rupu? Oči, gde su mi oči? Pogled (otkud sada on) okrećem u stranu i suočavam se sa mojom odsečenom, mojom usamljenom, od mene udaljenom glavom. Od mog je bića ostao samo torzo. Nisam previše začuđena. A htela bih da budem!" (28)

U drugom zapisu, deskripcija ženskog tela kreće se zajedno sa sugerisanom mrežom kanibalističkih institucija kulture, čiji je apetit usmeren prema ženskom telu. Naratorka tamo svedoči o stranstvovanju sopstvenog tela, kad s distance vidi glavu odvojenju od tela, ali u trenutku kad odlazi u bolnicu – institucija immanentno vezana za očuvanje tela – bolnica odjednom (Fukoovski) metamorforzira u stadion – mesto za takmičenje, u kojem se igrači isključuju iz igre zbog autoriteta sudije. Metamorfoza je česta telesna operacija. U zbirci postoje redovi hibridnih likova, mešavina muških i animalnih tela. Umesto muškog principa supstituiranja oceubistva sa totemskim životvorstvom, kad je arhaični otac i gospodar ubijen u konspirativnom činu sinova (prema Frojdovom čitanju), u ženskoj prozi Čulafkove, kćerka zauzima simboličnu poziciju sina i totemizirajući muški subjekt do poželjnosti, do misteriozne *drugosti*, zapravo pokušava da reinstalira ženskost. U četvrtoj pesmi iz ciklusa *Ja-san*, totemizirani muž je polu pas, polu čovek ili polu konj (23), ujedno stranac (*biće koje dolazi iz Engleske*), izgnanik iz poretka, koji je upravo zbog toga magnetski privlačan, ali ta privlačnost ujedno povlači potrebu za reinstalacijom poretka (*prikriće šta je, šta je bio. Moći će da nađe posao.*) U drugim zapisima muški lik je *bik, orao, roda* (26) ili metamorforzira u psa i dete (44), a negde u *morsko čudovište i ribu koja ima ljudsku glavu*. (34) Biva reč o dvostranoj formuli, jednoj koja je fundirana povrh mita o ubistvu kao totemiziranju, druga – povrh arhaične dijade o nedvojivosti subjekta od objekta, za koju jezik nema objašnjenje, a koja se doživljava, u zbirci defanzivnosti, strahom i odbojnošću. Uostalom, jedan veliki deo poezije Čulafkove tematizuje prestup i dvojnost. U zbirci *Žeđi (prestupne pesme)*, objavljenoj iste godine, ona piše o međupostojanju kao suštinskom domu ženskosti. U pesmi *Sekret*, koja sasvim jasno asocira na tabuizirane fenomene nečistog, to jest na objekt Kristeve, kulturalno vezan za ženskost, Čulafkova piše da je *srkanje sekreta* uslov *da se vratimo, nazad*. Ali, krajnji iskorak s one strane Logosa je nemoguć, jer:

Ostrvljenost i porive će nam pripitomiti  
i prevaspitati: tuđim imenima  
odazivaćemo se kao svojim. (9)

Semiotičko, iz kog potiče fenomen prezrenog (*abject*), koji je jedan vid unutrašnje granice ili granična linija simboličkog poretka, tim putem u stvari pomaže da se re-instalira ženskost kao nešto što postoji na samoj toj granici. No bez obzira što je ženskost ugrađena u simbolički poredak, iako proterana na njegove margine, iako istovremeno i “unutra” i “izvan” muškog društva, ipak nije u stanju da redefiniše poredak, u kome su *porivi pripitomljeni i prevaspitani* i u kome se *tuđim imenima odazivamo kao svojim*.

Svest koja se konstruiše ukazuje da niko ne može obnoviti čist (bio on i fiktivan) sopstveni identitet, a Prezreno (*Abject*) je svest o lažnom konstruisanom normativnom subjektu, koji ima deklarativno ime koje ne osvetljava njegovu istinsku prirodu. U pesmi *Slaganje vremena*, iz knjige “Nova znoj” (1984), Čulafkova kaže:

ja nisam uvek u ja-formi

ja je; ti sam; on si... (78)

U momentu osveščavanja ženskosti – u graničnoj zoni mog ženskog ja (81) – aktivira se i svest o granici a time dolazi i do brisanja granica između subjekta i objekta. “Ja” – subjekt postaje “je” – objekt, a “ti” – objekt postaje “sam” - subjekt.

Opsesija telom i njegove metamorfoze tema su i jedne od najboljih pripovedačica u makedonskoj književnosti uopšte, Jadranke Vladove. U priči *Isto*<sup>12</sup> (1990) preko jedne metaforičke relacije, otac naratorke se totemizuje u kornjaču. Njegova karakteristika – da priča izmišljotine – jednog dana poprima tragične dimenzije, kad izveštava da postoji ljubičasta kornjača, koja je, u Kafkinom stilu, bačena u kantu za otpatke s nogama u vis. Iste noći, sa njenom smrću umire i otac, a ujutro njegovo mrtvo telo svaljeno na leđa, sa procepima na rukavima, podseća na kornjaču. Noću, naratorka sanja san iz koga se budi sa uzvikom: “Fraaaaaanc! Otac mi se pretvorio u kornjaču!” (12)

Kao i Kafkin lik Gregor Samsa, tako i otac iz priče Jadranke Vladove postavlja isto pitanje: da li je moguće postojanje s one strane Poretka, gde čovek može da se pozdravi sa animalnim u sebi? I kod Kafke i kod Vladove, čin odlaska s one strane Poretka, čin pozdravljanja sa animalnim u sebi, kazna je sa smrtnim ishodom, zbog muškog animalizma koji bi u suštini označavao kraj prokreacije, to jest aktivnu negaciju Majke, a u okvirima Poretka koji upućuje poruku za oba pola o istoj ultimativnoj potčinjenosti. Ubistvo kod Kafke i kod Vladove završava tako reći identično i u tom smislu treba shvatiti naslov *Isto*.

Kao i Čulafkova i Vladova tematizuje prezereno (*abject*) kao ženskost. Ali, kod nje je uvedena kategorija *zazora od same sebe*,

<sup>12</sup> Vladova, Jadranka, *Vodeni znak*, Skoplje, 1990.



koja je povezana sa prostorom. Situierane u orijentalnom skopskom Bit-Pazaru, priče njene, skoro sve, bez iznimke, tematizuju relaciju majka-kćerka na fonu razuđenosti skopskog Bit-Pazara, koji nije samo prostor sa izobiljem predmeta, objekata, zemaljskih darova, već je pre svega prostor dislocirane ženske seksualnosti, pa stoga i ženske imanentnosti.

Odvodeći racionalni projekat do druge strane granice sapštivog, u priči *Stari Hamam* (1990) Vladova obrađuje hamam, koji je tradicionalno, orijentalno i imanentno ženski prostor. Kristeva kaže: “Umesto da se pozicionira u odnosu na suštastvovanje, odbačeni čovek je preokupiran prostorom. On pita *Gde sam?*, a ne *Ko sam?*”<sup>13</sup>. To je zato što prostor koji okupira ona koja je isključena, odnosno žena, nikad nije *jedan*, niti je *homogen*, niti *totalistički*, već esencijalno razdvojen, preklopljen i katastrofičan (Kristeva).

<sup>13</sup> Kristeva, J., *Ibid.*, 8.

Situirana u jednu *gluvu noć* (21), priča počinje svedočenjem naratorke o doživljajima telesnog podvajanja: dok jedno uho udobno počiva na jastuku, drugo sluša *kikotljivi šum* (21) drevnih hamama, *između rumenih peta i vlažnog mermera* (21). Pozicija između sna i jave, spoljnog i unutrašnjeg, arhaičnog i savremenog, između sadašnjosti orijentalne prošlosti starog hamama, pokreće subjektivirajuće procese, zbog fundamentalne nestabilne pozicije subjekta. Naratorka se oseća kao loš mornar u nepoznatom moru (32): iako prema zvezdama određujem da je moj krevet porinut u Dvorište, ispod Velikog Drveta (32). Metafora Velikog Drveta kod Vladove, isključivo asociira na Logos i, u krajnjoj liniji, na Poredak kao očinsku strukturu. Ona počinje da sanja *klizavi mermer* prekriven *sluzima*, objektno i fundamentalno zgražavajući prizor, i *gustu magmu sa malim mesečinama od isečenih ženskih noktiju*. (21) Klizavi mermer, protočna sapunica i gusta magma od isečenih ženskih noktiju, sasvim jasno upućuju na kvalitete koji su kod Kristeve povezani sa pojmom *object* – oni imaju potencijal da dovedu u pitanje kredibilitet stabilnog ženskog subjekta.

Slično “Orlandu” Virdžinije Vulf, gde je rađanje ženske subjektivnosti orijentalizirano, a Orlando – koji posle jednog dugog sna, dok je obavljao ambadorske poslove na Oriјentu, postaje žena – u priči Vladove, ponovno rađanje ženskosti događa se dok naratorka sanja hamam. I san i orijentalni hamam su jasna kritika upućena ne samo čvrstom, fiksnom identitetu, koji ne dozvoljava igru sa fluktuirajućim identitetima, već i kritika upućena logocentričnom, svaki put falocentričnom stavu zbog uvek unapred *dislocirane ženske seksualnosti*. Ženskost se autentizuje u snu,

jer on stoji s one strane reči, u nemenljivom i nefiksnom, izvan Jezika, Poretka, a u Orijentu.

Priča *Bit-Pazar*<sup>14</sup> (1986) iako u početku metonimijski organizovana kao katalog susednih tački, započinje munjevito da raste do metaforičkog brisanja konteksta. Bit-Pazar je opisan ovako:

Polutajno može da se kupi i zlato, stare srebrne pare, oružje, svakojake marke časovnika, teška svila za svečane haljine, amajlije od tirkiza, srme, monistre... Produžavam dublje do tezgji sa teglama prepunim raznobojne monistre... Kupujem ljubičaste, zelene i žute... Tutkam ih u tamu džepa, pokretom kao krunim sitna zrna sa suvog stabaoca." (19-20)

Iz početnih kratko opisanih detalja, kompleksna komparacija počinje da se širi do metafore, kad monistre ulaze u metaforički odnos sa lokacijom. Sitna monistra nema samo atributivnu funkciju da bude jedan od detalja Bit-Pazara. Ona se kruni kao sitno zrno sa suvog stabaoca, predstavljajući jednu vrstu metaforičke metonimije ili simbol.

Simbolističko značenje monistre dovedeno je u relaciju sa sitnim stvarima na Bit-Pazaru, koje iza svoje brojnosti i bujnosti govore o usitnjenosti pijace. Iako deluje prebogato, pijaca je u dubokom raspadanju i *rasitnjavanju*, te zbog toga i nalikuje rasitnjenosti ministri. To je topos usitnjene, klaustrofobične i nestabilne lokacije ženskosti. Ženskost je stalno u putovanju, nelocirana, na mestima ispunjenim pseudo-objektima, i što više zas-tranjuje u odnosu na sigurni prostor, utoliko više, paradoksalno, ona ostaje spašena.

### Treća generacija: postmoderna i feminizam

Zašto za ovu, uslovno nazvanu, treću generaciju, zadržavamo književnu odrednicu – postmodernizam? Zato što upravo sa postmodernom u Makedoniji prodire ideja o zreлом i zdravom, neokomunističkom feminizmu. Homoseksualci po prvi put postaju heroji u literaturi postmodernista (mislimo, pre svega, na priče Aleksandra Prokopieva). U tekstu *Jedan od bitnih poslova u ženskoj borbi*<sup>15</sup>, Fransa Liotar tvrdi da za razliku od humanista 20. veka, koji posle pitanja šta je muškost, a šta ženskost, nisu hteli da zauzmu drugo stanovište sem neutralnog (setimo se samo strukturalizma), postmoderna pravi ovu dilemu realnom. Kad neko za sebe kaže da je neutralan to je isto kao da kaže da je apolitičan<sup>16</sup>, dok svi oko njega znaju, na primer, da pripada des-nici. Postmodernom društvu neutrališe razlike između polova, a

<sup>14</sup> Vladova Jadranka, *Skarbo u mom dvorištu*, Skoplje, 1986.

<sup>15</sup> Lyotard, François, "One of the things at Stake in Women's Struggles: The story of Ruth", in: *The Lyotard Reader*, editor A. Benjamin, London, 1991, 111-121.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 117.

homologizacija je regulisanje jednom permanentnom liberalizacijom, emancipacijom i mobilnošću<sup>17</sup>.

<sup>18</sup> Nikolova, Olivera, *Adamovo rebro*, Skoplje, Melburn, 2000.

Najređi žanr u makedonskom ženskom pismu, roman, tek u 2000. godini sazreva iz snoviđenja i beleški do jedne od većih prozних tvorbi koje mogu da otvore dijatribu o prirodi žene, o njenoj seksualnosti i samosvesti, o feminizmu. *Adamovo rebro*<sup>18</sup> (2000), roman Olivera Nikolove, iako izveden na matrici herc-romana, plasira sokratovsku poruku da se ideja ne rađa u glavi jedne žene, već u razgovoru između žena – dakle, da istina ima dijaloški karakter, s kojim se oponira oficijelnom monolitizmu. U maniru sokratovskog dijaloga, neimenovana heroina od zaljubljene žene postaje ideološka žena, koja anakritički provocira svoje sabesednice dijalogom o feminizmu i potom sinkretički uspostavlja različite tačke posmatranja. Dozom reduciranog humora, subjekt Nikolove započinje razne memoarsko-istorijske razgovore i skriveno polemiše sa različitim filozofskim, religioznim, ideološkim i naučnim učenjima o ženi. U svom tekstu o komercijalnim ljubavnim romanima, En Bar Snitov pokazuje da poruka herc romana glasi: svet je naseljen sa dva različita pola, totalno nesposobna za međusobnu komunikaciju: sa muškarcima i ženama. "Serija ljubavnih romana ima svoju istinu, a to je da narativni svet u kom žive likovi producira patološko iskustvo seksualnih razlika u rodu," – kaže Snitova<sup>19</sup>. Za razliku od subjekta herc-romana, heroina Nikolove nije devičanska, usamljena žiteljka samoapsorbujuće atmosfere, sa minimalnim socijalnim kontaktima i životom u emotivnoj izolaciji. Ona je samohrana majka dvoje vanbračne dece, s brojnim ljubavnim i seksualnim iskustvima, koja vreme ne provodi u besciljnom konzumiranju hrane i odeće, već u sokratovskim dijalozima sa neimenovanim sabesednicima: daktilografkinja (N.), raniji ljubavnik (S.), novinarka (Z.), profesor (I.), klijentkinje (C., A. i J.), advokat (P.).

<sup>19</sup> Snitow, Ann Barr, "Mass Market Romance: Pornography for Women in Different", in: *Feminist Literary Theory, A Reader*, Editor Mary Eagleton, Second edition, Massachusetts, 1996, 99.

No, kada ostaje sama, heroina radi isto što i herc-subjekt: vreme ispunjava dekodiranjem postupaka misterioznog muškarca u koga je zaljubljena. Muškarac u ovom ženskom romanu je mesto poželjne, misteriozne Drugosti, njegovi postupci su nejasni (i subjektu i čitaocima), a njegovo celokupno ponašanje odaje grubost i hladnoću. Ono ostavlja heroinu u nedoumici, i ona se ispoveda:

"Poče da me obuzima neka nervoza zbog sporosti D, iako je ona očigledno sledila izvesnu postupnost. Je li on imao nameru da mi skrene pažnju na nešto drugo, dok smo ovako sedeli u praznoj advokatskoj kancelariji? (12)

Ili:

“Ni ne popričismo sa D. kad me on dovede ovde. Zapravo, ja sam pričala a on mi nije odgovarao... Je li se plašio mojih poznatih podrugivanja? Mnogi me poznaju takvu, da li me je poznavao i on?... Zar ne reče – a ti gledaj da budeš svoja, ili tako nekako? Šta mu je to značilo? Ili uopšte ne reče ništa od svega toga, a ja sa nekim istančanim čulom počeh da pretpostavljam kako D. vidi u meni biće čiji je najveći problem da ne bude svoje? Je li me tako posmatrao i u kancelariji? (18-20)

Posle dvesta stranica ovakvih neshvatljivih pogleda i postupaka, i vremena potrošenog u mistifikaciji muške Drugosti, heroina na kraju romana, slično heroinama herc romana, nemoćno se prepušta ljubavi i mogućem braku sa D, čije postupke nikad do kraja nije uspela da shvati. Logika odsutne verovatnosti – zašto se ovaj ženski lik odlučuje da zasnuje zajednicu sa ovim muškim likom? – plasira istu ideju kao i komercijalni ljubavni roman.

Ta pripovedačka neverodostojnost opravdana je glavnom idejom herc-romana – da je svet ljubavnog romana svet gloriifikacije razlika između polova (Snitov). Dok ljubavna priča između rodova završava narativnom neverodostojnošću, jedina istinska bliskost događa se između naratorke i njene majke u dijabatibama. Poslednje dve polemike o prirodi ženskosti naratorke vodi sa svojom majkom, s kojom postiže izmirenje i vraća se na jednom izgubljenju majčinsku teritoriju. Dok komunikacija između polova doživljava totalni kolaps, istinska komunikacija je reinstalirana samo na relaciji majka i kćerka.

Parodijski odnos prema književnim podtekstovima je karakteristika ove generacije. Zbirka pesama *Nobel protiv Nobela*<sup>20</sup> (2001) Lidije Dimkovske, najčešće preko aluzija, pastiša, travestije, reminiscencije, vodi dijalog upravo sa ženskim pismom. U pesmi *Poštena devojka*, kaže:

...Ako ne nosiš naočare,  
pravi se da si Kineskinja (jedno oko prema istoku  
plus jedno prema zapadu jednako je ženskom pismu  
u muškom društvu)... (7)

Ne bojim se Virdžinije Vulf,  
Ja se bojim Lidije Dimkovske. Čuo si za nju? (7)

Porodični koncepti negde su vezani za deo tradicije ženskog pisma gde se koristi recept kao književni podtekst (Laura Eskivel, Erika Jong). U pesmi “Kocka za supu” pravi se analogija između

<sup>20</sup> Dimkovska, Lidija, *Nobel protiv Nobela*, Skoplje, 2001.

samoće i i kocke za supu i preko postmodernističke tehnike prekomernosti, ta se metafora razgrće do porodičnih manifestacija.

Samoća je kocka za supu za jedan tanjir

Lako se topi ali ne iščezava...

Sada ste sami. Ti – samo čovek, živa beda.

Ona – raskošna punoća, sa fizičkim svojstvima:

4% masnog ekstrata, 27% masnoće,

12% naglutaminata, 45% kuhinjske soli,

ribonukleotida, karamela i začina,

i sa metafizičkim, reklo bi se duhovnim

vezama sa tvojim egom,

a u graničnom sklopu postojanja

sama je tvoj Alter Ego,

čoveče, čoveče, iscediće te za jedan ručak... (9)

Isti odnos ima u zbirci "Jadi mladog lektora"<sup>21</sup> (2000) Olivera Ćorverzirovska. U naslovnoj priči data nam je epizoda iz života lektora Vezirova koji, iako je oženjen koleginicom, lektorkom, u svojoj bračnoj relaciji nalazi malo razumevanja za svoju najcelovitiju ljubavnu opsesiju, a to su reči. Iznerviran njenim nerazumevanjem njegovog strasnog odnosa prema rečima, narator Vezirov, u jednom frustrirajućem trenutku, komentariše:

"Moja slatka žena, koja jezik koristi samo kao servis sopstvene emocionalnosti! Njena profesija je stenica, a ne lektor." (113)

U ovoj ženskoj priči uvodi se muški narator, ali zbog odstupnice drugog roda, on je sasvim drugačije prirode u odnosu na muške naratore kod Misirkove, autorke prve generacije. Uloga muškog lika u ovoj prozi porodično se svodi na funkciju prenosioca "istine" da se žena prema jeziku odnosi sentimentalistički, kao prema nekom servisu za žensku "emocionalnost". (Fakat da autorka Ćorverzirovska isto tako radi kao lektorka, a njeno prezime korespondira sa naratorovim, Vezirov, za nas je sada nevažan.) Ono što je važno jeste intertekstualna aluzija na Geteov roman *Jadi mladog Vertera*, gde je obrnuto portretisana muška sentimentalnost Verterovog lika, koji strada upravo zbog sopstvene sentimentalnosti, u sentimentaliziranom diskursu napisanom od muškog autora.

Treća generacija autorki u Makedoniji, znači, obuhvata one stvaraoce koji se javljaju s raspadom jugoslovenske federacije – Oliveru Ćorverzirovsku (1965), Sonju Mandžuk (1966), Žaninu Mirčevsku (1967), Teutu Arifi (1969), Katerinu Kolozovu (1969), Lidiju Dimkovsku (1971), Anu Dimiškovsku-Trajanosku (1971), Linditu Ahmeti (1971) – ali i autorke iz prve i druge generacije koje nastavljaju da stvaraju. Ove spisateljice će možda (potencijalno)

<sup>21</sup> Ćorverzirovska, Olivera, *Stradanje mladog lektora*, Skopje, 2000.

postati prve koje neće jesti svoje majke, koje neće smatrati kao Meri Vulfstonkraft da su “prve od nove sorte”, već će pamtiti prethodne ženske tradicije. U uslovima kad u Makedoniji još uvek caruje muški književni kanon, koji je, tako reći 100% muški, i kad doprva rastu, snažni i moćni feministički pokret, nasuprot isto toliko snažnoj reakciji protiv njih, to su znaci jednog budućeg književnog stanja koje će zahtevati neki budući tekst. Za sada, feminizam u književnosti žena samo se izdaleka nazire u Makedoniji. Kao simptom može da posluži podatak da je jedna od retkih feminističkih pripovedaka “Dva sna Elektre” Katarine Kolozove, objavljena u srpskom časopisu za žensku književnost *Pro femina* 1997. Ovaj izbor sam po sebi govori o tome kakve su mogućnosti feminističke književnosti na kraju 20. veka u Makedoniji. Pojava, pak, novih rodnih časopisa (*Identiteti* i dr.) treba da se posmatra kao potreban i, nadajmo se, dovoljan uslov za oživljavanje jedne drugačije feminističke ženske scene u Makedoniji.



# MANUFATURA

Radovan Pavlovski  
Barbara Korun  
Branko Čegec  
Nedžad Ibrišimović  
Dragan Velikić  
Aleš Čar  
Miljenko Jergović  
Faruk Šehić  
Enes Karić  
Marko Vešović

*Радован Павловски*

## ИНЖЕНЕРИНГ НА КУКЛАРОТ

Одразглоби го телото код по код  
и нанижи го на конец секој зглоб  
затегни го 'рбетникот до тилот  
како кога вденуваш конец во игла  
испушти ја водата од ушите  
кога си пливал  
во водениот меур на рибата  
жива кукла си бил

Скокни од крајот на конечот  
во плотта на своето новородено тело  
На жолт конец висат бујни градини  
а ние преживеаните бегалци од минатото  
со кукларот се криеме во сегашноста  
во табу куклите зад табу вратите  
тропаме  
Со кукларот - нашиот татко  
одиме на викенд во иднината  
онакви какви што сме  
живи кукли кумур црни.

## МУНК. КРИК.

По кршливите скали на својот скелет  
Мунк се искачува  
Во катедралата на боите  
Ја ниша камбаната  
Една жена од мостот завеана од звуците  
Со крик му се одзива  
На крикот во просторите  
Едниот крик  
Реката под мостот го носи  
Другиот крик со виножито  
над главата на жената се развеал  
Тоа што еднаш сме го чуле  
Очите го паметат





А не сликата  
На избезумениот крик  
На очната белка  
Во снежната пустина на спокојот

## КОКОШКИНО СЛЕПИЛО

Вози право напамет низ пурпурниот  
Тунел на вечерината  
Ни лево ни десно не скршнувај  
Знаците на патот се фосфорни  
Очите на лисицата се жолти  
Како и сонцето пред кокошарникот  
на петелот  
Се што раѓа и смрт носи  
Сенката покажува со прст  
Не зборувај со месечарката  
Прекрсти се  
Вози сосем право приквечер  
Зраците на сонцето расштркани во ноќта што доаѓа  
Меѓу роговите на елен вештерка лета  
Штом го поминеш виножитото  
Не оди по светлината  
Што те оддалечува од сонцето  
Туку вози вертикално  
Колку што имаш воздух во кокошките  
гради  
кукурукни  
Ноќевај во јајцето на кокошката  
Петелот ќе те разбуди.

## АРИСТОТЕЛ ВО ЕГЗИЛ

Мене не ми е дојдено времето,  
а на други им е дојдено невремето  
По смртта на Александар  
огрде светот се разубави смртта  
Огледалата не ги препознаваат  
Се меша светлината со мракот

На она што мислиш на тоа и личиш  
Ме прогонуваат мисли.

На педа земја сум. Сосе имотот  
и љубовта на мајка ми  
уште од утробата нејзина звездена  
јас имам очи и во темно да гледам  
со очите во очите на светот  
Зошто да треперам пред вистината жива!  
Ме замолчеа во Атина како “безбожник”  
во прогонство си одам  
на својот имот во Стагира  
Во сиромаштија се и предметите без нашата душа  
На прагот на староста  
меѓу тревите и брановите лутам  
Со Хомера Поетиката во прогонство ја читам  
Во љубов со морето  
и во каменот ќе никнам  
На цедилка сум голема  
со себе и со роднините  
околу ковчегот невестински  
о посмртно дарувана љубов,  
Мене ми треба пристан под сонцето  
да го заврзам коработ  
да не ме одвее бурата на годините  
Во семејниот круг  
им фрлам зрна на птиците  
Крадливците раѓаат крадливци  
Отсекогаш  
Ќе има повеќе деца одошто родители  
Грми  
Се збогувам со боговите и инсектите  
Во тишина  
стаклени гласови од звездите слушам  
и во секој чекор на чекорот во прогонство  
се повеќе се оддалечувам  
се додека не стигнам  
во некое друго  
подлабоко засолниште во себе.

## КЕПЛЕР

Кеплер бестелесен  
сиот светлина со која може  
од најблиску до најдалеку да се отпатува  
се да се види и разгледа  
а од каде што никој жив не беше се вратил  
а тој се врати  
дома ги отвори патиштата на звездите

Кеплер  
живеејќи тагуваше  
со голо око  
да ги гледа звездите  
со децата и народот  
од бавчите на Медитеранот  
а не од Вајл.

На крајот на краиштата  
во сиромаштија земна  
Кеплер  
за Вечноста пребогат  
само во кошула  
отиде на пат,  
меѓу звездите

## НА ВЕЧЕРА СО МАЈКА МИ

И има еден коњ што ме чека сам на ридот  
И има еден голем камен во планината  
што сака куќа да биде  
И мртвите во гробот имаат време  
да прозборат среќни  
каде биле во чие срце растеле  
И има една нива  
и едно дрво во меѓата на нивата  
што нахранува едно семејство  
Многу гранки на дрвото се исушиле  
други во луња се испокршиле  
Сувото дрво ниту земја го жали

ниту небо го оплакува  
И има еден збор со огледала во куќата  
Од зборот се се гледа  
Земјата и софрата на повисоко да ги кренеме

Железна Река, 17 август 2000

## СФИНГА ОД ЖЕЛЕЗНА РЕКА

Ја затворив куќата однадвор  
а ја отклучив внатре  
Тоа што видоа очите во огледалата  
во тебе и во мене Сфинго  
нема никој ни да го види ни да го чуе  
Грмат облаци над реката  
И пред да ме видат детето и коњот  
секавицата од небо сум ја претрчала  
на здив во мракот  
оган во својата камена куќа да запалам  
Од раскрсницата на времињата  
по својата врвица кај својата Сфинга одам  
Реката - нејзиниот лик  
во звездени кругови го врти  
На воденички камења лебот се крши  
Од војна воините да се вратат чекаш  
а тие не се враќаат  
Со чекор наугорен наесен ти доаѓам  
и во рана пролет навидум  
рака да ти подадам  
Во овој свет овде што е родено  
со белег во цел свет е појдено  
а светот овде остана  
вечен и осамен.

## ЈАЈЦЕ

Моќно е како громот јајцето  
во испреплетените жили на вулканот  
избувливо во луња и суша земјотресно  
ја ниша камбаната на прапостанокот  
искрата самата себе се осветлува  
и се враќа  
во фосфорната кибритка на ноќта  
Плачеш  
во лицето зад лицето  
во реката зад реката  
се искачуваш  
по скалата на испарувањата  
во каменото седело на карпите  
на дофат да ти биде  
јајцето на орелот  
да се самоотвори  
во грч кога сме сами  
во страв кога сме храбри

## МЕМБРАНА

Сината чинија на небото што се врти  
а не може ниту да се види ниту да се чуе  
порабена е со звук  
Ниту е небесна ниту е земјена таа чинија  
Мислата ја прелетала  
сината граница на сонот  
да го разбуди невидливиот бог на гладот  
Ветрот ја бара својата изгубена татковина  
Во виорот на пролетта мразот на конци  
го држи звучното платно на ветрот  
Ни Бетовен не се вслушал  
толку длабоко во ушната школка на морето  
за да го чуе ураганот  
околу кој танцуваат мушичките -  
надзвучни свештенички на слухот

## ОД СПРОТИВНАТА СТРАНА НА ВЕТРОТ

Од другата страна на ветрот  
е Шведска  
Чифтето земи го, не измачувај се, измолкни го  
чифтето од пресесињата на сонот и заборавот  
па место да мирисаме цвеќе без мирис  
и да пиеме вода без боја на шведска маса  
да го наполниме, да го настискаме чифтето со барут  
нашински да ги протриеме рацете и ушите за среќа  
и да одиме на лов овде во Шведска каде што  
и зајакот е заштитен од законите на човекот  
а не од природата наша  
Сега му е мајката мајчина му на дивечот  
за лов на диви зајаци  
отаде ветрот во шведско поле мајчина му  
се е закрвавено и невреме е големо  
Што ќе правиме кога ќе се разубави денот  
'бати искрата што замириса на трат  
'бати чифтето што заглави во цевката  
'бати огнот, 'бати зимата, 'бати бабата и врачките  
'бати кривината по која побегна зајакот  
од другата страна на ветрот  
во полето на дивите зајаци  
во полето на шведската круна  
од нас босанци-косовци  
од нас балканци-европејци.

*Radovan Pavlovski*

## LUTKAREV INŽENJERING

Razglobi telo kod po kod  
i naniži na konac svaki zglob  
zategni hrbat do potiljka  
kao kad udevaš konac pod iglu  
ispusti vodu iz ušiju  
još od onda kada si plivao  
u vodenom mehuru ribe  
živa si lutka bio

Skokni s kraja konca  
u plod svog novorođenog tela  
Na žutom koncu vise bujni vrtovi  
a mi preživeli begunci iz prošlosti  
s lutkarem se krijemo u sadašnjosti  
a tabu lutke iza tabu vrata  
lupamo  
S lutkarem - našim ocem  
idemo na vikend u budućnost  
onakvi kao što smo  
žive lutke ćumur crni

## MUNK. KRIK.

Lomljivim skalama svoga skeleta  
Munk se penje  
Katedralom boja  
Klati zvona  
Jedna žena na mostu zavejana zvucima  
Krikom mu se odaziva  
Krikom u prostorima  
Jedan krik  
Reka ispod mosta odnosi  
Drugi krik se s dugom  
iznad ženine glave razvejao  
To jednom što smo čuli  
Oči pamte

Preveo:  
Duško Novaković



SARAJEVSKE SVISKE  
SARAJEVSKE BALIJEZBRICE  
CAPAJEBCKE  
SARAJEVSKI LISTI  
CAPAEBCKI  
SARAJEVO HOTELBOOK

A ne slika  
Izbezumljenog krika  
Očnih beonjača  
U snežnoj pustinji spokoja

## KOKOŠJE SLEPILO

Vozi pravo napamet kroz purpurni  
Tunel predvečerja  
Ni levo ni desno ne skreći  
Znaci na putu su fosforni  
Oči lisice su žute  
Kao i sunce pred kokošinjcem  
petlovim  
Sve što rađa i smrt nosi  
Senke pokazuju prstom  
Ne pričaj sa mesečarkom  
Prekrsti se  
Vozi sasvim pravo predvečerjem  
Zraci sunčevi raštrkani su u noć dolazeću  
Na rogovima jelena veštica leti  
Čim spomeneš dugu  
Ne idi ispod svetlosti  
Koja te udaljava od sunca  
Nego vozi vertikalno  
Onoliko koliko imaš  
vazduha u kokošjim grudima  
iskukuriči ga celog  
Zanoći u kokoškinom jajetu  
Petao će te razbuditi.

## ARISTOTEL U EGZILU

Moje vreme još nije došlo  
a drugima je došlo nevreme  
Posle Aleksandrove smrti  
poružne svet prolepša se smrt  
Ogledala niko ne prepozna  
Meša se svetlost s mrakom



O onome što misliš na to ličiš  
Proganjaju me misli.

Na pedlju zemlje sam. Sa celim imanjem  
i ljubavlju majčinom  
još iz utrobe njene zvezdane  
ja imam oči i u tamno gledam  
očima svojim u oči sveta  
Zašto da treperim pred istinom živom!  
Ućutkaše me u Atini kao "bezbožnika"  
u progonstvo idem  
na posed svoj u Stagiri  
U sirotovanju su i predmeti bez naše duše  
Na pragu starosti  
između trava i valova lutam  
S Homerom Poetiku u progonstvu čitam  
U ljubavi s morem  
i u kamenu ću nići  
U nevolji sam golemoj  
sa nebom i sa rodbinom  
oko kovčega nevestinskog  
o posmrtno darivana ljubavi,  
Meni samom treba pristup ispod sunca  
da zavežem lađu  
da me ne odvuče bura godina  
U porodičnom krugu  
bacam zrna pticama  
Kradljivci rađaju kradljivce  
Oduvek  
Dece ce biti više nego roditelja  
Grmi  
Pozdravljam se s bogovima i insektima  
U tišini  
staklene glasove sa zvezda slušam  
i sa svakim korakom koraka u progonstvo  
sve više se udaljavam  
sve dok ne stignem  
u neko drugo  
dublje sklonište u sebi.

## KEPLER

Kepler bestelesan  
ceo od svetlosti s kojom može  
od najbližeg do najdaljeg da otputuje  
sve da se vidi i razgleda  
a odande odakle se niko živ ne beše vratio  
a on se vratio  
doma otvorio puteve zvezda

Kepler  
živeći tugovaše  
s golim okom  
da gleda zvezde  
s decom i narodom  
iz bašti Mediterana  
a ne iz Vajla.

Na kraju krajeva  
u siromaštvu zemaljskom  
Kepler  
za Večnost prebogat  
samo u košulji  
otide na put  
među zvezde

## VEČERA S MAJKOM

Postoji jedan konj koji me čeka sam na bregu  
I postoji jedan veliki kamen u planini  
koji hoće da bude kuća  
I mrtvi u grobu imaju svoje vreme  
da prozbore srećni  
gde su bili u čije srce su rasli  
I postoji jedna njiva  
koja hrani jednu familiju  
Mnoge su se grane na drvetu osušile  
druge su se od munja polomile  
Suvo drvo ni zemlja ne želi  
niti ga nebo oplakuje

I postoji jedna reč sa ogledalom u kući  
Iz reči se sve vidi  
Zemlju i sofru još više da podignemo

Železna reka, 17. avgust 2000.

## SFINGA IZ ŽELEZNE REKE

Zatvorih kuću spolja  
otključah kuću iznutra  
To što videše oči u ogledalima  
u tebi i u meni Sfingo  
neće to niko ni videti ni čuti  
Grme oblaci iznad reke  
I pre nego što me vide dete i konj  
munju sam iz neba pretrčala  
uzdahom u mraku  
vatru u svoju kamenu kuću da zapalim  
Sa raskršća vremena  
svojom stazom ka svojoj Sfingi idem  
Reka - njen lik  
u zvezdane krugove se vrti  
Na vodeničnom se kamenju hleb lomi  
Iz rata ratnici da se vrate čekaš  
a oni se ne vraćaju  
Korakom pregorelim u jesen ti dolazim  
i u rano proleće otprilike  
ruku da ti pružim  
U ovom svetu ovde što je rođeno  
sa ožiljkom je diljem sveta pošlo  
a svet je ovde ostao  
večan i usamljen.

## JAJE

Moćno je kao grom jaje  
u isprepletenim žilama vulkana  
izbuljeno u luni i suši zemljotresno  
klati zvonjavu prapostanka  
iskra samu sebe osvetljava  
i vraća se  
u fosforno palidrvce noći  
Plačeš  
u lice iza lica  
u reci iza reke  
penješ se  
skalinom isparenja  
u kameno sedlo stena  
na dohvat da ti bude  
jaje orla  
da se samo otvori  
u grču kad smo sami  
u strahu kad smo hrabri

## MEMBRANA

Plavi tanjir na nebu koje se vrti  
a ne može se niti videti niti čuti  
porubljen je zvukom  
Niti je nebeski niti je zemaljski taj tanjir  
Misao je preletela  
plavu granicu sna  
da bi probudila nevidljivog boga gladi  
Vetar traži svoju izgubljenu domovinu  
U vihoru proleća led koncima  
drži zvučno platno vetra  
Ni Betoven nije osluškivao  
toliko duboko u ušnoj školjki mora  
da čuje uragan  
okolo koga plešu mušice -  
nadzvučne sveštenice sluha

## SA SUPROTNE STRANE VETRA

S druge strane vetra  
je Švedska  
Dvocevku uzmi, ne muči se, potegni  
dvocevku iz nepostojećeg sna i zaborava  
pa umesto da mirišemo cveće bez mirisa  
i da na švedskom stolu pijemo bezbojnu vodu  
napunimo, natisnemo dvocevku s barutom  
naški protrljamo ruke i uši za sreću  
i odemo u lov ovde u Švedskoj gde je  
i zec zaštićen od ljudskih zakona  
a nije od naše prirode  
Pa sad neka je majka majčina divljači  
u lovu na divlje zečeve  
otud gde je vetar na švedskom polju neka je majčina  
sve je zakrvavljeno i nevrema je veliko  
šta ćemo raditi kad se prolepša dan  
'bem ti iskru koja zamirisa na gljivu  
'bem ti dvocevku na zaglavljenoj cevi  
'bem ti vatru, 'bem ti zimu, 'bem ti babu i vračare  
'bem ti krivinu iza koje pobeže zec  
sa suprotne strane vetra  
u polje divljih zečeva  
u polje švedske krune  
od nas bosanaca-kosovaca  
od nas balkanaca-evropejaca.

*Barbara Korun*

## KAMENJAK

Kot otrok strmim  
v temno obličje noči.  
Oči so do roba  
polne žalosti.

Kot otrok strmim  
v svetlo obličje neba.  
Oči so do roba  
polne začudenja.

## VEČER MI RAZČEŠE LASE

večer mi razčeše lase  
ko stopim na temne ulice  
predpomladna sapa  
iz volhkih zimskih tolmunov  
razpre pahljačo  
s silo udarjajo pete  
ob razpokan asfalt  
misel odletava  
v ozkih krogih oranžne svetlobe  
- glasove duši megla -  
samo roki, obe  
sta obmirovali  
v najnežnejšem gibu  
spola  
proti jutru se mi  
v srcu  
na vroči nemir  
nabere rosa

## JELEN

zбудim se s toplim jelenovim jezikom med nogami.  
skoz odprta vrata prodira vodoravna večerna svetloba.  
jelen me narahlo zbada v dojke in liže. pustim,  
da mi s hrpavim jezikom obliže mednožje,  
prsi in obraz. omamlja me njegov vonj,  
vonj po zemlji, mahu, prhnini in strahu.  
vonj po nagonu.  
potem leže obme, ob moj trebuh, da božam njegovo  
žimnato dlako. glavo ima čuječe dvignjeno in pogled  
zazrt v stran, v gozd.  
v mraku se rdeči njegovo golo spolovilo.

ko se čas zgosti in sežem z roko v temo, zatipam moško telo.  
želja po ljubljenju je moja in vroča.  
ljubi me preprosto in blizu.  
v rokah ima severne in južne vetrove.  
skoz njegovo telo tečejo reke in se premikajo oceani.  
usta so topla in polna kot poletni dež.  
soba je polna zemskih in nezemskih glasov.  
včasih mu izgubljen mesečev žarek razkrije obraz.  
ne gleda me v oči. kot bi me varoval pred sabo.

včasih me ljubi, da ne čutim več tal.  
včasih teče sla iz njegovega popka kot majhen bister izvir.  
včasih iz njega bruha lava.  
ampak nikoli me ne rani.  
zmeraj me neskončno pazljivo polaga s trebuhom na zemljo in  
ko me me grize v vrat in voham njegovo vročo sapo, vem,  
da mi bo prizanešeno.

ob prvem svitu zatipam rožičke med njegovimi lasmi.  
žima se mu z glave širi na hrbet, do trtice.  
po trebuhu mu poganja mehka živalska trava.  
ob zori zre vame jelenja glava s komaj še človeškimi očmi.  
z očmi onkraj meje.  
zmeraj bolj roževinaste roke me odsotno božajo.  
krona mu rase.

v kočo zadiši po jutru in jelen se dvigne.  
ko stopim pred vrata, me pogleda,  
da me v trenutku preseka do tal in zažge.

in ko poslušam šelestenje odmeva hitrih živalskih korakov,  
čutim, kako iz mojih zažganih polovic divje rasejo  
rože.

## ROŽE

Rože.  
Dolina rož.  
Snežene rože.  
Zvezdnate rože.  
Rože ledene  
na oknih.  
Rože  
na tvojih licih,  
rože  
v postelji,  
močno dišeče  
rože kože.  
Vrtnice v ustih,  
s trni.  
Zbodljaji,  
trzljaji.  
Iščem slane  
sledove krvi.  
Svoje,  
tvoje.  
S slino  
izližem  
krvaveče  
srčne rane.  
Zazidane  
v grad.  
Slina, kri  
in mleko.  
Pred široko  
odprtimi očmi  
se rojeva  
svit.



## BELA SENCA

sotočje  
sotočje sladkih  
svetlih rek  
tvoj dih  
v mojem  
tvoja korenina  
v moji prsti  
tvoji prsti  
v mojem testu  
vzhaja  
nabreka  
se razliva  
nektar  
kaplja v ustih  
vročina iz ust  
od rok  
iz trebuha  
da se potapljam vate  
da se izgubim v tebi  
da si kraška votlina  
da si krušna mati  
da si zibelka moja  
zatočišče ivja  
koža vode  
obšiv srca  
bela senca  
plivka  
plivka v srcu  
himna  
kroženje sonca  
rast lune  
ples zvezd  
mrmranje galaksij  
vse teče teče  
po mojih žilah  
moja kri si  
moja vroča kri  
moja sapa  
moja sapa dišeča  
po zemlji prebujajoči  
po pomladi zgodnji

dišeče dimlje  
mehko in izmuzljivo  
temnotajno  
zmeraj znova  
zmeraj kot prvič

## BELI BIKI

Odprem okno  
in v sobo planejo  
beli biki noči.  
Ona  
kot temna senca  
leži  
in spi.  
V spanju ječi.

Njena koža je hladno  
holandsko platno,  
bleščeče.  
V vsakem vozličku  
se luna taji.

Svilena je njena koža,  
ko se stopi.  
Žametna njena podrast.  
Udira se pod menoj  
gozdni mah njenega spola.

Njeni dojki dišita  
po mleku in cimetu.  
Po vaniliji pas.

Me sprejmejo usta,  
tolmun vode rožne.  
Z jezikom rišem  
hlapljive čipke  
med njene brstiče.

Slepeče bela pokrajina.  
Izgubljena popotnica.  
Kako šelesti in poklja  
črnina las.

Kako je medena in topla!  
Kako obla in čvrsta!  
Kako se razmika in udara!  
Ni svile tako mehke,  
ne biserovine tako drastljive,  
kot je njena školjka.

Konica jezika  
se dotakne opne nesluha,  
zabrni struna nebesed.

\* \* \*

*Poljubila sem ga.*  
O, kako sem ga poljubila!

*Christini*

V klasju so zrasla zrna  
in mak je s stokom  
odprl svoje  
olesenelo srce.

Poljubila sem ga  
na lepki rdeči zemlji  
v senci stare oljke.  
Poljubila sem ga.  
Črički so onemeli  
in zrak je drhtel  
od nemira,  
zašuštela so stebila koruzna.

Poljubila sem ga  
globoko, na dno  
pozabljenega vodnjaka,  
kjer še odmeva  
tvoj glas.

Poljubila sem ga.  
Sonce je rodilo  
rubinastega dvojčka  
in v luni so zatlela  
temna netopirska telesca.  
Nebo je utonilo  
v škrlatno večerno zvonjenje.

Poljubila sem ga.  
Z luno, mojo sestro,  
sva se igrali  
z njegovim pasom  
in petelini so izgubili  
svoj izdajalski glas.

Sedem zgodnjih zvezd  
je mižalo.  
V senci figovca  
senci figovca  
je rasel kolovrat.  
Z usti sva stkala  
pajčevinasto nit  
in se  
srečna obešenca  
zagugala  
v nov dan.

Samo poljubila sem ga.

## EVRIDIKA

Ko bom prišla,  
bom pela.  
In moja pesem  
bo luč,  
ki žene rože rast  
in ljudi ljubiti.  
Vse je mogoče, vse.  
Iz trebuha  
lije svetloba.  
Vse je odpuščeno,  
vse poravnano.  
Vsak list se giblje  
v ljubezni.

*Barbara Korun*

## KAMENJAK

Poput djeteta zurim  
u tamno lice noći.  
Oči su do ruba  
pune žalosti.

Preveo: Josip Osti

Poput djeteta zurim  
u svijetlo lice neba.  
Oči su do ruba  
pune čuđenja.

## VEČER MI RAŠČEŠLJA KOSU

večer mi raščešlja kosu  
kada kročim u mračne ulice  
pretproljetni dah  
iz vlažnih zimskih virova  
rastvori lepezu  
snažno udaraju pete  
o raspukli asfalt  
misao odlijeće  
u uskim krugovima narančaste svjetlosti  
– glasove guši magla –  
samo ruke, obje  
zaustavile su se  
u najnježnijem pokretu  
spola  
pred jutro mi se  
u srcu  
na vreloom uzbuđenju  
nakupi rosa

## JELEN

probudim se s toplim jezikom jelena među nogama.  
kroz otvorena vrata dopire vodoravna večernja svjetlost.  
jelen me lagano bode u dojke i liže. pustim  
da mi hrapavim jezikom obliže međunožje,  
grudi i lice. omamljuje me njegov miris,  
miris zemlje, mahovine, truleži i straha.  
miris nagona.  
potom legne pored mene, uz moj trbuh, tako da milujem  
njegovu  
oštru dlaku. glava mu je dignuta kao da osluškuje i pogled  
zagledan u stranu, u šumu.  
u mraku se crveni njegovo golo spolovilo.

kad se vrijeme zgusne i posegnem rukom u tamu, napipam  
muško tijelo.  
želja za ljubljjenjem je moja i vrela.  
ljubi me jednostavno i blizu.  
u rukama ima sjeverne i južne vjetrove.  
kroz njegovo tijelo teku rijeke i pomjeraju se oceani.  
usta su topla i puna poput proljetne kiše.  
soba je puna zemaljskih i nezemaljskih glasova.  
pokatkad mu izgubljena mjesečeva zraka raskrije lice.  
ne gleda me u oči. kao da me štiti od sebe.

pokatkad me ljubi tako da više ne osjećam tlo.  
pokatkad teče strast iz njegovog pupka poput malog bistrog  
izvora.  
pokatkad iz njega izbija lava.  
ali nikad me ne rani.  
uvijek me beskrajno pažljivo položi potrbuške na zemlju i  
dok me grize u vrat i osjećam njegov vreli dah, znam  
da ću biti pošteđena.

u prvo svitanje napipam rošćice u njegovoj kosi.  
struna mu se s glave širi na leđa, do trtice.  
po stomaku mu niče meka životinjska trava.  
u zoru gleda u mene jelenja glava s još jedva čovječijim očima.  
s očima s one strane granice.  
sve ružičastije ruke odsutno me miluju.  
raste mu kruna.

u kolibi zamiriše na jutro i jelen se digne.  
kad stupim pred vrata, pogleda me.  
tako da me u trenu presiječe do tla i spali.  
a kad slušam šum odjeka brzih životinjskih koraka,  
osjećam kako iz mojih spaljenih polovica divlje raste  
cvijeće.

## CVIJEĆE

Cvijeće.  
Dolina cvijeća.  
Snježno cvijeće.  
Zvezdano cvijeće.  
Cvijeće ledeno  
na prozorima.  
Cvijeće  
na tvojim obrazima,  
cvijeće  
u krevetu,  
cvijeće kože  
koje snažno miriše.  
Ruže u ustima,  
s trnjem.  
Ubodi,  
trzaji.  
Tražim slane  
tragove krvi.  
Svoje,  
tvoje.  
Pljuvačkom  
poližem  
rane srca  
koje krvare.  
Zazidane  
u zamak.  
Pljuvačka, krv  
i mlijeko.  
Ispred širom  
otvorenih očiju  
rađa se  
svitanje.

## BIJELA SJENA

sastavci  
sastavci slatkih  
svijetlih rijeka  
tvoj dah  
u mojem  
tvoje korijenje  
u mojoj zemlji  
u mojem tijestu  
diže se  
buja  
izlijeva se  
nektar  
kaplja u ustima  
vrućina iz usta  
iz ruku  
iz trbuha  
tako da tonem u tebe  
da se gubim u tebi  
da si kraška špilja  
da si pomajka  
da si moja kolijevka  
utočišteinja  
koža vode  
porub srca  
bijela sjena  
talasanje  
talasanje u srcu  
himna  
kruženje sunca  
rast mjeseca  
ples zvijezda  
mrmljanje galaksija  
sve teče teče  
po mojim žilama  
moja si krv  
moj dah  
moj dah koji miriše  
na zemlju koja se budi  
na proljeće rano  
mirisne prepone  
meko i izmigoljivo



tamnotajno  
uvijek iznova  
uvijek kao prvi put

## BIJELI BIKOVI

Otvorim prozor  
i u sobu banu  
bijeli bikovi noći.  
Ona  
poput tamne sjene  
leži  
i spava.  
U snu ječi.

Njena koža je hladno  
holandsko platno,  
blistavo.  
U svakom čvoriću  
mjesec se skriva.

Svilena je njena koža,  
kada se stopi.  
Baršunast njen šiprag.  
Ugiba se poda mnom  
šumska mahovina njenog spola.

Njene dojke mirišu  
na mlijeko i cimet.  
Na vaniliju pas.

Prime me usta,  
vir cvjetne vode.  
Jezikom crtam  
isparljive čipke  
među njene pupoljčice.

Zasljepljujuće bijel krajolik.  
Izgubljena putnica.  
Kako šušti i pucketa  
crnina kose.

Kako je medena i topla!  
Kako obla i čvrsta!  
Kako se razmiče i uliježe!  
Nema tako meke svile,  
ni sedefa koji tako uzbuđuje  
kao njena školjka.

Vrh jezika  
dotakne opnu nesluha,  
zabruji struna neriječi.

\* \* \*

Poljubila sam ga.  
O, kako sam ga poljubila!

Cristini

U klasju su izrasla zrna  
i mak je s uzdahom  
otvorio svoje  
odrvnjelo srce.

Poljubila sam ga  
na ljepljivoj crvenoj zemlji  
u sjeni stare masline.  
Poljubila sam ga.  
Cvrčci su zanijemjeli  
i zrak je drhtao  
od uzbuđenja,  
zašuštale su stabljike kukuruza.

Poljubila sam ga  
duboko, na dno  
zaboravljenog bunara,  
gdje još odjekuje  
tvoj glas.

Poljubila sam ga.  
Sunce je rodilo  
blizanca boje rubina  
a u mjesecu su zatinjala  
tamna tjelašca šišmiša.  
Nebo je utonulo  
u purpurnu večernju zvonjavu.

Poljubila sam ga.  
S lunom, mojom sestrom,  
igrala sam se s njegovim pasom  
i pijetlovi su izgubili  
svoj izdajnički glas.

Sedam ranih zvijezda  
žmirilo je.  
U sjeni smokve  
rastao je kolovrat.  
Ustima smo stkali  
paučinastu nit  
i  
dva srećna obješena  
zanjihali smo se  
u novi dan.

Samo poljubila sam ga.

## EURIDIKA

Kada dođem,  
pjevat ću.  
A moja pjesma  
bit će svjetlo  
koje podstiče cvijeće da raste  
i ljude da se ljube.  
Sve je moguće, sve.  
Iz trbuha  
lije svjetlost.  
Sve je dopušteno,  
sve poravnano.  
Svaki list se giblje  
u ljubavi.

Branko Ćeđec

## ŽENSKA PISMA

### *auto*

Ivana mi govori u slušalicu: - *Napiši da imam auto: mali srebrni citröen ax.* Večer je, vozim brzo s aerodroma u grad. Mak je otputovao u Vrsar, vlaga je oko osamdeset posto, oblaci su sve tamniji, lišće treperi na povjetarcu koji je neočekivano zapuhao kao da želi omogućiti barem elementarno disanje.

Ivana još uvijek polazi autoškolu *Paklenica* i ima otkačenog instruktora koji razvozi opatice po Brezovici i Samoboru, jednom je neke odvezao čak do Sarajeva. Inače pobožno psuje u automobilu s krunicom obješenom na retrovizoru i pije samo *coca-colu* na sobnoj temperaturi.

*Citröen* je star deset godina, kupljen od prijateljice Naše, s relativno trulim desnim pragom i sjebanim kuplungom: toliko se vidi na prvi pogled. Kiša još uvijek ne pada, ne pada ni vlaga u zraku, ni pritisak od 1054 hektopascala. čitam mailove i nikome ne odgovaram, jer mi glavobolja ne dopušta nijednu suvislu rečenicu. Ivanina jučerašnja poruka, koju sam pročitao tek danas, vapi za razumijevanjem: - *Hej, jesi li rekao Mići i Maku da sam kupila auto.*

*Citröen ax, srebrni, diesel. Baš mi je krasan mali.*

2001-08-22

## *shopping terapija*

ušla sam u prodavaonicu rublja i iščepkala krasan bordo kompletić: gaćice i grudnjak s *push up* konstrukcijom. prodavačica mi je pokazala slobodnu kabinu i ja sam samouvjereno ušla. kada su se vrata s krilcima kloparajući zatvorila, i kada sam se okrenula želeći povući zasun, spopala me klaustrofobična jeza jer, ili je kabina bila prokleta mala, ili se moje lijepo oblo dupe, uvijek na meti pogleda, kriomice proširilo toliko da je trebalo početi voditi računa čak i o dimenzijama kabine za probanje odjeće: - *nije moguće!* - rekla sam zapanjena samoj sebi kao najboljoj sugovornici i prisjetila se svakojutarnjeg vrpoljenja pred ogledalom: - *je li ljetna haljina suviše prozirna? jesu li tange pretamne za bijele lanene hlače? hoće li se na listovima previše šepuriti dlačice koje nisam uspjela izdepilirati, jer sam prespavala budilicu? je li grudnjak dovoljno podložen za moje, činilo mi se, očito premale, inače čvrste sise?* a sada i ta kabina! pokušala sam se skinuti, ali me miris nogu, iščupanih iz cipela zauzdao pouzdanije od *abeesa*, kao da se cijeli dućan nosom zabio u jebenu pretijesnu kabinu i kao da se čopor zdepastih baba s čuđenjem zablenuo u moju guzicu, koja strši, lijepa i neponovljiva, i zabada se u njihov golemi integralni nos, koji usisava miris oznojenih nogu, netom iskliznulih iz pastelnoplavih *kickersica*.

2001-08-23

*on the road*

- *što sada?*- pitala sam se zagledana u praznu cestu što je nestajala iza okuke, sama, na autobusnom stajalištu u vinjanima donjim. bilo je dosadno predvečerje, a shopping ture odavno su budile samo nostalglična sjećanja, barem kada je riječ o biznismenima s hercegovačke strane crte. dva gavrana nad mojom glavom izvodila su mrtvački ples uz zaglušnu dreku, umorne zmiye i gušteri pretrčavali su cestu kao ironično podsjećanje na prometni intenzitet koji je svojedobno značio ulazak u švencerski eldorado, iz kojega se vraćalo punih prtljažnika i natankanih rezervoara, pod kojima su stenjali slabašni motori socijalnog auto-parka i kršne domačice na zadnjim sjedištima.

- *što sada?*- ponavljala sam suznih očiju na cesti s koje se još uvijek pušila dnevna žega, u prevečerje, dok mi je u susret gmizao veliki šleper i u njemu "ćelava pjevačica" rutavih prsa, u atletskoj majici, na kojoj su se jasno ocrtavali masni prsti od netom smlavljene janjetine. ušla sam u miris luka i oznojenih tenisica, slatko se nasmiješila i koketno zacvrkutala: - *do zmijavaca, ako može, tamo me čeka teta!*

noć je već debelo omotavala vrhove okolnoga gorja, par gavrana spustio se u osamljenu krošnju pored straćare, čovjek rutavih prsa nagazio je papučicu i moćni stroj zaorao je praznu, bljedunjavu cestu prema imotskom.

2001-08-24

## *dramski vrhunci petkom poslije ribe u službenoj kantini*

sedamnaest dana kasnije ševili smo se na naslonjaču fotelje, s njezine zadnje strane: klizila je nezadrživo prema sredini, otimljući nam i najmanji oslonac i brutalno gužvujući ljubičasti tepih; uskoro smo se grčili potpuno mokri, samo na njegovim nogama, na sredini usijane hotelske sobe: urlik je trznuo hladno dupe allena ginsberga u grobu na drugoj strani globusa, drugi, devet minuta kasnije, prolomio se već na prostranu neraspreamljenu krevetu. govorila sam mu o piscu i prijateljici, o njihovu redovitu fukanju petkom poslije ribe u kantini na institutu za samorestauriranje "tijela i duše", nekakvom istočnjačkom dilanju magle i primitivnih narkotika, nakon čega se on, pisac populističke dramatike, skrušeno vraćao u svoje brižljivo projektirano gnijezdo, u kojem je svaka stvar nepogrešivo sugerirala svoju povijesnu pripadnost, čak i sličice pisaca izrezane iz požutjelih časopisa. uzela sam ga za ruku, znojnog, zapuhanog, oslobođenog divlje energije prigušene polovice stoljeća na leđima: neravnim glasom procijedio je: - *ni sam nisam znao da to još uvijek mogu*. obrisala sam znoj s njegova orošena čela i zabacila kosu u stranu: u dnu trbuha treperila je proljetna breza na iznenadnom vjetru, potom se zakotrljao mlaz vrele vulkanske smjese, koji je pokosio sva druga osjetila, pa tutanj nakon kojega se širom okolinom rasprostrlo smirujuće vibriranje. on je još uvijek bio pored, nijem i usporen tonuo je u san na ljekovitim obalama bliskog a omamljenog tijela, makinalno stišćući lijevu bradavicu koja je i dalje bridila punim intenzitetom nedavnih događanja.

2001-08-24

## *biciklistice*

moja prelijepa prijateljica žestoko je nagazila na pedale terenskog bicikla. ja sam zaostajala nekoliko metara. bile smo na vrhu brežuljka, dva kilometra od komiže: sunce se lijeno približavalo crti pučine na horizontu, vidik je bio zamagljen, baš kao i moj, inače bistar pogled, kada sam je zaskočila vjerojatno najmanje očekivanim pitanjem:

- što misliš o lezbijskoj ljubavi?

- kakvo je to pitanje, ne razumijem?!

- ma ništa posebno, razmišljala sam o tome kada je franco doveo svoju trudnu prijateljicu, deklariranu lezbu, kojoj je, onako usput, uspio napraviti dijete.

nehotice sam se zagledala u njezinu napetu guzu i sočan profil grudi i nisam osjećala nelagodu.

- ne reagiram na ženski pogled, još manje

na dodir. - odgovorila je sigurno, čak nadmoćno,

tako da sam se na trenutak zastidjela svoga

neumjesnog pitanja. svjetla u podnožju treperila su

ujednačenim ritmom, brod na vidljivoj pučini

ispustio je glasan uzdah, vjerojatno samo pozdrav

romantičnim šetačima na obali, dok sam

ponovno uzjahivala vlažnu sjedalicu vražjeg

bicikla, koja me uglavnom žuljala, ali me

gdjekad i nadraživala svojom perverznom oblinom,

tvrdom, neudobnom, a još se trebalo vraćati

neravnom nizbrdicom do grada.

- mene malo intrigira, premda nisam sigurna

da bih željela probati. - rekla sam više kao

opravdanje i divljački nagazila pedale,

ostavljajući je daleko za sobom u nervoznom

titraju dnevne žege, koja se gasila zajedno

sa sve krhkijim zrakama malaksalog sunca na obzoru.

2001-08-26



## *pjena dana*

nakon dva sata nervozne vožnje po makadamskoj cesti ušli smo, još vreli od puta, u automatsku autopraonicu. iz mnogobrojnih je mlaznica sunula gusta pjena i vidik se u vozilu saspa zamračio. uzela sam njegovu desnu ruku i privukla je na svoje koljeno. slika svijeta u hipu se promijenila: kao da ga je ošinula adrenalinska metla, šmugnuo je rukom prema gore: vlaga je probila gaćice brže od slapova koji su se rabijatno slijevali niz svijetle padine vozila. naglim je pokretom istu ruku zavukao ispod moje guze, ne pomičući se sa sjedala, i tankim nervoznim srednjakom počeo dirigirati ratnu izvedbu beethovenove devete, meni uglavnom znane iz *paklene naranče*: filharmonija, jedan poznati židovski solist teško pamtljiva imena, jedna treptava svjetiljka daleko od pozornice i ruka koja dirigira energičnim pokretima. sagnula sam se brzinom jaguara i tako mu otvorila put. jednim trzajem rascvala sam zatvarač na njegovim tamnoplavim bermudama s džepovima sa strane i veseli, lijepo oblikovani kurac već mi se koprcao u ustima. snažno sam svrdlala jezikom, sve dok me sladunjavi preljev nije podsjetio na okolnosti. po satu na armaturi prošle su četiri minute, ako sam dobro zapamtila vrijeme ulaska. veliki višecjevni fen sušio je automobil što se ljeskao pod nepodnošljivim svjetlom još vreloga ljetnog popodneva. upalilo se zeleno na semaforu i on je rutinskim pokretom ubacio u brzinu. blagajnica na izlazu lijeno je mahnula pozdrav.

2001-08-26



## VJEČNIK

**1,18.** A kada svi odoše na počinak, ogrnem se i izađem na krov da pogledam zvjezdano nebo i grad Nehet. Pogledam zvjezdano nebo i pogledam Nehet, te se stanem okretati da vidim na koju ću stranu, jer to da odem više se nije odvajalo od mene. Ali to veće nisam znao kuda da odem.

Siđem i legnem i u mraku, ispod pokrivača, stanem pipati rukama po sebi da napipam svoju starost, ali je ne napipam.

Po Penanukitovom stropu se pojaviše one žene koje sam danas gledao. Bio sam radostan a posred te radosti gnijezdio se kikut. Obuzdam ga, ne zato što bih možda nekoga probudio, nego zato što se posred toga kikota gnijezdila smrt. Odmah je prepoznam i odmah je odagnam i smiješeći se, na miru, pogledam one žene da utvrdim koja mi se dopada i kako, a nisam prestajao da se smiješim još otkako sam sišao sa krova.

Kod jedne mi se dopadalo ovo, kod druge ono, a kod jedne mi se dopadalo sve osim nešto malo.

A kad sam zaspao, s lahkocom nađem u svojoj postelji mlađu Nitagrit, te se ujutro, razbuđen, tome veoma obrađujem.

Samo što sam ustao, Penanukit navali da mu otkrijem tajnu svoje krepkosti. A i prije me je često o tome propitivao.

- Kad god vidiš smrt, a ti bježi od nje.

- Ako me ovdje nešto probada, tako da svu noć ne mogu ni oka sklopiti, je li me to smrt probada?

- Ne znam. Ali znam da se smrt skriva u kikotu.

- U kikotu?

- Da, u kikotu!

- Je li istinu govoriš, ili mi se podsmijevaš?

- Istinu ti govorim i evo vidi da ti se ne podsmijevam.

- Ja volim da se kikoćem i pri tome se sasvim dobro osjećam.

Nećeš, valjda, reći da ću umrijeti od kikotanja?

- Ne znam. Možda smrt nije uvijek u kikotu.

Penanukit je mislio da se ja bavim magijom; a da li je to magija ako jedem samo onda kada ogladnim i da li je magija to ako oklijevam da popijem pola vrča piva, onog jačeg? Penanukit gleda to što ja radim i čudi se. A ja o životu mislim isto što i on, Penanukit, isto što i drugi; da svi jednom mru; i da je dobro ostati živ, a dva puta ostati živ dva puta je dobro.

A nije da ponekad nisam želio vidjeti Ozirisa na prijestolju i pročitati ono što će Tot svojom rukom o meni zapisati. Da uporedim njegove hijerogliffe koje bih gledao sa svojim hijeroglifima kojih bih se sjećao. Ako je sve to tamo tako. A da ću se jednoga dana naći u *Amantiju*, tada u to još nisam sumnjao. Ali nigdje nisam mogao otići a da me ne nađu.

- Ti pripadaš hramu i nigdje ne idi - govorio je plemić-svećenik.

- Ja se bojim da me neko ne ubije - govorio sam - jer, eno, Iteti je poludio gledajući me i drže ga svezana, a Huj je nasrnuo da me zadavi kada smo zorom kupali veliku Ptahovu statuu.

A rekoh da se bojim i sna bez snova.

- Kad god sanjam da umirem, ja se probudim i tako spasim. Ali kada ništa ne sanjam, a spavam, mogu umrijeti a da to i ne znam - rekoh. - Ali smrt tako jarosno još nije nasrnula na me. Dovoljno je da od nje zakrenem glavu...

Smrt je iščilila i sve će učiniti da se vrati. "Uzela sam Penanukita iz tvoje otvorene šake!", reče. Ali kada je umrla Nuti, ja je nisam čuo. "Hvaljen budi Penanukite!", šaptao sam zaprepashten.

Kao da sam svima onima koji su samo makar čuli da imam sto trideset i sedam godina znao čas njihove smrti. A nisam znao. Dolazili su i pitali.

**1,19.** Najprije sam otišao u On, pa u Bubastidu istom lađom, pa u Pelusium, a odatle drugom lađom, morem, u Tir; pa kroz zemlju kedrova, pa niz rijeku koja teče obratno u zemlju Cmoglavaca, jer sam htio da budem tamo gdje me niko ne zna. Više od šezdeset godina boravio sam u gradu Uru sve dok nisam postao drugi čovjek.

Onaj dan u kome sam i u *kherhebovim* očima, tamo u Nehetu, vidio svoju smrt, otišao sam lađom u On. Svoj pogled prekrio sam pogledom Imhotepovim i opet sam mogao da gledam. A da sam ostao Neferti, žreci bi me našli, vratili i meni bi bilo još teže nego ranije podnositi njihove smrtne poglede. Postavši drugi čovjek, dao sam sebi drugo ime, skrio se u njemu i tako me više niko nije mogao pronaći. Rado sam opet došao u svoju zemlju, u zemlju Kema, u Ta-Meri.

Da sam poštovao Imhotepa - nisam, mi nismo bili tako razdvojeni; iako nisam bio kumir, bio sam kao kumir, a Imhotep je bio kao kumirova statua u koju kumir ulazi i iz koje izlazi kad hoće i kako hoće. Jedino sam pazio na to da ne povrijedim Imhotepa, a nisam pazio da Imhotepa neko drugi ne povrijedi; samo sam tako bio bezbijedan i skriven; i to sam uvidio, ali ne

odmah, nego malo-pomalo, tamo, u Uru. Imhotep je bio Imhotep! Ko je taj u kome bi Neferti mogao da bude osim u Imhotepu? Da čujem kojim je to riječima kumir u statui? Ja sam bio u Imhotepu onako kako se ne zna. To je tajna!

Nisam mogao biti neko ko mi nije potpuno sličan, odmah bi me vidjeli, vidjeli bi da izvirujem; ovako, mene nije ni bilo, bio je samo Imhotep; a **ka** niko ne vidi, ni **ba** niko ne vidi, ni **ib** niko ne vidi, ni **h'at** niko ne vidi...Imhotep se služio mojim tijelom kao da smo imali roba; ne, nije htio da se odvoji; ta, Imhotep je znao da će nestati...

Imhotep je padao ničice pred faraonove noge, Imhotep je govorio graditeljima, nadglednicima i crtačima, Imhotep je pamtio, Imhotep je radio, Imhotep je mislio: "Nikakva prostranstva osim groba. Vidilac zvijezde u po bijela dana drži skrivene pod rukom. Gdje da čovjek ode iz Egipta? Ta u Egiptu život *neteri* drže..."

Imhotep je Neter-Ketovu piramidu nadograđivao da se vidi, i to tri puta, mene nije bilo; ako bih poturio lice da me umije, to je sve. Imhotep je išao u On i Imhotep se vraćao iz Ona.

Apopa je njega, Imhotepa, svoga muža, primala u postelju, a sa mnom, Nefertijem, se samo nosom dodirivala.

Imhotep je svetom skarabeju otkinuo glavu, iščupao krila, skuhao ga u ulju, rasjekao ga i jednu polovicu stavio na Apopino lijevo, a drugu polovicu na Apopino desno oko da je izliječi od sljepila. Ali ona nije progledala.

Ja znam šta je Imhotep mislio i osjećao prije toga.

Ja znam šta je Imhotep mislio i osjećao poslije.

Ja sam vidio kada je na paleti od zelenog škrljjevca Imhotep izmiješao mast od bilja i meda kojom je Apopu izliječio od sljepila.

Ja se tada tome nisam mogao radovati. Ja sam se tome rado-  
vao kada sam prestao biti Imhotep i kada sam opet postao Neferti.

Imhotep je bio mudrac faraona Neter-Keta; zar sam ja mu-  
drac? Imhotep je bio liječnik i graditelj koji se proćuo ne samo u  
Obje Zemlje. Zar sam to ja? I, poslije, kada su dvorski službenici  
faraona Sanakta došli k meni i rekli: "Mi znamo da si ti Imhotep.  
Hodi. Piramida faraona Sekemketa neće biti dovršena. Ti ćeš  
služiti Sanakta", i kada sam im rekao da sam bio Imhotep, ali da  
sam sada opet samo Neferti - istinu sam im rekao. Oni koji su  
znali Imhotepa i koji su me gledali, rekoše: "Ako je Imhotep,  
kako bismo se usudili Imhotepa staviti na muke, a ako nije  
Imhotep nego Neferti, zašto Nefertija da mučimo. Ta, Neferti  
zaista nije Imhotep." A *parašitima* - od kojih je Imhotep, već go-  
tovo iščezao, za beznačajan dar, kupio mrtvo tijelo nekog seljaka

da ga sahrane u Imhotepovu grobnicu uz sve počasti koje dolikuju Imhotepu i, koji su mi takođe prišli - isto sam rekao.

Borio sam se da budu samo Imhotep i Neferti; da ne bude Nefertija, da ne bude Imhotepa, da ne bude ni Nefertija ni Imhotepa, a ko je Imhotep, ne znam, baš kao što ne znam ni ko je Neferti.

Tijelo koje je balzamovano i sahranjeno u Imhotepovom sarkofagu nije Imhotepovo tijelo, to je tijelo kakvo ne pune ni slamom akamoli tamjanom i kedrovim uljem. Ali to nisam ja. A nije ni Imhotep.

Kako to da je Imhotep, sjena koja je samo isčezla - smrtna, a ja još uvijek živ? Samo je Imhotepu moglo pasti na pamet da trsku, drvene štapove, blato i opeku od mulja zamijeni kamenom i njime sagradi stepenastu piramidu visoku stotinu dvadeset lakata, samo je strepnja sjena koja nema na čemu da se odrazi.

**1,20.** Više nikome nisam pominjao koliko mi je godina; uostalom vrijeme je proticalo pa bio živ ili mrtav, to se mene nije ticalo; ja samo nisam htio da umrem.

Ponekad mi je smrt dolazila i s mrtvima kojih bih se sjećao. S namjesnikom Hartepom. I još s nekima. Ponekad sa svakim od onih koji su umrli. A nisam htio da idem tamo među njih da se branim, jer nisam htio da umrem.

Namjesnik je govorio isto ono što je govorio dok je bio živ. Zaista, možda je tako kako Hartep kaže, ali ja sa njim nisam htio o tome da razgovaram.

Nisam htio da budem **šemsu** kao Je, ni **nadglednik** kao Eunana, ni **liječnik** kao Mentuzefus, ni **oficir-svećenik** kao Vouver, ni **vrhovni pisar** kao Anui, ni **kherheb** kao Ahmoze, ni **nomarh** kao Hartep, ni **graditelj** kao Imhotep, ali nisam htio da budem ni prosjak ni *hemu*. Htio sam da budem običan pisar, a to je meni bilo lahko.

Imhotep je od tada svuda po Egiptu bio kumir, a ja - statua! Jer sve su Imhotepove statue ličile na mene!

Nisam se pitao: "Zar neću umrijeti?" Mogao sam umrijeti svaki čas, ta više nego pet puta je prošao moj ljudski vijek.

I kada bih čuo da negdje živi starac, donio bih darova koliko hoćeš samo da ga vidim izbliza; nadao sam se da negdje živi još neko kao ja; ali svi su starci bili samo ostarjela djeca, a na meni nije bilo tragova starosti, pa sam ih i ja gledao samo onako kako ih gledaju i svi ostali ljudi.

A kako sam sve to vrijeme bio neprekidno živ, to sam mnoštvo stvari morao propustiti i odgoditi; nipošto nisam mogao da činim sve ono što sam htio, želio ili ono što bi mi palo na pamet:

da iznebuha odem u Men-Nefer, da sebi kažem: "E, sad ću ovo, sad ću ono..." Ili da kažem prije počinaka: "Sada ću se sjećati svoga života."

Bio sam pisar, samo to i, tako sam živio - kao pisar.

**1,21.** Nasmijao sam se kada sam ugledao Jea.

- Zašto se smiješ? - upitao je *Ptah veli da će živjeti*. Jer to je bio *Ptah veli da će živjeti*, a ne Je i ja sam prestao da se smijem.

- Zašto ideš za mnom? Zašto me gledaš? - upitao je *Ptah veli da će živjeti*, jer, išao sam za njim i gledao ga.

Ako je on ponovo Je, kako to da me nije prepoznao? I da nikad nije vidio sebe, ta evo vidi mene!

- Ti si isti Je! - rekoh.

- Ja nisam Je! - odgovori *Ptah veli da će živjeti*.

Jea nije bilo; bio je, ali je iščezao, nikako nije mogao ostati – Nakt se nasmijao na moja usta; nisam nestao ja, ali je nestao Je, ostao je *Džed-Ptah-Iuf-Ankh*.

Klečao sam u pijesku i plakao.

- Zašto plačeš, čovječe? Šta ti je? - upitao je Džed-Ptah-Iuf-Ankh. Još su neki ljudi bili tu. Nekoliko ljudi; dvojica, jedan malo iza drugog s Džedove lijeve strane i jedan malo dalje nego ti iza njega s njegove desne strane i jedan desno od mene, tik uz mene i, nekoliko ljudi iza mene; i još ljudi s moje lijeve strane ali podalje i, još mnoštvo ljudi svuda oko nedovršene piramide faraona Knum-Kufa.

- Ti si Je! - rekoh.

- Ja nisam Je - reče Džed.

- Ti si isti Je, a Je je bio *šemsu* moga oca. Kada sam te ugledao, rekoh: "Je se opet rodio!"

- Znaj, ja nisam *šemsu* tvoga oca! - reče Džed.

On je bio nadglednik; i vidjelo se da je nadglednik nad pet stotina ljudi. Bilo je jutro, po prilici treći sat, osamnaeste godine Knum-Kufa, četvrtoga mjeseca poplave, možda sedmi dan, tu i tamo čuo se povik - haya! - i, ponekad prasak biča.

- Bio si Je - rekoh - sav si bio Je. Ali Je je iščezao i sada samo ti imaš njegovo lice... Ja sam kriv. Možda nije trebalo da se toliko obradujem, možda je trebalo da te gledam krišom...Dugo nisam vidio nikog svog, nikoga iz svoje kuće u Nehetu...

A kada odoše, nisam se bojao, naprotiv, u sebi sam se radovao što sam ipak vidio Jea.

A onda sam vidio i sve ostale; majku Umet i Nuti, svoju kći i, Nitagrit više puta i Tefnut i Huja i Mentuzefusa i Ahmozea i sve druge.

Umet sam vidio poslije Jea, a Huja prije Umet. Mentuzefusa sam vidio poslije Umet. A vidio sam ga pred hramom Onurisa u gradu Tisu za vrijeme svečanog povratka Tefnut iz zemlje Kuš. Mentuzefus je stajao nepomičan u gomili koja je klicala, a bio je isti kao onaj u Nehetu, onaj koji je rekao da sam onomad pao u dubok san. Sve do tada ja nisam znao je li to istina, a kada sam ga ugledao kao da nikad u to nisam ni sumnjao.

Pazio sam da Umet ne iščezne kao Je; ali niko se nije zvao svojim imenom i niko nije vjerovao da je opet rođen. Uvjerio sam se u to. I poslije, kada sam ih susretao svuda po Egiptu, nisam im prilazio, više sam volio da ih gledam. Napokon sam se uvjerio da ono, onomad, nisam umro i mrtvi Hartep je bio zadovoljan. A to je i meni bilo drago, jer da me vidi, Hartep sad ne bi vjerovao da sam živ, kao što onda nije vjerovao da sam umro; prije bi povjerovao da sam nanovo rođen, a za sebe bi vjerovao da živi samo sad. I njega sam vidio! Bio je čuvar odjeće netera Satit na ostrvu Setet, tamo na jugu. Jer i tamo sam bio. I rekao sam mu ko je on i odakle je i da ima jedan Hartep koji je umro. Hartep se sada zvao Ni-Ankh.

- Sve si ti to izmislio - rekao je Ni-Ankh. A ja sam odgovorio:

- Znao sam da ćeš to da kažeš!

Pa ipak vidio sam da je Ni-Ankhu drago što je nekada bio namjesnik Hartep u Nehetu.

Ne, ono nije bila smrt, ono u mojoj kući u Ptah-Het-Kauu. A nije ni dubok san. Ta samo u posljednje tri godine ja sam zaspao više od hiljadu puta i svaki put se budio kao da ništa nije ni bilo. To su možda egipatski *neteri* pogriješili, jer moj **ka** je uza me; ja se uzdam u svoj **ka**, hranim ga, snagu mu dajem, sto godina bih mogao gledati nebo, sto godina Nil; čak su i jagodice na mojim prstima nabrekle od radosti.

A Penanukit je umirao sve do smrti; i svi drugi; ja nisam. Kako sam mogao spriječiti da Nuti ne umire u Ka-Kem-Uru, a Ka-Kem-Ur u Nuti? A kada sam progledao i oživio, majka Umet umalo me nije ubila i da je imala još snage ko zna šta bi bilo sa mnom; ali prije zamiranja niko me nije povrijedio i to je čudo od koga mi sada srce zazebe toliko da toga ne želim ni da se sjećam; ja volim taj svoj život i sve njih; a volim ih tek sada kada mi više ništa ne mogu nauditi.

**1,22.** Htio sam da odem u Men-Nefru-Mire da im služim, ali tada nisam mogao da odem u Men-Nefru-Mire - već sam služio. Bio sam pisar na gradnji Keopsove piramide, tako kao ja, jedan od mnogih; Egipat je faraonu gradio grob; do tada je dvadeset i sedam



faraona prešlo u *Duat*, ja nisam: Horus-Aha, Džer, Vadži, Den, Adžib, Semerket, Kaa, pa Hetep-Sehenui, Neb-Ra, Ninneter, Uneg, Senedž i svi do Knum-Kufa koji je živ. "Da sam faraon da li bih htio da umrem?", pitao sam se. I uvidim da sam i sami faraon da ne bih htio da umrem. Ako je na *Poljima Ijalu* sve isto kao i ovdje, samo što je sve tamo i samo što je žito mnogo više, ostaću do posljednjeg časa, tako svi rade, čak i oni koji se ubiju. Bio sam miran, pa i nepomičan, samo sam disao; pokrenuo bih se kada bi me neko pogledao. "Kada ću tamo?", pitao sam se; vjerovao sam u *Vječnost*, kao da je tu, da se okrenem i ispružim ruku, bila bi ispred mene.

Gledao sam ljude oko sebe; gledao sam Tii, pa Kavit, pa Ašait, pa Senui -žene; i još žena.

Jednom se Pik'a podbočila; njeno tijelo bilo je iscrpljeno, sise mlohove, a lice udubljeno i, tamo, onotrag; nije se moglo sagledati, iako se, kobajagi, smijala. Tada ništa nije stajalo između nas, pa čak ni smrt nedovršena imena, samo - kakav bi joj to život mogao vratiti zdravlje i ljepotu?

- Mili. Dobri. Lijepi... – govorila je Pik'a.

Nije znala da je mrtvačica.

Dao sam joj glavicu luka i ječmenu pogačicu i ona je otišla. Isti dan posljednji put sam vidio Jea. Lelujao je kao odraz u vodi; htio je nešto da kaže, ali ga ja nisam čuo, ili nisam razumio, ili Je nije ni mogao ništa da kaže jer je bio sjena ili, nije ništa ni rekao, tek - poslije toga više ga nikad nisam vidio; a sjećao sam ga se, od tada sam ga se samo sjećao; a sjećao sam se i te njegove sjenke koja je taj dan koso treperila nad vrelim pustinjskim pijeskom ispred mene.

**1,23.** Tokom dvije stotine pedeset i pet godina, zapravo, tokom dvije stotine dvadeset i pet godina, ako se računa da sam, kao pisar u Nehetu, doživio prividnu smrt kao čovjek srednje dobi života, dakle negdje oko svoje tridesete, zapravo tokom stotinu šezdeset i pet godina, ako se računa da sam oko šezdeset godina proveo u ziguratima Ura među Crnoglavcima, zapravo tokom nešto više od stotinu i trideset godina, ako se računa da sam bio i Imhotep - boravio sam u Men-Neferu, u gradu Tisu na ostrvu Setet, u Gradu Graditelja Keopsove Piramide i drugdje na obalama Nila - svetog Hapija: u Neni-Nisutu, u It-Tauiu, u Nebetu i u Edžbou koji su zvali Behdet; a i drugdje.

Od Imhotepove smrti ponekad sam govorio dvosmisleno. Tako, ako bi me neko upitao:

- Koliko je puta u tvome životu bio povodanj, koliko je puta zvijezda Sotius izašla na nebu tvoga života?, ja bih odgovorio:

- Dvije stotine pedeset i pet puta je Nil plavio Obje Zemlje i dvije stotine pedeset i pet puta, na nebu moga života, ugledao sam Sotius, dušu Izide, na što se onaj koji me je to upitao smijao, jer to nije mogao da vjeruje, a ja sam i htio da taj u to ne povjeruje a da mu, ipak, kažem istinu. Tako sam govorio, ali nikome ništa našao nisam činio.

Ja nisam lagao.

Ja nisam bio nepravedan.

Ja nisam nikoga plašio.

Ja nisam obmanjivao.

Ja nisam nikome ništa otimao.

Ja nisam nikoga zlostavljao.

Ja nisam krao.

Ja nisam ubijao.

Ja nisam na mjeri zakidao.

Ja nisam krao stvari koje *neterima* pripadaju.

Ja nisam silom tuđa dobra prisvajao.

Ja nisam hrđave riječi govorio.

Ja nisam nikome hranu uzimao.

Ja nisam svoje srce jeo.

Ja nisam ničiju među pomjerao.

Ja nisam krao životinje koje *neterima* pripadaju.

Ja nisam dopuštao da oranice opuste.

Ja nisam ni u čemu štetu pravio.

Ja nisam svoja usta ni protiv koga otvarao.

Ja nisam dopuštao da iz mene gnjev provali bez razloga.

Ja nisam činio blud i nisam činio skotološtvo.

Ja nisam sebe opoganio.

Ja nisam ukaljao ženu drugog čovjeka.

Ja nisam dopuštao da mi usta srdžbom zборе.

Ja nisam bio gluh na riječi pravde i istine.

Ja nisam nikoga u plač natjerivao.

Ja nisam *netere* psovao.

Ja nisam faraona psovao.

Ja nisam bio plahovit.

Ja nisam svoje srce požurivao.

Ja nisam svoju kožu probadao i tako se *neterima* svetio.

Ja nisam govorio više nego što je bilo potrebno.

Ja nisam prevare činio i na zlo pogledao.

Ja nisam psovao ono što je kod mene, a što *neterima* pripada.

Ja nisam tekuću vodu mutio.

Ja nisam svoj glas podizao.

Ja se nisam drsko ponašao.

Ja nisam bio pristrasan.  
Ja se nisam bogatio na tuđ račun.  
Ja nisam ometao *netere* pri izlascima njihovim.

**1,24.** Onda reče nevidljivi Imhotep:

- Ti si bio ja, ja ću biti ti i tvojim očima, jer, eto živ si, gleda-ti piramidu faraona Knum-Kufa, da joj dogledam vrh, a i da vi-dim njeno blještavilo; ona je, donekle, i moje djelo, jer, zar ja nisam graditelj Đoserove piramide i Sanaktove i zar donji pa-pirusi s crtežima i proračunima u rukama graditelja Keopsove pi-ramide nisu i moji papirusi?...Ali, ti se meni nisi obradovao!

- Mojim očima piramidu nećeš sagledati - odgovorio sam Imhotepu - moj pogled nju ne može obuhvatiti, kada bih to mogao ja bih se, čini mi se, rastočio... Idem odavde, napuštam kuću pisara u Gradu Graditelja Keopsove Piramide; nije samo Knum-Kuf faraon u Egiptu, ima još jedan faraon koji ne ubija svoj narod gradeći *ta-sert* samo za sebe.

- E, moj Neferti - na to će Imhotep - ne idi, dogledaj pira-midu i ona će se smanjiti i nestati, a ne ti. Kada bi faraon doveo milion ljudi, a sve žito u Obje Zemlje samo nicalo, on piramidu ne bi mogao sagraditi; ona se gradi i silama za koje znaju samo odabrani. Zar za to nisi čuo?

- Nisam žrec posvećen u tajne, nisam faraon - *život, snaga, zdravlje* - nisam ti, kumir Imhotep, ja sam Neferti i devetnaest godina pisar za luk: češnjak, crveni i askalunski; to bilježim; tako se skrivam; a piramida nikako ne može stati ni u moju glavu, ni u moje srce, ni u moju dušu; ona je ogromna. Mene ostavi, a prođi kroz nju, vidim da je voliš, zađi u njene odaje; šta ću ti ja? Ja je gledam samo spolja, meni ne daju ni da joj priđem.

Ra je svojom dnevnom lađom zašao za obzorje, raznobojno nebo se sklopilo za njim; hoće li se Sunce opet pojaviti? Još nisam bio uždio uljanu svjetiljku u svojoj tijesnoj pisarskoj izbi; nevidljivi Imhotep reče:

- Čudnovat si mi ti! Bio si ja - Imhotep, a otkako sam umro, više nisi. Dvije stotine sedamdeset i pet godina izbjegavaš smrt. Zar te nije stid? Sve si mrtve ostavio, živ si obudovio u Egiptu. I faraon će u *Duat* a ti nećeš! Bio si Imhotep - umri s Keopsom! To reče Imhotep.

Onda legnem na počinak.

**1,25.** I Utnapištim je spavao. Nas dvojica, Neferti i Utna-pištim, sretosmo se u snu, ugledasmo jedan drugoga u snu i, Egipćanin ugleda Crnoglavca, a Crnoglavac ugleda Egipćanina.

- Eto vidiš - reče Utnapištim - drago ti je da me vidiš.

Ja potvrdih to što čuh.

- A koliko ti je godina? - upita Utnapištim.

Ja mu rekoh.

- Mlad si ti. Abu-'l-Bašar poživje sve u svemu devet stotina i trideset godina. Potom umrije. Šet poživje u svemu devet stotina i dvanaest godina. Potom umrije. Enoš poživje u svemu devet stotina i pet godina. Potom umrije. Oni su dugo živjeli, a da je kome od njih dato da živi zauvijek, svejedno bi umro, jer ne bi mogao podnijeti to da sve stvari oko njega, neprekidno, iz dana u dan, iz godine u godinu, iz stoljeća u stoljeće, veće i veće bivaju. I ja sam besmrtnan, samo srećom stvari oko mene ne rastu. A ti, jesi li i ti besmrtnan?

- Ne znam - odgovorih. - Nisam...

Utnapištim ušuti, pa potom reče tiho i više za sebe tako da sam ga jedva čuo:

- Ja sam samo to, ništa drugo...

- Kako to...? - rekoh.

- Pa kao što ti živiš taj svoj život, tako isto i ja živuckam ovo što je mene zapalo...

- A šta je to, ta besmrtnost...?

- Besmrtnost, to ti je, sinko, kao jedan dan s jednom noći, ili kao jedna noć s jednim danom, samo sumnjam da se to nekom živom stvoru može dogoditi i da to neko može ovdje odživjeti, ili tamo, ili negdje drugdje...

Onda opet ušuti, pogleda me i reče:

- Ali ti, ti možeš da biraš... Uzmi...- dodade i žustrim pokretom ruke pokazava na košaricu izvrhom napunjenu hurmama boje jantara - kušaj nešto od moje hrane...

Uzmem hurmu i prinesem je ustima ali, ili stoga što sam bio uzbuđen, ili stoga što je to bila Utnapištimova hurma, ili stoga što je to bio san, nisam mogao da je pojedem.

- Napij se - reče Utnapištim i pruži mi vrč - kušaj moju vodu; ovo je voda s bistrih brzaka koje je i Gilgameš preplovio.

Ali, iako sam bio žedan, nisam mogao ni da pijem. Onda se Utnapištim stade smijati:

- Pa šta ako smo u snu, eto tebe, evo mene! - reče.

- Neću da se vratim u Egipat - rekoh muklo. - Ostaću s tobom.

- Idi svojim putem! - uzvratih Utnapištim. - I, ne traži me - reče.

- A kako ti izbjegavaš smrt? - upitah.

- Ja ne izbjegavam smrt! - odgovori Utnapištim.

- Reci mi, ako znaš, zašto ja živim mnogo duže nego drugi ljudi?

- Zato što si dobar! A možda su i neteri pogriješili...? A i zato što si to ti! - zabrza Utnapištim. - ... Zapravo, ne znam! - priznade.

- Ako to ne znaš ti, koga da pitam, ko zna?  
- Ne znam - odgovori Utnapištim. - Niko!... A što te to toliko zanima..?

- Tako!... A koga ne bi?... - rekoh - ... da je na mom mjestu - dodadoh. - Daj mi nešto za uspomenu - zamolim i prvi put pogledam oko sebe. I tada primijetim da su sve stvari u Utnapištimovoj kolibi bile u parovima: dvije iste košarice hurmi, dva ista vrča napunjena vodom, dvije iste hasure, dva ista vunena pokrivača i sve drugo po dvoje.

- Uzmi što god hoćeš - osmijehnu se Utnapištim. - Ali zaboravljaš da to što uzmeš nećeš moći i odnijeti.

- Svejedno, pokušaću - osmjelim se.

- Svakako! - potvrdi Utnapištim zvonko.

Uzmem jedan od dva mala tučana valjka i sričući pročitam klinaste znake:

*MITŠIPANTU*

- Uzeću ovo! - rekoh i probudim se stisnute, ali prazne šake.

**1,26.** Bio sam u snu, sad sam budan; iako sam znao da mi je šaka prazna, još nisam smio da je otvorim; iako budan, san mi je još jasno lebdio pred očima. A još dok sam snivao, nastojao sam proniknuti u tajnu Utnapištimove besmrtnosti; sada sam to pokušavao ponovo, pamteći san i ujedno pazeći da ga, razbuđen, nehотиčno ne razorim. Iako Utnapištim nije bio drugačije građen nego ja, iako je bio čovjek kao i ja, ipak je Ea Utnapištimu podario besmrtnost, a meni nije. Utnapištim veli da on ne izbjegava smrt; to on veli.

“Kada mi ne bi trebalo mnogo riječi da nekome kažem kako se izbjegava smrt ja bih mu to rekao i možda bi i on mogao da živi isto tako dugo kao i ja, ali tek što bih počeo govoriti, zasigurno bih počeo i umirati. Ali, pokušaću da više ne izbjegavam smrt.”

I ustanem, odem odatle i mimoidem se s ljudima koji su vukli *talatati* s obale, a na pisare, predradnike i stražare nisam se ni osvrnuo. Popnem se u jednu lađu i ploveći uzvodno odem taj dan u Men-Nefru-Mire. Stanem pred svoju kuću i viknem:

- Ovo je moja kuća!

Otjeraju me pogrdama, prijelnjama, podsmijehom i ćuškajući me. “ Eto, gotovo je”, pomislim. Boljele su me te uvrede koje su mi nanijeli pred mojom kućom i ja sam sad čekao da od toga tu umrem.

- Ne stoji! Idi! - zavikaše na mene.

- Zar ne vidite da umirem? - otpovrnem.

- On umire! - zagrajaše ti, smijući se.

**1,27.** I ja se nasmijah. "Vidi, pa mi smo bliski!", pomislih.  
- Vi me vrijeđate, vi mi prijetite, vi me ismijavate! - rekoh.  
A oni tekar zagrajaše; ciktali su, kliberili se i tapšali dlanovima. Uto izbi krupan čovjek s toljagom u ruci.

- Odstupi! Primi k srcu! Pazi! – vikao je.

Taj je hitao ispred nosiljke koju su žurno nosila četverica isto tako snažnih ljudi kao što je i on. Svi se ukloniše osim mene. Čovjek s toljagom me gurnu i ja padoh.

A više je tu bilo ženske čeljadi i dječurlije, nego muškinja, jer je tada u Egiptu za svakoga čovjeka - roba, slugu, majstora, teška-ka ili pisara, njegov gospodar morao dati pouzdanu prisegu da je već jedanput, dvaput, triput, četiri put, pet put, šest put, sedam put, osam put, devet put, deset put, jedanaest put, dvanaest put, trinaest put, četrnaest put, petnaest put, šesnaest put, sedamnaest put, osamnaest put ili devetnaest puta bio na gradnji piramide.

Više od dvije stotine i sedamdeset godina moj **ka** nije se odvajao od mene a sada je nezaštićen, ta ja sam ponižen i - moj **ka** se ukazao; mome **ba**, mojoj duši, potamniješe krila, tako je kad duši potamne krila - uvrijeđen sam i ismijan; a u moje srce, u moj **h'at**, kao da je smrt već zabola studenu strijelju.

"Trebalo je da potražim svoju lijepu grobnicu, a ne da dođem pred svoju kuću", pomislio sam.

- Je li ovo tebi ispalo? - upita Šu, sluškinja kuće i podiže iz prašine mali tučani pečat valjkasta oblika na kome je klinastim znacima, naopako, bilo ispisano Utnapištimovo ime – *Mitšipantu*. Pogledam pečat i smrt, koja je već nadirala, najednom se rasplinu; zaustim da kažem: "Jeste!" i htjedoh da uzmem pečat i odem ali osjetim da, ako tako postupim, smrt će ponovo nahrupiti još nesmiljenije nego maločas, te rekoh istinu:

- Ja sam taj pečat sinoć u snu vidio, u šaci stezao, ali kada sam se probudio više ga nije bilo...

Svi su htjeli da vide i dotaknu pečat, čak i djeca, te Šu stade uzmicati. Ja se podignem. A otkako sam pao, neprekidno sam drhtao. I ja pođem za Šu. Hromi Hedit-Kuš, rob kuće, koji se prvi izderao na mene, reče sluškinji:

- Daj mi pečat! - ali mu ga Šu ne dade. Onda se Hedit-Kuš obrecnu na djecu koja su se dernjala i skakala oko Šu.

- Oduzi pečat gospodinu Psusenesu da ga on vidi! - reče rob, ali Šu i to odbi.

- Je li ovo tvoje, ili nije tvoje? - ponovo upita Šu, a ja odgovorim:

- Moje je! - i priđem ženi da uzmem pečat.

- On laže! - reče Hedit-Kuš i prepriječi mi put. - Ti si rekao da je i ova kuća tvoja. A ovo je kuća našeg gospodara Psusenesa - dovrši rob podižući glas. I, zadovoljan, složivši šake na svojoj nadignutoj zadnjici, polahko obiđe oko mene pomno me pogledom mjereći od glave do pete.

- Hodi da te nešto pitam! - na to ću ja.

- Šta hoćeš da me pitaš? - otpovrnu rob osorno, pa ipak polaskan.

- Hodi ovamo! - rekoh.

Poslije je Šu pričala da je bilo ovako:

“Stajali smo uz Psusenesovu kuću bliže ulazu za služinčad, a pisar i rob se udaljiše i zastadoše uz kamenu klupu koja je bila uzidana desno od kapije za gospodara kuće, tako da mi nismo čuli šta Neferti govori Hedit-Kušu, a šta Hedit-Kuš Nefertiju, ali obojicu smo mogli dobro vidjeti i razaznati svaku njihovu kretnju. Pogotovo što smo im se poslije primicali i najzad skoro sasvim primakli. U početku se rob vrpeljio, okretao na sve strane, mlatarao rukama, a na kraju je pao ničice i poljubio Nefertiju noge. A kad smo ga poslije upitali šta mu je Neferti rekao, rob je odgovorio da ga je, koliko se sjeća, pitao nešto obično: *kako je? odakle je? šta radi?*, ili nešto u tom smislu. ‘Kunem se neterima zemlje Kuš i neterima egipatskim, ja sam htio da ga ubijem! A pao sam jer me je nekako natjerao da u jednu jedinu riječ sažmem sav svoj život; ta riječ je plamtjela u mojim grudima, a ja nisam smio da je izustim!’ ‘Koja je to riječ?’ , pitali smo. ‘Ne znam. Više ne znam’, nerado je odgovarao Hedit-Kuš.”

Skinuo sam sve narukvice sa svojih ruku i pružio ih sluškinji Šu, ali ona se nečkala i snebivala sve dotle dok žene oko nje nisu zagrajale:

- Ta, uzmi, uzmi...!

Uzela je najtanju, ostale odbila i šutke mi predala Utan-pištimov pečat.

A ja odem, odem do lađa uz obalu nesigurna koraka; i tu se opijem jakim pivom i stanem grliti lađare i primicati se jednoj ženi koja je stajala s njima i pila. Skinem prstenje s ruku i one narukvice, a uskoro i pečat dadnem za piće vičući:

- Ja sam ovaj pečat sanjao... Ja imam kuću u Nehetu... Psusenesova kuća je moja kuća... Ja dvjesta pedeset godina sanjam svoju ženu. Ja hoću svoju ženu da sanjam u svojoj kući.

(Odlomak)

## ZAPISI IZ ŽIVOTA MEDIOKRITETA

Bolestan sam. Sumnje nema. Ja, koji sam bio virtuoz pokreta, ja koji sam sa pola metra udaljenosti nepogrešivo ključem pogađao bravu, koji sam na kasi u samousluži jednom rukom vadio novčanik, a drugom već trpao stvari u torbu, sada, taj bednik, ta olupina, pet puta pokušava da stavi papir u fasciklu. Ni kaiš ne mogu da proturim kroz alku a da se sav ne upetljam. Stvari mi ispadaju iz ruku. Krenem zbog nečega što već u sledećem trenu zaboravim. Konac više i ne pokušavam da udenem u iglu. Po ceo dan ne izuvam papuče, sem kad izlazim. A i tada obuvam mokasine, jer pertle me ne slušaju. Ludim. Sve ide užasno sporo. Ne mogu da se usredsredim na jednu stvar duže od nekoliko minuta, a obaveze samo izviru. Već je pola dvanaest. Nešto sam čitao jutros, deset strana. Prelistao još toliko. Satire me brojanje. Zašto uvek moram sve da evidentiram, arhiviram? Danas nemam drugih obaveza, mogu i popodne da čitam. Prvo da se nekako smirim. Odslušati Rahmanjinova? Kako kad vreme leti? Najradije bih se iseckao na komade. Kako da svemu kažem dosta? Znam, Rudi, da je smešno. Ali, šta vredi kad me klavijatura ne sluša, kao da sviram kopitama, a ne prstima. Ruke mi se tresu i kad dirigujem. Sve me nervira. Kad bih jednom, barem jednom, samo dva sata bio opušten. Ja sam istrošeni rudnik. Sve je u raspadu. Sve. Ne mogu da se pomerim u vremenu ni za sekund a da odnekud ne izviru obaveze: pokvareni zubi, nenapisana pisma, neopran veš, neispeglane košulje, neplaćeni računi, neiščitane partiture. Igra mi desno oko. Ljutiću se. Naravno da ću se ljutiti kad već unapred znam da ću se ljutiti. Nekad je bilo još i gore. Svakoga jutra u prodavnicu. Korpa prepuna svega što mi ne treba. Ali, kako unapred predvideti ono što će zatrebati? Uopšte, ta stvar sa predviđanjem je velika muka. Moja majka je najviše energije utrošila na predviđanja. I, opet, malo toga je uspela da predvidi. Međutim, sam pokušaj je već nekakva kontrola. Zašto sam sada zapalio cigaretu? Moj otac se nije zamario predviđanjima. Mama je to ionako radila za oboje. Ovo je već peta cigareta, a tek je podne. Nabavka, bacanje đubreta, pranje kola, nameštanje televizijske antene, odlasci kod majstora. Sve me to potrošilo, dobro sam i ovakav. Kakva sreća da čovek nije besmrtn. Ja bih se ubio u tom slučaju. Ne verujete mi, Rudi? Sve me izluđuje: mir i spokojstvo zapadne civilizacije,



javašluk Orijenta. Možda bi trebalo da odem na pecanje? Kako vezati udicu? Ruke mi drhte. Ja sam trijumf svih ludila? Ja sam jedno To. Satreti To do kraja. Pre toga porazbijati sve neposlušne stvari, polomiti kišobrane – njih posebno, te lažne zaštitnike. Pobacati sve oko sebe, i jednim jedinim pokretom, pucnjem u glavu, presuditi. Ili sa mosta, da se ništa ne isprlja. Buć u vodu. Kraj! Bez tragova.

Kad podignem palicu, završeno je sa štimanjem. To je onaj trenutak u kojem svi pogledi bivaju upereni u mene. Pod pazuhom klizne kap znoja, a podignuta ruka laganim zamahom povuče niz tonova. I tada, umesto orkestra, čujem pisak lokomotive. Moja ruka nastavlja pokret ruke moga dede, otpravnika vozova u stanici Sićevo. Dok stoji nepomičan na peronu, isprajući i poslednji vagon u smeru Niša, ili Pirota, njegov lik u stotinama verzija, putuje u glavama umornih putnika. I nije važno da li je to prošao “radnički” u tri, “Simplon-ekspres” na liniji Pariz – Istanbul, ili putnički za Dimitrovgrad.

I “simplon” je jedne noći deda zaustavio u stanici Sićevo, da bi se majka, sestra i ja popeli u vagon na kojem je bila tabla: Sofija-Beograd. Minut kasnije, zeleni signal propustio je voz u smeru Niša. Neko je možda pogledao kroz prozor, probuđen zaustavljanjem voza u noći. Video je malu, prizemnu zgradu stanice, jedva uspeo da pročita naziv mesta na tabli ispisan ćirilicom i latinicom, i to samo ukoliko je bio u nekom od vagona na sredini kompozicije. Video je otpravnika vozova i tri putnika: jednu ženu i dvoje dece. Oni su tonovi koji ne postoje u zapisu partiture, ali pojavili su se za trenutak u prostoru slobodnog takta, proizvedeni u vidnom polju sanjivih putnika jednom nepredviđenom koronom crvenog signala, da bi odmah zatim iščeznuli sa notnog sistema međunarodne pruge.

Godinama kasnije, kada sam redovno putovao noćnim vozovima, i bivao probuđen zaustavljanjem voza, uživao sam u pokretu ruke kojim bih pomerio zavesu sa prozora. U spavaćim kolima moj ležaj je uvek bio u sredini, jer ima najbolju poziciju u odnosu na prozor. Sa njega se pruža direktan pogled na putnike koji žure peronom. Ukoliko voz stoji na signalu, rešavam rebus perifernog trga: dva osvetljena prozora na fasadi zgrade, ulična lampa zanjihana na vetru i reklama mentol cigareta, koju sablasno osvetljavaju impulsi narandžastog svetla isključenog semafora. Tri izvora svetlosti koji se mešaju najavljuju uznemirenje. A ono se pojavilo sa golom ženskom nogom koja je sa donjeg ležaja izvirila ispod pokrivača. Tokom noći u moju kabinu turističke klase stjuard je pustio neku ženu. Disala je duboko, pomerala se

u snu. A ja sam osluškujući njeno disanje ponovo zaspao. Kada sam pred jutro otvorio oči, ležaj je bio prazan, besprekorno namješten, kao da niko nije seo čak ni na ivicu, ili rukom dodirnuo jastuk. Jedino rešenje te jutarnje zagonetke bilo je da žena koja je provela noć sa mnom u kabini pripada kadru istrgnutom iz sna.

“Nije dobro kad se mešaju svetlosti”, govorila je majka. “Poznavala sam ženu koja je živela u jednom mračnom stanu iznad Lotos-bara. Bilo je to odmah posle rata. Kod nje je i danju gorelo svetlo. Na kraju je skoro oslepela. Ali, i tako poluslepa održavala je stan besprekorno. Ako već pališ lampu tokom dana, onda navuci zavesu da se dnevna svetlost ne bi mešala sa električnom.”

I danas navučem zavesu kada prizivam majku.

Samo u potpunom mraku vlada savršen red. Ispod spuštenih kapaka mešaju se mnoge svetlosti. Pukotine ne dopuštaju da se čitav prostor prekrije monolitnom bojom, koja bi barem za trenutak pružila iluziju čiste tame, gde je svaka stvar na svom mestu, gde je svaka rečenica sigurna staza koja vodi do nekog cilja.

Ipak, žmurim. Pokušavam da se oslobodim pukotina. Ako se dobro organizujem, sve će biti usput.

U mraku sam zdrav.

Problemi nastaju sa svetlošću. Ne samo što nije dobro kada se mešaju svetlosti, već i odsjaj utuljenih sijalica unosi nered. Boje raspoznajem tek u mraku. Modra širi svežinu, u nozdrvama osećam miris joda. Možda je to zato što sam odrastao na moru? Žuta guši kao tamjan. Crvena greje, i ta toplina je toliko neprijatna da izaziva aritmiju. Zelena smiruje. Siva me ispunjava požudom. Ko bi to očekivao od njene neutralnosti? Duboki dekolteji u mraku su još dublji. Ništa, zapravo, nije porubljeno. Ruka je brža od misli, oštar parfem za trenutak biva nadvladan disonancom zadaha iz nečijih usta. Ne bih svakome pozajmio kašiku. Da li je uopšte moguće bilo šta oprati? Zar nikada niste pomislili ujutro, nakon umivanja, brišući lice hotelskim peškirom, da je neki prethodni gost baš tim istim peškirom brisao ko zna koji deo tela? Kada napuštaju hotel, gosti su posebno neuvidavni. Već mi je prešlo u naviku da kafu pijem tako što usnama dodirujem deo ruba iznad drške. Problem nastaje sa čašom, međutim, i to se rešava običnom slamkom. I mrakom, naravno.

Dok dirigujem, uvek žmurim, tek povremeno otvorim oči kako bih se uverio da su stvari na svojim mestima. Nema tog trezora sna u koji ne mogu da uđem kada se zaobljeni ton oboe razlije spiralom moga sluha. Memorija je uređena zastrašujućim knjigovodstvom. Istu partituru svaki put čitam drugačije?

Da li je to zbog svetlosti, Rudi?

I kakvo vam je to ime? Rudi? Bez koordinata. Kao da kažete kuhinja, bicikl, tabakera. Postoje imena bez koordinata. Recimo, Filip, Ana, Fabijan, Oliver, Martin, Eva, Konstantin. Uvek je to ista svetlost kojoj se ne može otkriti izvor.

Uznemiruju me mogućnosti. U svakom času moram doneti neku odluku. Da li da stavim pola, ili čitavu kašičicu šećera u kafu? Da li da samo prelistam ili da do kraja pročitam novine? Da li da se odazovem na telefonski poziv? Da li da otvorim prozor? Život prolazi, a ja nikako da se odlučim. I ništa ne uspevam da konačno uradim. Samo u mislima dodirujem mogućnosti. Svet je pretrpan mogućnostima. Biti nepokretan, oduvek je moj ideal. Sa prestola invalidskih kolica u svakom času biti drugde. Živeti istovremeno sve mogućnosti okružen bedekerima, katalogima, prospektima, redovima vožnji, menijima. Koliko sam puta doputovavši u neki grad satima tražio pogodan hotel. A kada bih konačno uzeo sobu, i rasporedio stvari, valjalo se suočiti sa dilemom u kojem restoranu da večeram. Zapravo, kada sam na putu, ja niti večeram, niti ručavam. U restorane odlazim tokom popodnevnog intervala, između ručka i večere, kada su skoro svi stolovi slobodni. Jer, ništa me toliko ne uznemiri kao činjenica da neko već sedi za mojim stolom, makar u restoran ušao prvi put. I ne sedi samo za mojim stolom, već mi je oduzeo i misao koju bih imao za tim stolom. A misao za tim stolom uputila bi me u nekom drugom pravcu. Nema sumnje, taj koji sedi za mojim stolom oduzeo mi je i sto, i misao, i pravac. Oduzeo mi je život. Jedan sasvim drugi život, svakako bolji od ovoga koji živim. Ipak, ja paralelno živim propuštene živote. To nije lako, to stalno uznemirava ovaj slučajni život, ali nekako uspevam da se ne pogubim, da održim kontakt sa tim propuštenim životima. Osećam kako struje pored mene. Kao paralelni koloseci, udaljavaju se, da bi se iznenada opet približili. Za mojim stolom, u praznoj kafani. Zato je važno biti za svojim stolom. A to mogu samo u praznoj kafani. Na miru odaberem mesto koje nije isuviše blizu ulaznih vrata, ali ni pored prozora, odakle zimi zna da bije student, a leti vrelina. Međutim, tada nastaju muke sa menijem. Jela koja volim rasuta su u jelima koja ne volim. Smišljam taktiku odobrovoljavanja konobara, kako da u jednoj porudžbini ujedinem sve što volim, a da izbegnem ono što ne volim. Možda je pravi identitet razliven u bezmerju propuštenog?

Moja prva žena, Julija, uvek se pitala šta su mi to u detinjstvu radili da sam takav. A ja sam imao jedno srećno detinjstvo, i uopšte ne mislim da je moj problem u odrastanju. Toga, zapravo, nije ni bilo. Ja sam rođen kao odrastao. I ne može ona ništa

da mi kaže, ona, koja tokom osam godina braka nijednom nije pendžetirala cipele, nijednom nije prišila otpalo dugme, nijednom nije ušila rupu na čarapi. Kao da stvari takođe ne traže brigu i negu. "Da li ideš kod zubara kad te zaboli zub", pitao sam je. "Da li piješ vodu kada ožedniš?" I zašto bi moja navika da nikada ne dozvolim da na stolu prenoće neoprani sudovi bila anomalija stečena u detinjstvu? A nije da nisam vežbao. Koliko puta sam legao u krevet ne obazirući se na neraspremljen sto posle večere. Dešavalo se i da zaspim, ali redovno sam se budio u toku noći i onda tiho pospremao sto i prao sudove. Juliju je to dovelo do ludila. Kao što je mene izbezumljivala njena navika da doručkuje u krevetu. I onda, samo spusti tanjir i šolju na pod, i zagrlji me. A posteljina puna mrva i fleka od kafe.

Moja druga žena bila je urednija čak i od moje majke. Zvala se Jelisaveta. Pričvrščivala je dugmad čim bi se malo razlabavila, kontrolisala je pendžeta na cipelama. Nikada ne bi dozvolila da se potplata do kraja istroši. U kuhinjskom ormanu sve teglice sa začinima bile su pune. Svako jelo bilo je moguće napraviti. Koferi i putne torbe, prekriveni platnom, sa ključevima i katančićima uredno složenim u unutrašnjim pregradama, čekali su na putovanje. Sve je uspevala da predvidi, od svake neprijatnosti da se osigura. Bila je toliko savršena da je i đubre mogla unapred da baci. Flaša vina još nije bila ni otvorena, a ja sam slutio da njen pogled, mio i nekako hladan, već prati tu flašu put kontejnera za staklo. U našoj vezi nije bilo tragova. Hvatala je moj dah, žuti krug na jastučnici posle spavanja, i menjala posteljinu. Peškiri su uvek bili savršeno čisti. Bila je toliko uredna i sva posvećena neprikosnovenom redu da sam ja vrlo brzo preuzeo ulogu moje prve žene. Jednom sam pojeo sendvič u krevetu. Njeni prsti na nogama su bili savršeno proporcionalni, nokti pravilni. Čak je i na malom prstu oblik nokta bio klasično lep. Znao Rudi, taj mali prst često umesto nokta ima tačku, nekakvo zadebljanje, a to smeta. A tek onaj neposlušni drugi prst, koji ma kakvo stopalo bilo, mora da je barem za milimetar kraći od palca. Veoma me iritira kada leti vidim žensko stopalo u sandali, gde onaj drugi prst preklapa palac, neposlušno velik, jakog zgloba, izrastao na račun već zakržljalog malog prsta. Nije slučajno da je ta nepravilnost tela prikrivena u stopalima. To je uvek znak prikrivene agresije.

Jelisaveta je govorila kako smrt nije strašna, jer u tom času prestaje briga o knjigovodstvu, neko drugi će morati da obavi niz formalnosti, bez kojih nema konačnog upokojenja. Iako smo oboje bili tek pri kraju četvrte decenije, odlučila je da kupimo grobnicu, da se na svaki način osiguramo od života. Za nju je život

bio nepodnošljiv zbog iznenađenja koja vrebaju na svakom uglu. Stalno posvećena strasti inventarisanja, možda je u mislima izbrojala i vence na svojoj sahrani. Knjižila je sve, od slučajnih pogleda na ulici do naših zagrljaja. Jednom mi se u šali poverila da bi savršena kontrola bila naplatiti i tantijeme od masturbacije. Svako ko je upotrebio, makar i u mislima njeno telo, trebalo bi da plati.

Dugo sam se opirao odlasku na groblje. Ponudili su nam parcelu blizu mrtvačnice. Nije joj se dopala pozicija. Htela je što dalje od glavne staze, u nekom zabitom delu groblja. Slutio sam da njoj smeta sama činjenica da je to jedna prekopana grobnica. Neko je već decenijama ležao na mestu koje bi sad trebalo da bude njeno. U hotelima nikad nije koristila peškire. Nosili smo svoje. Nije podnosila tragove drugih. Ujutro je prvo ona čitala novine. Jednom je naišla na vest da su ribari u blizini Madagaskara uhvatili prepotopsku ribu za koju se verovalo da je izumrla pre dva miliona godina. Užasnula ju je mogućnost takve katastrofalne greške, čitav dan je bila neraspložena.

“Kakva disonanca”, rekao sam. “Dva miliona godina posle izumiranja vrste potomak se praćaka u ribarskoj mreži. Kakav vagnerijanski obrat.”

“Valjda kopernikanski?”

“Vagnerijanski”, ponovio sam. “Vagner je voleo životinje. Sa njima je još kao dete uvežbavao komplikovane igre motiva. Kopernik je voleo voće. Čitava njegova teorija počiva na jabuci koja je pala sa stabla ispod kojeg je ležao.”

“Jabuka je pala Njutnu na glavu”.

“Svejedno. I Koperniku je nešto palo na glavu.”

“I šta je bilo sa tim Vagnerovim životinjama?”

“Vagner je kao dete krio zečeve, ježeve, kornjače i razne bube po fiokama svog pisacćeg stola. Izbušio je rupe na stražnjoj strani stola kako bi njegovi ljubimci mogli da dišu...”

“Ne razumem, zašto nije držao ptice? Njih ne bi morao da krije.”

“Ptice bi u svakom slučaju bile isuviše bučne. I neposlušne su baš zato što imaju glasove. Njemu nisu bili potrebni glasovi spolja. Imao ih je u sebi.”

“Danijele, pa zašto onda nije koristio ribe? One su neme. Mogu da otpevaju sve što bi on zamislio.”

Slutio sam da uopšte nisu važne ni ptice, ni ribe. Nju je uznemirila činjenica da je Vagner izbušio sto. Ni u pričama nije podnosila nered, nepažnju prema stvarima, oštećivanje predmeta.

Idućeg dana kupili smo parcelu u novom delu groblja, gde su bila posađena jednogodišnja stabla.

“Dok mi stignemo, i drveće će porasti.”

Poginula je dva meseca kasnije na pešačkom prelazu, sigurna u imunitet koji joj je pružalo zeleno svetlo na semaforu i figura pešaka u pokretu.

Čim se probudim, sa prvim taktom dana, odmah imam i intonaciju. Zapravo taj ton, tačnije šum, ne prestaje ni noću. Desno uho mi zuji već trideset godina. Zujalo je i Šumanu. Završio je u ludnici. Ja neću završiti u ludnici. Nekako sam svestan svih opasnosti koje bi mogle tamo da me odvedu. Život se odvija po nevidljivim partiturama. Svako ima svoju interpretaciju, svako čita na svoj način. I baš zato nekako znam da je moja snaga u jasnom predviđanju. Kao zver osluškujem kretanje dana. Nepozvani gosti se javljaju tonom oboe, stidljivo, pre nego što ih timpani najave kao neminovnost koja stoji pred vratima. Dar za dirigovanjem nasledio sam od majke. Držala je čitave simfonije u glavi. Igrala je i šah. Stalno je pobeđivala oca. Nema jače emocije od želje za redom, ni dublje tuge od nemogućnosti da se svet uredi. Kretati se poput šahovskih figura.

“Za mene mnogi misle da sam luda samo zato što svakome želim da ugodim”, govorila je majka. “Ali, zapamti” – i ja sam pamtio – “ovaj svet ide napred samo zato što postoje oni koji po cenu da ih proglaše ludim ne odstupaju od svojih načela. Pa, ako je dobrota ludilo, onda neka budem luda.”

Nisam sumnjao da svet ide napred, i da je moja majka dobra osoba, iako mi tada nije bila baš sasvim jasna veza između dobre i urednosti. Mislim da bi svet išao još brže napred da je više ljudi poput moje majke. I zato, ne želeći da se brzina kojom svet ide napred smanjuje, prihvatio sam načela moje majke, i čak ih usavršio, što je, verujem, barem malo povećalo brzinu kojom svet ide napred. Urednost olakšava kretanje, štedi ono što je najskuplje: vreme. Prihvatiti čvrste standarde ponašanja, znači izbeći nesporazume, sačuvati nerve i sebi i drugima, a samim tim i zdravlje. Urednost je, dakle, i briga za druge. I što je osoba urednija, manje nesporazuma unosi u ionako dovoljno haotičan svet oko sebe.

“Da me probudiš usred noći, ja ne paleći svetlo u svakom času mogu da nađem ono što mi zatreba”, govorila je majka.

Da li postoji bolji dokaz o iskonskoj vezi mraka i zdravlja?

Kad čitam knjigu iz biblioteke, pa na nekoj strani nađem na slepljenu mrvu, oprezno je skinem vrhom prsta, kao bubuljicu. Jednom sam na unutrašnjoj margini, zadenut kao kakav ukras, našao tanki polumesec nokta. Napetost koja je tog nepoznatog čitaoca navela da grize nokte nije bila motivisana sadržajem knjige, posebno ne na toj strani, gde se odvijao jedan dosadni

dijalog. Nervoza čitaoca imala je uzrok izvan korica te knjige. Mrlje od voća su propast za papir. Fleka vremenom postaje sve uočljivija, a onda, posle deset, petnaest godina, dovoljan je samo dodir prstom da se papir rasprši. Kao što se raspadne moja koncentracija. I više ne mogu da čitam. Zastanem kod podvučenog reda, ili pokušavam da dešifrujem komentar na margini. Do kraja uspevam da pročitam samo nove knjige, one bez tragova. Jer, tragovi me usplahire. Otkako znam za sebe, ja sam usplahiren. To je taj višak u meni, koji je samo moja majka prepoznala kao nešto posebno. Moj problem je što taj višak imam u svemu. Eto, moja prva žena, Julija, i ona je imala višak, ali je znala da ekonomije tim viškom, da ga uvećava samo u jednom smeru, a ja sam rasut. Moj otac je godinama plovio na liniji Irska – Biskajski zaliv. Na brodovima koji nose rasuti teret. Nikad se ne zna unapred redosled luka, jer rasuti teret samo izvire, i često su na otvorenom moru dobijali obavest za sledeću destinaciju. Rasuti teret je nepredvidljiv. Može da sačeka, nikad ga nema za čitav brod, već samo kao prilog, tek da popuni jednu štivu. Julija je tačno znala redosled luka, i usmeravala je moje plovidbe, a onda se valjda umorila. Rudi, možda vam je čudno da nekom ko je tako predan redu treba pomoćnik. Ali, ja sam nadzornik čitave planete. Eto, u ovom času barem hiljadu ljudi ide da kupi stolicu, nalaze se na približno istim udaljenostima od trgovina u kojima će svako od njih kupiti svoju stolicu, i sama činjenica da se to dešava bez mog uvida, mene potpuno izbezumljuje, ja ništa drugo u životu nisam želeo nego da nadzirem planetu. Da oslušujem disanje sveta. I samo jednom sam radio posao koji me u potpunosti zadovoljavao. Bilo je to odmah nakon raskida sa Julijom. Nisam mogao ni da sviram, ni da komponujem, i onda sam se zaposlio kao noćni čuvar na jednom gradilištu. Blok zgrada je već bio podignut, i obavljali su se fini radovi. Veoma brzo, mislio sam, ova simetrija će nestati, i svaki od stotinu stanova polako će se udaljiti jedan od drugog, kao tek rođeni blizanci. Svaki će se izboriti za svoj red, jer nameštaj tek što nije stigao, brazde koraka će stvoriti u svakom stanu poseban reljef. Ja sam čitavog života jedan nenaseljen stan, nisam uspeo da se izborim za svoj red. Samo bočno, u bočne profesije, u bočne žene, jer su mi sve namere bočne. Primopredaju sebe samog sebi samom nikad nisam mogao da obavim.

Zašto sam se razišao sa Julijom? Ne, nije mi neprijatno da o tome govorim. A nisam sve ovo vreme o tome pričao zbog vašeg imena. Rudi se zvao i čovek sa kojim je Julija otišla. Odakle vama to ime? Može da se uputi na svaku destinaciju, svejedno

da li u Prag ili Trst. Može da odraste u Segedinu. Jasno vidim kuhinju u kojoj Rudi ujutro pije belu kafu, keramičke crno-bele pločice, jer to su slične kuhinje u kojima Rudi odraste. Beograd, Maribor, ili Brno. Pogodio sam? To sa Slovenijom? Dobro. Taj moj Rudi, zapravo Rudi moje žene, koga sam ja zvao Đepeto, bio je pozorišni reditelj. I imao je drvenu nogu. I gostovao je pre petnaest godina u Beogradu. E taj Rudi, zapravo Đepeto, bio je oduševljen scenom koju je Julija postavila, tako da je ona posle nekog vremena angažovana na jednoj predstavi u Minhenu. Uspela je da se izbori da ja pišem muziku za tu predstavu. Napisao sam svoj najbolji komad. I Đepetu se dopala moja muzika. Ali, sledeća predstava koju je Julija radila za Đepetovo pozorište bila je bez muzike, pa sam se ja vratio u Beograd. A ona je rešila scenu, i Đepetu, i meni. Ona je jednostavno očistila scenu, osmislila prazan prostor Đepetu u toj postavci nekog savremenog nemačkog komada. A znate kako? Svetlom. E, tu je već moj ideo, dragi moj Rudi. To sa svetlom. Sve vreme predstave svetlo nije frontalno, već iz kontre, neverovatna praznina, osmišljena praznina, pet svetlosnih zavesa kojima je potpuno pomerila, ukunula prostor, tačnije, umnožila ga, pet različitih prostora na istom mestu. Kosi uplivi svetlosti, prelamanja. Na generalnoj probi mi je sve bilo jasno. Pet izvora svetlosti ne može doneti ništa dobro. I onda, tunel, i kao neka pista. Bio sam izgubljen jer se Julija u potpunosti našla, njen višak je bio ograničen, i baš zato ekonomisala je tim viškom. Oduvek sam verovao da nema šta da kaže, ali da prepozna uvek onoga koji ima šta da kaže. A Đepeto, njegov korak akcentiran protezom, stavio je tačku, ne tri tačke, već jednu tačku. Konačnu. Otišla je u svet sa tom drvenom nogom. Danima sam sedeo u stanu, zamračenih prozora, i maštao sam da budem slep, da živim u tom savršenom redu, gde pukotine svetlosti ne unose nered. I kada bih vozio automobil, noću, vraćajući se auto-putem sa Novog Beograda, gde je Jelisaveta stanovala, zažmurio bih, i brojao, u početku do pet, kasnije do deset. Vozio sam sigurno, neravnine na putu ne bi izmenile pravac. Uvek sam ostajao u svojoj traci. Jelisavetu je to plašilo. Ali, u potpunom mraku sve je zdravo i čisto. I onda sam prestao sa tom navikom da na auto-putu, noću, kada je poluprazan, vozim i žmurim. A bio sam stigao već do petnaest. Petnaest sekundi vožnje u mraku. Nakon Jelisavetine smrti opet sam počeo da vozim u mraku. Odmah sa rekordnim brojem: petnaest... I već na trinaest izgubio sam svest. I dobio sam ne jednu, već dve proteze. Kada sam izašao iz bolnice, javila se Julija. Posle osam godina. Više nije bila sa Đepetom. Preselila se u Berlin, postala je



veoma tražen scenograf. Redovno se javlja telefonom, šalje mi novac. Uredila mi je scenu, recimo, njena ideja je bila da svako-ga dana idem u šetnju. Kolica mi je ona kupila. Ona i vas plaća.

Izgleda da nam je konačno došlo proleće. To sudim po pupoljcima na drvetu kestena. A kesten je jedno pametno drveće. Za razliku od glupih voćki, kao što su kajsija, breskva, jabuka, koje su procvetale još početkom februara, kada je bilo sunca ne-nadano. Videle sunce, pa kao hajde da cvetamo. Naravno, pre tri dana bio je mrz. Ma o kestenu, tom pametnom drvetu vam pričam, Rudi. Da li me slušate? Pre nekoliko meseci sam pročitao u novinama priču o najpametnijem drvetu ovdašnjem, u pogle-du cvetanja i sličnih stvari. To je breza. Ona apsolutno zna kada prestaje zima i kada počinje proleće. Breza je došla iz hladnih krajeva, iz Severne i Srednje Azije, iz Sibira. Ona tačno zna kada treba da cveta. Iskusna je sa zimom. A mi glupi stvorovi, takoz-vani ljudski rod, znamo da jedna breza zna više nego mi, naime, kada prestaje zima i počinje proleće? Kada brezinu resu prelomi-mo, i ako je ona zelena unutra, onda više nema zime. Mi smo glupi stvorovi zato što je naše znanje sekundarno. Breza da nam kaže sve to. Ako bismo prelomili nas same, što bi bilo izvorno znanje, mislim, ta lomljava, teško da bismo išta zaključili u po-gledu proleća i zime gledajući u taj prelom.

Oduvek su me privlačile karte, još iz vremena kada sam ih kopirao na paus-papiru i crvenom olovkom iscrtavao očevu lini-ju plovidbe, a plavom upisivao luke u kojima se zadržavao. Otac me snabdevao navigacionim kartama, mapama luka, rolnama papira sa ucrtanim kardiogramom morskog dna. Na komandnom mostu postojao je eho-sonder, aparat za snimanje morskog dna - Aladinova lampa putovanja. Imao sam svoje simbole, svoju legendu, svoju maketu sveta. A ta maketa, globus prečnika jednog metra, pojavila se u mojoj sobi nakon jednog očevog putovanja Sredozemljem. Tada je još plovio kod "Jugolinije" i putovanja su se okončavala u matičnoj luci – Rijeci.

Svako kad umre ostavi za sobom jedan nemi globus. Granice država se stalno menjaju, gradovi se uvećavaju, reke meandrira-ju, veštačka jezera potapaju doline. Zgrade se ruše, uglovi nestaju, gase se bioskopi. Samo su neme karte pouzdane. I nemi glo-busi. Život je takođe nem. Kako ući u nemost? Svako nosi nega-tive u sebi, rolne proživljenih dana i godina. A tako malo izađe iz komore svesti na svetlost dana. Samo u trenutku nestajanja moguće je sagledati sve nerazvijene negative? Jednim jedinim pogledom obuhvatiti čitav arhiv. Popodne u Džakarti. Moj otac predaje agentu brodsku poštu i, zaklonjen nasipom rečenica koje

je ispisao, biva odjednom neko drugi. Za kratko, u džepu vremena koji je nemoguće locirati, prepušta se tajnom knjigovodstvu. Popodnevni pljusak. Paprat koja se puši. Glasovi iz kuća od bambusa. Pismo još nije krenulo, ali kroz deset dana bedemi će biti podignuti. Ovo sad je trenutak kosmičke rupe. O tome ne postoji evidencija. Ostaće samo suveniri putovanja, zavežljaji pisama u ormanu. Pretpostavke, ta džinovska paprat iz roda sumnje, probijaće se godinama posle očeve smrti u monolozima moje majke. Ništa nije moglo da promakne njenoj intuiciji. Nikada se nije prepuštala senci neznanja. Uvek je na partituri bilo nešto što je budilo njenu sumnju, usmeravalo je u lavirinte pauza, lažnih pijanisima u čijim dubinama su odjekivali timpani i zvona. Korone su samo gubitak vremena, neubedljivi alibi, trag crnog fonda života. Idila je u neznanju. Moja majka se nikada nije mogla opustiti, ona je jednostavno sve, baš sve znala. To je ono znanje koje se javlja dok gledamo fotografiju srećnog para koji je proslavio zlatni pir. Talozni decenija, potomci okupljeni na porodičnoj fotografiji. Ali, zadržimo pogled još malo na licu slavljenice, te tihe starice anđeoskih crta, i pojaviće se Neko, vidljiv, koliko i vir na sredini reke, blagim naborom površine. To je najstrašnije, nepobitna činjenica da uvek postoji Neko. I onda kada ga nema, postoji Neko. Ja sam uvek želeo da budem taj Neko. Jer samo tako, činilo mi se, život ne može da me prevari, samo u tom crnom fondu krije se dobitak koji, neproknjižen, jeste jedino zadovoljstvo koje ne prolazi. Naprotiv, vremenom samo jača. To su oni nerazvijeni negativni, nepoznate geografije duše. Džakarta, pljusak, paprat. Zaista ne znam, odlomak nevidenog života, običan trenutak, a nekako najbliži. Ne znam šta me je to zaparalo. I tugom, i lepotom. Šta bih dao za vlasništvo nad poluminutnim letnjim pljuskom u očevom životu. Sakriven, ili, samo zaštićen iza ograde napisanih reči u tom tajnom životu?

I ja sam bio Neko. Uvek sam varao. I prvu, i drugu ženu. Ne zato što sam bio nezadovoljan svojim životom, što svoje žene nisam voleo, nego, eto, nisam mogao da propustim još jednu priču. I što je bila veća nemogućnost da se flert dogodi, to je u meni jačala strast da pokušam, jer baš nemogućnost da se nešto dogodi čuvala me, mogao sam da igram igru a da ne varam u onom konačnom bilansu. Osećao sam kako nešto nadoknađujem. Uvek na putovanjima. Samo sam tada bio neko drugi samome sebi. Bio sam Neko. Nevidljiva disonanca jedne idile što trijumfuje na slavljeničkoj fotografiji. I kada bi se dogodio flert, nisam bežao kao pseto, već sam instalirao čitav jedan paralelni život, iznalazeći tehničke mogućnosti da sve to održavam. I više

nisam znao koga volim. To se ponavljalo. U jednom času imao sam nekoliko ljubavnica, i svaku sam priču voleo, i hteo sam da u svima budem učesnik. Tako je prolazio moj život. Dopusovao bih u grad gde je živela neka moja ljubavnica. Idućeg dana odlazio sam na pijacu, hodao između tezgi, i činilo mi se da prepoznajem sve te ljude tamo. Kakav divan osećaj da si gost u vlastitom životu.

Padala je jaka kiša, i kada sam došao kući, kod jedne od mojih ljubavnica, još u hodniku, ona mi je prišla i otkopčala mi šlic. Ja sam stajao držeći u jednoj ruci kišobran sa kojeg se cedi la voda po parketu i pravila sve širu baricu, a u drugoj kese. Nisam mogao da ih spustim u tu baricu. Stajao sam tako, dok je ona već uzimala moj ud u usta, i on je rastao. A ja sam stajao razapet kišobranom i kesama. I onda sam se setio da sam zaboravio da kupim krompir, a prijalo mi je kako raste u njenim ustima, i voleo sam je, i onda sam shvatio da nisam zaboravio da kupim krompir, da sam prethodne večeri na terasi video krompir, a da kod kuće, u matičnoj luci nema krompira, da sam pred put konstatovao da moram kupiti krompir, i onda, ta voda na parketu, njene usne na mom udu. Spustio sam kese na pod, odgurnuvši ih malo kako bi mimoišle tu vodu. Jer, na dnu jedne kese je bio hleb, i sigurno bi se raskvasio. A ud je već pulsirao. I meni je bilo lepo, zato što je svet u redu, što na svim terasama koje su bile moje postoji sve što je potrebno. I taj krompir. Ugasio sam svetlo. I bio je mrak u predsoblju. Bio sam zdrav. Bacio sam kišobran. Bio sam opušten, u mraku, iako sam osetio vodu kada sam konačno slobodnih ruku zagrljio nju, na podu u predsoblju. Napolju, na spratu niže, komšije su razgovarale. Hvatao sam reči, “vodoinstalater danas dolazi”, i “da li ste čuli, poskupe lo je grejanje”, i “kako ste sinoć mogli da zaspate od one buke, to je nedopustivo”. Sve sam to čuo, a kao i da nisam čuo.

Jednom, na nekoj plaži u Istri, koju su zvali Indonezija, zbog bungalova od bambusa sa krovovima od šindre, moj otac je ugledavši nekoliko golišavih devojaka na terasi restorana rekao: “Kao da sam u Džakarti”. I uhvatio sam njegov osmeh.

I znao sam da je bio Neko. Da je ostavio trag na fotografiji koja možda još nije napravljena, na licu koje još nije dostiglo onaj konačan izraz. Bio je Neko, tek misao koja priziva trenutak slobode u sređenim fiokama nečije glave, tajno proknjižen u crnom fondu prošlosti.

(Odlomak iz romana “Ruski prozor”)

## KARDELJ U ZENITU

Petnaest minuta do dva zasjeo je u hlad parka ispred palače Vlade. Kardeljev kip, skoro trometraš, s rukama oslonjenim na bok, uspravan, zagledan u budućnost, usamljeno je prkosio suncu usred travnate krpe, odmaknut od najbližih hladova drveća, grmlja, gredica s tulipanima i klupa. S Viktorove desne strane stajali su u grupicama dva po dva ili tri stariji građani, uglavnom starci, među kojima je Viktor brzo locirao dugu, mršavu pojavu Lojzeta Stremškega, s poštenom ogrebotinom preko obraza i modelom u ruci.

Na Viktorovoj desnoj strani, ispred pješačkog je prijelaza stajao drugi stric, Vladimir Stremšek. Odjeven u lagane platnene hlače, kožni remen, lagane kožne cipele, laganu košulju s kratkim rukavima, tamnu kravatu, sa sunčanim naočalama i hanzaplastom na arkadi. Kraj njega na podu platnena putna torba.

Viktor je protrljao guzu o bankinu i prebacio se u ono jutro kad se probudio, a gdje drugdje nego kraj Anite, u Dolenjskoj, i pred kućom natašte zaradio sličan prizor: Vladimir Stremšek s hanzaplastom na glavi na jednom kraju stola, s čašom punom kockica leda i malo fante, jeo nije ništa, pred njim nije bilo tanjura. Lojze Stremšek s modricom na licu na drugom kraju stola tamanio je pečena jaja na oko, na sredini je stola profesor Hieronim malom rukom podizao šalicu s kavom i Viktoru lagano kimnuo – Viktor odmah i vrlo ljubazno njemu. Anitina mama, koja se jedina trudila maskirati očitu katastrofu, Viktora je ljubazno posjela za stol, Anita ga je odlučno pokupila iza stola, Anitina mama se zajapurila, Anita je gurnula Viktora tako da je kao katapultiran poletio nekoliko koraka prema autu. S njive krumpira, sav zaprljan dojurio je neki mješanac i Viktoru polizao lice. U trenu je postalo napeto. *Anita!* Bila je zgrožena mama. *Ali ne... bez doručka!* Ništa. *Vruć dan, zar ne, Viktoro?* javio se profesor i nečujno odložio šalicu. *Hoćete kavu... ili možda kakvo hladno piće za put,* okrenuo se Anitinoj mami. *Viktor bi možda... hladno pivo?* I poznata nedužnost u dioptriji. Viktor se istrkao i Aniti i Anitinoj mami i sjeo kraj profesora, koji je, kako se god okrene, bio jedina mogućnost da u miru popije kavu. I popio ju je. Onda je od profesora saznao što se trebalo dogoditi taj dan u dva. Sznao je, jer nije bilo što za skrivanje, jer je sve bilo na rubu pucanja i jer će sutra ionako već znati cijela-cjelcata Slovenija. Profesor je

Sa slovenskoga prevela:  
Jagna Pogačnik

dao Viktoru nekoliko vrlo ciničnih opaski na račun oba brata, Viktor ga je ovako ili onako podržao i vraćao mu lopticu, tako da su se gospoda na krajevima stola gundajući brzo pokupila u auto. Priča se Viktoru činila jedva mogućom. Sad je tu. Promeškoljio je guzu i prebacio se u real time.

Viktor je iza sebe imao višekatnicu Ljubljanske banke, desno palaču Vlade, iza nje ogromno parkiralište, cestu, Parlament, ulice s ministarstvima i sjedištima stranaka, mozak nove države, ispred sebe mrcinu starog sustava, Kardeljev kip. I naravno, obećavajuću najavu za bezizlazno kolovoško poslijepodne.

Apaaurini su krenuli putevima malog piva i već je obećanje bilo dovoljno da Viktor od ugone promeškolji guzom. Osjećao se bolje. Bubnjevi su trenutno bili zaboravljeni, isto tako i Anita i još ponešto. Samo da se Viktor nepotrebno ne izloži.

Lijevo su se borci podijelili u nekoliko manjih skupina i živo diskutirali. Jedan starčić, sasušen i s velikom glavom, istrkao je Lojzetu mobitel i bijesno tipkao, a Vladimir je sve češće pogledavao na sat. Bio je ogromno ispisan na višekatnici banke, gdje se na displeju mijenjao sa stupnjevima. Deset do dva i trideset osam u hladu.

U ulici se s Viktorove lijeve strane zaustavio policijski golf. Lojze Stremšek je odmah ponio u susret svoju glavu s ogrebotinom i sunčanim naočalama. Odmah za njim navalili su i drugi borci. Viktor je vidio da u svađi Lojze ne dolazi do riječi. Nekoliko je puta pokušao smiriti starce, a onda je pobjesnio: trojicu najsitnijih, koji su ujedno i bili fizički najslabšniji, svi sa štapovima i šesirima, Lojze je posjeo na obližnju klupu, otvorio kovčeg i svakome u ruku stisnuo mobitel i papir. Uхватili su se nazivanja.

Pet do dva. Vladimir je krenuo s druge strane parka sa svojom torbom i bez riječi policajcu u ruke gurnuo papir. Viktor je pogađao da se radi o slavnom ugovoru o najmu parcele sa spomenikom.

Skupini oko policajaca pridružili su se pankeri koji su projurili na skuteru iza Viktorovih leđa. Dva crvena irokeza, obojica s tetoviranom petokrakom na leđima, obojica goli do pasa, s hrpom željeza u ušima i nosu, ravno do staraca s mobitelima na klupi. Pokazali su prema grupici s dva strica i policiji. Prvi panker u crnim tenisicama zaputio se ravno Lojzetu, Vladimiru i obojici uniformiranih, a drugi u čizmama zapalio pokraj mase koja se skupljala do grupe heavymetalaca i rolera nedaleko od Viktora. Zatulio je u grmlje kose i brade:

*Halo – akcija! Tulum na vidiku! Ovim se tipovima valjda nećemo pustiti jebat! Hej, metalče, gurnuo je najbližeg bradonju duge kose*

sa sunčanim naočalama koji se nije ni pomakao. *Hoće sjebat Kardelja... hej... sve nas hoće jebat! Tišina. Hej!*

Ništa.

Hej – aloha!

Ništa.

Irokezić se zbunjen zagledao po ostaloj masi najrazličitijih građana, koji su bili isto takvi ili još apatičniji od metalaca i rolera.

Pljunuo je najbližem ispred noge, ništa. Očajan se okrenuo i rekao:

Kažem ti, Zeki, da su ovi Jamesi Hetfieldi obični pederi...

Kad je bilo izgovoreno 'James Hetfield', najbliži se heavy-metalac, trokrilni ormar, izdvojio iz reda, zavrtio irokezića i tri puta ga tako udario po licu da ga je u trenu pretvorio u truplo. Ostao je ležati krvav. Metalac se vratio u red, popravio si sunčane naočale i opet se apatično zagledao u park. Policajci na drugoj strani parka okretali su se na drugu stranu, nekoliko heavymetalaca je zadovoljno polagano kimalo.

Viktor se oduševljen preselio s razbijenog i krvavog pankera desno, gdje je u međuvremenu među pregovaračima nastala jaka nervoza. Naguravanje. Irokezić u tenisicama poletio je nekoliko koraka ulijevo, sljedeći je trenutak svemu bio kraj: ležao je na podu s lisicama na rukama i onda je strpan u "maricu".

Pankeri su izbačeni iz igre, konstatirao je i zapalio cigaretu. Nevjerojatno. S prepunog križanja u ulicu se kraj zida palače Vlade i drvoreda keštena dovezao strahovito veliki, sivi "audi". Lojze, Vladimir i uniformirani odmah k njemu.

Izašao je muškarac srednjih godina s kravatom i žena u bijelom kostimu s plavom paž frizuricom, mobitelom i notebookom koja je preuzela riječ. Oboje sa sunčanim naočalama. Viktor je razgledavao skupljenu masu. Zapravo su svi sa sunčanim naočalama.

Dvije minute poslije dva Viktoru su oči prenijele sljedeću poruku: u park je zakoračila žena na dugim, potamnjelim nogama, u bijelim kratkim hlačama, bijeloj majici, s dva fotoaparata među malim, pljosnatim prsima i najvećim sunčanim naočalama na svijetu. Viktor nije želio vjerovati, ali bilo je istina: susjeda. Žena iz ležaljke, iz susjednog vrta. Mama one male djevojčice. Gazdarica one ogromne kuće, žena onoga muža koji navečer parkira svoj "audi" u garažu, ispred kuće s nervoznim ovčarom. Viktorova susjeda pred kojom je paradirao gol. Velika Sfinga dobila je pukotinu. Viktor nije znao i nije htio komentirati. Samo još jača koncentracija.

Na drugom se kraju kroz masu probio kamerman u vojničkim hlačama i s ogromnom reggae frizuricom na golemom tijelu.

Totalno na spidu, ocjenjivao ga je Viktor iz svojeg apaurinskog hlada. Reggaeman kamerman i susjeda su nakratko prokomunicirali, Vladimir im je mahnuo ispod kestenja, gdje je sad pregovarao s civilima, uniforma je čekala nekoliko metara dalje sa svojim pendrecima na naredbu za aktiviranje. Vladimir je u pregovorima očito imao pravo na svojoj strani, jer na žensku s paž frizutom, čvrstom kao puding, sve su više ludovali još samo starci, borci. Vladimir je sa strane gledao na sat.

Ispred Viktora je pao konopac. Konopac. Pogledao je gore i vidio da je dolazio preko grane neka četiri metra iznad njega i u kutu od četrdeset i pet stupnjeva se spuštao u ruke mladića u crnim hlačama do ispod koljena, crnoj majici, s jajolikim sunčanim naočalama, plavom, prema natrag zalizanom kosom. Povukao je i iza Viktora se u zrak podiglo platno. Dizalo se i kod susjednog kestena. Viktor je stupio nekoliko koraka naprijed do irokezića koji se polako dizao iz krvi i gledao što se zbiva. Bio je plastificiran natpis: *Moderna galerija, Škuc i Galerija Kapelica predstavljaju: Kardelj u zenitu.*

Viktor stvari u glavi nije znao komentirati. Popravio je sjenila na naočalama, skinuo preznajenu majicu, zavezao je oko pasa i samo stajao, naslonjen na kesten. Povukao je lagani dah kroz raskuhan zrak koji odjednom više nije bio tako gust i nesnosan, već su se zračni kolobari kikotali i bockali Viktora po preznajenoj koži.

Masa se brzo skupljala, trube s križanja gdje je promet preuzeo jedan od brojnih policajaca koji su nicali posvuda.

Susjeda je stavila film, kamerman je lovio svoje prve umjetničke kadrove.

Žena u civilu izdala je naredbu uniformiranima – naš ih je junak u glavi ponižavao u smetlare – pomakli su se, masa se prebacila s lijeve na desnu nogu, zvižduci heavymetalaca, napelo se nekoliko vratova. Borci su zgroženi izmicali ruci pravde po parku, policajci koji su ih još malo prije štitili sad su ih maltretirali, ponižavali i tukli. Morali su napustiti park. Kad je zadnji napustio mjesto događaja, sa svojom je platnenom torbom, pred sada već sigurno strmoglavu masu, izašao Vladimir Stremšek. Elegantan s hanzaplastom. Tamo su ga čekali samo Viktorova susjeda s novim filmom i kamerman s rezervnim baterijama, koji su već veselo lovili, svatko sa svojim objektivom.

Vladimir je teatralno otvorio torbu i na pijesak ispred Kardejevih nogu položio tri metalne kutije. Polako je i dobro promućkao i protresao svaku, iz torbe izvukao veliki izvijač, otvorio kutije i s tri jednostavna zamaha pod budnim okom kamere i škljocanjem

fotoaparata napravio umjetnost. Na Kardeljevu desnu ruku, oslonjenu na bok, tresnuo je plavu boju, na prsa bijelu, na lijevu ruku crvenu.

Zvižduci i usklici 'prase', 'svinja', 'orangutan' i 'kurva' s lijeve strane, krici odobravanja heavymetalaca. Viktor je zbunjen razmišljao da metalci, koliko je njemu poznato, uopće nemaju mišljenje o politici. Tamo prijeko pljeskanje na razdjeljak počešljanih prilika u zakopčanim košuljama i većinom s ogromnim naočalama, koji mogu biti samo aktivisti jednog od mnogih čitanja jedne od svetih knjiga. Posve na rubu parka Lojzetova je glava totalno poludjela. Iz ruku su mu vukli ogromni kamen, očito je umirovljeni povjesničar i filatelist posve izgubio vlast nad sobom, a s time i dostojanstvo, sve je po zakonu i ako se ne smiri može završiti na policiji.

Vladimir je izvukao nekakvu ploču i svečano je položio ispred spomenika, potom u ruke uzeo bušilicu.

Žena iz velikog, sivog "audija" počela je divlje tipkati po mobitelu.

Vladimir je četiri puta zabašio, praćen susjedinim škljocanjem i reggaemanovim snimanjem, mijenjao nastavke na bušilici i primio se pričvršćivanja ploče. S lijeve strane, kroz čep na križanju i kroz masu je dojurila žena na motoru, na koferu iznad zadnjeg kotača natpis POP TV, odnekud se pojavio još i kameraman s istom oznakom i pridružio se umjetničkom snimatelju, snimatelju performansa, da bi u objektiv uhvatio još skandalozniju i spektakularniju stranu događaja.

Žena u civilu u pratnji četvorice uniformiranih zakoračila je u park i zaplela se u razgovor s Vladimirom.

Novinarku i kamermana POP TV pod budnim su okom kamermana performerera i škljocanja Viktorove susjede izbacili iz parka. Vjerojatno je i to dio umjetničkog događaja, razmišljao je Viktor.

Žena u civilu je nešto odlučno objašnjavala Vladimiru, Viktorova je susjeda stavljala novi film. Viktor se u svojoj intenzivnoj apaurinskoj magli uspijevao ne čuditi stvarnosti.

Vladimir je mahao svojim papirom ispred ženina lica i vikao:

Papir! Radi se o papiru i ni o čemu drugome, a ovo je upravo taj papir! Ugovor! Imovinsko-pravna problematika...

... zakon o pričvršćivanju spomen-ploča na spomenike je veoma jasan, gospodine Stremšek...

... točno to: zakon! Samo i isključivo zakon! Ovaj ugovor mi u šestom članku izričito dozvoljava slobodno raspolaganje svime...



... država će odlučiti o zakonu, zakon o papiru, a ja sam u ovom trenutku država!

Najmlađi uniformirani, sa strogim *ray-ban* sunčanim naočalama, Vladimiru je odlučno istrгнуo izvijač iz ruke, Vladimir natrag od njega, odlučno, da što je, nekoliko usklika, policajci su odmah počeli posezati za liscama, ali ih je žena zaustavila. Policajac je lupnuo izvijačem kao pendrekom i napuhnutih prsa stupio do spomenika.

Zviždanje heavymetalaca, aplauz boraca.

Kad je odvio prvi vijak, žena u civilu se trgla i zaustavila ga. Na svoje potpuno iznenađenje, morao ga je prišarafiti natrag. Izvijač je pao pred Kardeljeva ogromna stopala. Aplauz, uzvici, zbrka. Potpuni zastoј na križanju. Sveopća zbrka.

Što se zbiva?

Svakako je vrijeme da Viktor razgleda tu famoznu ploču.

Izabrao je put između ogorčenih boraca, iza leđa strica Lojzeta. Viktor je stao točno ispred Kardeljeva lica i pogledao trome-tarski masiv bronce s rukama na bokovima, zagledan u budućnost koja je nestajala u tri ispljvka boje po rukama, prsima i glavi. Izgledao je doista jadno. Još je prkosio suncu, ali više nije prkosio Vladimiru i vremenu.

Prošao je kraj nervozne novinarke POP TV i pročitao natpis na ploči:

U ime IO OF i CK KPS dne. 1. listopada 1942. izdana tajna naredba Edvarda Kardelja – Krištofa komandantu slovenskih partizana Ivanu Mačku – Matiji glasi: ... svećenike sve strijeljajte. Isto tako i oficire, intelektualce itd. te osobito kulake i kulačke sinove...

Iz skupine boraca kraj ceste diglo se nekoliko državnih zastava, nekoliko Kardeljevih slika. Na drugoj strani isto tako nekoliko državnih zastava i nekoliko slika uskoro blaženog Slomšeka. Viktor se osvrtao i samo hvatao. Što se zbiva?

Kroz apaurinsku maglu Viktora je uhvatio prvi udarac tramal-ske pozitive i u vidno polje se u čudnom sinkronitetu dovezao mikrofon, pred njega je doplivao objektiv kamere. I ona mačka s POP TV koja je sjela Viktoru točno na zlatno jaje u gaćama.

*Gospodine, jeste li za to da se kip Edvarda Kardelja ostavi ispred palače Vlade, s desne mu je netko škljocao u glavu – susjeda, opet objektiv kamere u Viktorovu glavu, ili da se kip pretopi u blaženoga, nakon papine skorašnje beatifikacije Slomšeka?*

Tišina, objektiv, mikrofon kao sladoled. Pomislio je da bi joj obliznuo tu crnu pjenu koju mu gura pod nos. *Dakle...* Tišina. *Problem je u tome što imaju...* pauza pametnih... *kipovi svoj život kao...* još jedna pauza... *kao i njihovi originali. Prije ili kasnije*

većina od njih dobiva... pauza... ako sam jasan, status prognanika. Tišina. *Prognani su iz parkova, s ulica.* Tišina.

Ispred nosa je dobio još jedan mikrofon, a ispred lica drugu kameru, nacionalna TV.

Novinarka nacionalne: *Možete li ponoviti što ste maloprije rekli?*

Viktor je ponovio.

Novinarka nacionalne: *Možete detaljnije objasniti tu zamisao?*

Mačka s POP TV: *Predlažete da kip Edvarda Kardelja dobije status... prognanika?*

Udahnuo je. U misli je Viktoru doplivala slika u objektivu kamere, iscrtao se Zvijezda park posut plastikama i kipovima. U sredini snažan Kardeljev kip. Viktor je namignuo i zagledao se u obje novinarkе, jedna mlada, lijepa i pohotna mačka, druga starija, prepredena mačorica. *Recimo Park sjećanja u koji bi postavili te... stvari kao ... kao sjećanje i opomenu na naše, na njihovo mijenjanje.* To se Viktoru sviđalo. Pokazao je zamazanog Kardelja. *Naše mijenjanje,* još je jednom zakucuo u zamrljan i iznakažen kip, literarno uzvišenim i patetičnim glasom. Zanio se.

Nakašljao se i ušao u masu, dalje od kamera, već malo udaren. Odgovarajuću službu, zaduženu za pričvršćivanje i skidanje ploča sa spomenika, opet je dočekao na onoj strani parka gdje je bilo sigurnije. Mali komunalac, Šiptarić, možda Makedonac, došao je u park. Nešto mršavo, obrašteno, u plavim radničkim hlačama na gola, izgorjela ramena.

Prišao je i vidljivo se zanjihao ispred uspravne gospođe s čvrstom paž frizurom, mobitelom i notebookom. Izdala je naredbu za skidanje ploče. Muškarac je zgrabio Vladimirov izvijač, ali je Vladimir jurnuo među policajce i grubo mu ga istrгнуo:

Nećeš mojim!

Muškarac se sklonio. Viktorova susjeda, koja je škljocala razbijenog irokezića kraj Viktora, namijenila mu je – mogao bi se zakleti – baš lijepo i sugestivno namigivanje. I Viktor odmah vratio.

Žena u civilu izdala je naredbu da se čovječuljak vrati. I policajcu naredila da donese izvijač. Bio je već spreman u rukama patrole na rubu parka. Ploča je ispred Vladimirove uspravne glave odletjela na pod i potom u prtljažnik policijskog "golfa". Vladimir se ispred umjetničkog kamermana i susjede naklonio, potom u park pozvao novinare koji su prije toga skupljali mišljenja samo od ljudi oko scene umjetnosti. Sad će Vladimir davati izjave za javnost.

Policajci su počeli tjerati ljude i puštati promet na križanju. Viktor ravno u bar koji se brzo punio. Sedam tisuća se pretvorilo

u pet i pol. Pivo, sendvič, kutija cigareta i smijeh u sebi. Viktor se odjednom odlično osjećao. Grizao je sendvič i gledao kroz izlog u plastificirani natpis među kestenjem koji je upozoravao na umjetničku stranu događaja, potom u rasutog irokezića koji je zaradio još nekoliko udaraca od heavymetalaca u odlasku. Kardelj je zamrljan opirao ruke na bokove i gledao prema baru u kojem je Viktor odvezao preznojenu majicu s pasa, okrenuo se i ugledao najveće sunčane naočale na svijetu.

Sve u skladu s pozitivom kojoj je bio na tragu.

(Ulomak iz romana "Pseći tango")





*Miljenko Jergović*

## MIRNA

Mirna je navršila desetu kad joj je u dva mjeseca iznenada narasla lijeva dojka. Desna je i dalje bila potpuno ravna, kao u dječaka njezinih godina, a lijeva je bila krupna, jedra i čvrsta, skoro kao polovica dinje, s pravom ženskom bradavicom, koja bi se pri dodiru s hladnom stijenkom kade ispupčila, *kao mali kurčić*, rekao je Darijan, pa ga više nije puštala u kupaonicu dok bi se tuširala. Bradavica na desnoj strani skoro da nije ni postojala, malena, svijetla i nevidljiva nije reagirala ni na toplo ni na hladno. Svakodnevno bi to provjeravala, neodlučna koja joj se strana manje sviđa i koja na odvratniji način potvrđuje da nešto sa njom nije u redu. O svojoj ženskosti još ništa nije znala, jer po Dianinom uvjerenju nije ni bilo vrijeme da joj se kaže. Uostalom, u vrijeme kada je Mirni počela rasti dojka, Diana je otputovala u Kairo, gdje će, putujući s kraja na kraj Afrike, provesti četiri luda mjeseca s Markom Radicom, kapetanom duge plovidbe u kojega je godinama ludo zaljubljena i koji je, vjerovala je tako, njezinu djecu prihvatio

kao svoju rođenu. Njih je ostavila na brigu svojoj osamdesetpetogodišnjoj majci, nad čime se skandaliziralo šire susjedstvo, pa se po gradu neko vrijeme čak pričalo da je Diana pokojnoga Vida Kraljeva napustila rođenu djecu i pobjegla s nekim crncem u kojega je ona stvar, svjedočile su zabrađene udovice, tolika da bi njome moga murve otresat, a da se ne popne na drvo. Takva ogovaranja nisu uznemiravala Reginu Delavale. Previše je toga već preko glave preturila, a i sama je u ustima već isprala pola grada, pa je na neki način i bilo u redu da joj se to vraća. Osim toga, pomalo je i uživala u namijenjenoj joj ulozi. Malo kojoj se dogodi, barem u priči, da u tim godinama postane mučenicom, koja se sa svojih deset prstiju brine oko dvoje male djece. Znala je da će novostečeni ugled kratko trajati, jer će se Diana vratiti, a ona će ponovo postati baba do kakvih grad drži tek malo više nego do pasa koji se sunčaju na trgu, ali sad je svi pozdravljaju s poštovanjem, pitaju je za zdravlje i treba li joj što, sve se nadajući da će im se požaliti i tako novim detaljima obogatiti priču o kurvi koja je otišla za crncem velika kurca. No, govorila bi im da je dobro, čudi je zašto svi kukaju na južinu, kad ona ništa ne osjeća. *Ne žali se stara baba što ju bole kosti već zato što joj treba bokun muškog*, rekla je jednom na užas onih koji će to dalje prenositi, napominjući da u tome ima nešto, jer krv ipak nije voda i jasno je u koga se crnačka kurva uvrгла.

Regina nikome nije htjela dati gušta i u tome je bila jednako određena kao i u namjeri da iskoristi priliku kakva joj ne bi bila pružena da Diana nije pobudalila za tim Markom Radicom. Uostalom, oko djece i nije bilo velika posla. Trebalo im je oprati i ispeglati, brinuti se da slabo obučeni ne idu na zimu i da imaju šta za pojediti. Ionako im nije trebalo kuhati, jer nikad nisu ni okusili njezinu kokoš, nego bi obijesno čepili noseve i činili gadljive grimase dok bi se kuhala u onom najvećem zelenom loncu. Umjesto toga jeli su svoje eurokreme i paštete, što Reginu nije previše živciralo, iako nije shvaćala kako netko može ne jesti kuhanu kokoš, kad bi je ona u dva dana cijelu pojela i još bi lizala prste, kao što su ih lizali i svi njeni. S novim generacijama dolaze i novi običaji, pa je ne bi iznenadilo da dođe vrijeme kad više nitko neće u loncu kuhati kokoš i kada će se svima rigati na sam pogled na troprste goluždrave nožice što vire iz kipuće vode, kao što se riga njezinoj unuci. Moglo bi se reći da je u tome što ju je Diana ostavila samu s djecom bilo puno više užitaka nego muke. Pa i u tome što je kokoš mogla skuhati kad god joj je bila volja, a ne da joj kćer zanovijeta da se ne sjeća što su jučer jeli, pa je danas skuhalo isto.

Mirna je od bake pokušavala sakriti čudo koje je na njoj izniknulo, zvala bi Darijana koji joj je širokim vojničkim zavojem

čvrsto obmotavao gornji dio dijela, oblačila je široke košulje i bježala od Regininih očiju. U školi joj je bilo lakše, čak i nakon što su djeca već počela primjećivati da joj je lijeva strana deblja od desne, a dječaci su se zatrčavali da svojeručno provjere što je to, pa bi ih mlatila čime je stigla, ali nekako joj se činilo kako njezina deformacija u takvome okružju i nije u toj mjeri nenormalna. U prvo vrijeme se tješila da je ta dojka ipak manji užas od fibroznih bubuljičavih lica, grbe na leđima sirote Ane i vodene glave Nazifa iz prve klupe, ali kada se nakon tri mjeseca rasta dinjasta izraslina počela bližiti svome vrhuncu, Mirna je shvatila da je to strašnije od svih bubuljica i svake grbe, jer je nezaustavljivo, smrtonosno i sramno. Na kraju će je ta dojka sasvim prerasti i ubiti je kao što ubija rak. Možda to i jest rak, nije znala, kao što nije znala niti zbog čega ju hvata užasni stid kada u ogledalu kupaonice ugleda pola od onoga što je viđala na tijelima odraslih žena po plažama na Mljetu i Korčuli, zbog čega bi joj majka pokrivala oči, i što je naslućivala i pod crnom vestom svoje none. U jedanaestoj godini vjerovala je da dojke narastu nakon što se rode djeca i samo se po njima vidi da je neka žena rađala. Zamišljala ih je kao tetrapake s mlijekom, koji nakon poroda ostanu na tijelu za cijeli život i dok bi virila gole mljetske kupačice bila bi sigurna da nikada neće roditi, jer joj se odvratnom učinila pomisao na ukvareno mlijeko pod kožom ostarjelih ženskih tijela, a sada joj je, eto, narasla dojka, i to samo jedna, iz čega se lako dalo zaključiti da nije normalna, nakažna je i pitanje je vremena kada će svi, a ne samo Darijan, postati svjesni njezine nakaznosti.

Promjenu na sestri on nije doživljavao tako dramatično, jer nikada nije ni razmišljao o smislu dojki na ženskome tijelu. Mirna se po jednoj pojedinosti među nogama od njega razlikovala cijeloga života, pa je njezinu ogromnu dojku, kao ukradenu s naslovnice magazina u izlogu novinskoga kioska, doživljavao kao samo još jedan detalj u razlikovanju i uopće ga nije čudila asimetričnost na njezinu tijelu. Čak mu se činilo da je normalnije da joj izraste samo jedna, a ne dvije. Na drugu bi, vjerojatno, već postao ljubomorani, jer ne bi značila tek razliku u spolu, nego i razliku u uzrastu i sigurno se, nakon majčinog povratka iz Afrike, više ne bi htio kupati zajedno sa sestrom. Naime, ona bi ih oboje strpala u kadu i izribala ih o istome trošku, ne obazirući se na Reginine primjedbe kako se tolika djeca već sama moraju kupati. Nije joj se dalo misliti jesu li dobro oprali uši, noge i leđa i sramotiti se pred svijetom koji bi rekao da ne vodi dovoljno računa o djeci, nego bi ih u dvadeset minuta okupala i potom

pustila da se brčkaju u kadi, onako maleni i goluždрави, bez svijesti o razlici i njezinom smislu i bez ijedne dlake na tijelu. Diana se, naime, držala toga da su njezina blizančad u biti istoga spola, dok god im ne počnu rasti dlake. Tek tada će ih razdvojiti i naučiti sramu koji razdvaja spolove. Nije mogla pretpostaviti, niti je ikada čula da je to moguće, da će njezinoj kćeri najprije narasti jedna dojka, uveliko prerastavši njezinu, a tek potom doći će sve drugo.

Nakon što joj je preko vikenda dojka na očigled rasla, u ponedjeljak ujutro Mirna je rekla Darijanu da ne mora donositi zavoj, jer ona ne ide u školu, ostat će u krevetu i neka učiteljici kaže da je bolesna. Darijanu je bilo svejedno, spremio je školsku torbu, obukao cipele i pošao van. *Di ti je sestra*, pitala ga je nona na izlasku, *eno je u sobi, govori da je bolesna*, doviknuo je i odmaglio svojim putem. Regina se uspaničila da je djetetu zbilja loše, jer je mala odlikašica i ne bježi iz škole, a ne bi joj bilo drago da sad mora tražiti doktore, pa je odjurila u sobu i tamo je imala što vidjeti. Pod poluprozirnom spavaćicom njezine male unuke ocrtavalo se nešto što je Regina na tren pripisala vlastitome gubitku razuma. Nije mogla vjerovati očima. Jedna velika sisa s bradavicom na vrhu štrčala je prema njoj kao da se ruga njezinim godinama. *Ajme ćerce, a šta ti je to!* Mirna se rasplakala, shvativši da je otpala i ona mala, sasvim zanemariva, ali ipak svijetla nada da na sebi nosi nešto normalno, zbog koje je i odlučila noni pokazati svoju dojku, hvatajući se poput nekoga tko je nepravедno osuđen na smrt za posljednje nešto što bi ga moglo spasiti. Nije više bilo načina da se sakrije to što je sakrivala tri mjeseca, a sada je, eto, shvatila kako je fantomska dojka možda i groznija nego što je mislila da jest, jer je nona pokrila usta dlanovima, što je pred njom učinila još samo jednom: kada je admiral Boško Alać skočio iz svoga stana na devetom katu i pao pred njihove noge. Dojka na koju se pomalo i navikavala bila je jednako strašan prizor kao razmrskana admiralova glava iz koje se po asfaltu rasula neka sivo-žuta smjesa nalik govnama koja ribari raspu po žalu kad ih izvade iz velike tune.

*Šta mi je, none?*, išla je za njom po kuhinji i lomila prste. *A nosi te vrag, kako bi ja to znala, ali sigurno ima ko će znati*, odgovarala je starica. *Idi pa pitaj, molim te, pitaj nekog*, molila je Mirna očajno. *Kako ću pitat. Misliš da odem i kažem da je desetogodišnjem ditetu narasla sisa ko pipun, ali samo jedna i šta bi to moglo biti? Pa, odma bi me u ludnicu strpali, nego bi to neko mora doć vidit.* Mirna se zamisli: dovest će ljude da je gledaju; a ne, to ne dolazi u obzir, prije bi umrla, kao što možda i hoće, ali kad? Koliko joj ostaje vremena prije nego što je gigantska dojka privuče zemlji? Još sedam dana ili sedam godina?



Hoće li zauvijek ostati zatvorena u kući i skrivati svoju sramnu nakaznost, sve dok je grobari ne iznesu van ili dok njezina izraslina ne dobije svoje mjesto u tegli s formalinom, u znanstvenopopularnoj emisiji, među nerođenom djecom i posljednjim primjercima izumrlih životinjskih vrsta? Nije mislila da joj nona želi zlo, ali možda je ipak malo zloradosti u njezinoj namjeri. Nije samo ona stara, nego je staračko nešto izraslo i na njezinoj unuci, pa to sad hoće pokazivati, ne bi li se tako pomladila ili opravdala to što je još uvijek živa, iako svakoga jutra, već godinama, zaziva crnu zemlju, a u zadnje vrijeme i Boga, da je uzmu sebi i da se ne muči više.

Tko zna što je zapravo mislila Regina Delavale, ali istog je popodneva u kuhinju sazvala sve starije žene iz susjedstva, njih devet, posjedala ih oko stola i pokraj špahera na drva. *Vidićete sad nešto*, rekla im je i otišla po Mirnu. One nisu progovorile riječi, mlađe su se međusobno zgledale, grimasama nešto pokazivale i strepile pred čudom o kojemu im Regina nije ništa rekla, ali su znale da je veliko čudo, dok su dvije najstarije, zabrađene u vječnu udovičku crninu, s naočalama koje samo što ne padnu s nosa, vrijedno heklale svoje bijele končane ornamente, kao da znaju da im nije ostalo još puno vremena u životu.

*Idemo u kužinu*, rekla je none, *nemoj, molim te*, Mirna je navlačila plahtu preko svoga srama, *sad je gotovo, sad moraš, žene su došle, one znaju*, vukla ju je iz postelje. *Bolje da ti pođeš doli, nego da ih dovodim vamo*. Nije se dalje opirala, misleći da je i tako sve gotovo i da njezino tijelo ustvari prestaje biti isključivo njezina svojina, jer će ju i mrtvu gledati i prevrtati kako tko bude htio i bit će joj svejedno, pa neka se navikava.

Regina je unuku gurnula ispred sebe u kuhinju; kad je vidjela sve te žene Mirna je refleksno ustuknula, ali nije bilo povratka. *Zadigni maju!*, naredila je nona, no dijete se nije bilo u stanju pomaknuti. Starica je hitrim pokretom, onako s leđa, zadigla Mirni majicu, ruke su same od sebe poletjele u zrak, bijela tkanina prekrila joj je oči, vidjela je crne siluete, miješali su se glasovi susjeda: *Isukrste bože, bidna mala, pola žena- pola muško, ko da ju je danas do pola, a sutra otpola pravilo, a lipa li sise- ovako kad pokriješ drugu stranu, i lice i lice, ne smiš joj gledat lice, ovako je dobro kad se tilo do pola vidi i kad joj je glava pokrivena, a je l joj šta nareslo među nogama?, ima li runo?, kako je počelo?, veliš preko noći, još jučer je bila ista i na jednu i na drugu stranu, ama nije šta je tebi...* Mirna je nepomična slušala žene, činilo joj se da je sve to jedan glas koji je čas dubok, čas kreštav, hrapav i dječji i mogla bi tako ostati satima, samo da joj ne spuste majicu s lica. *Mogu li opi-pati?*, čula je i odmah osjetila ledene prste na dojki, koji je gnječe

kao da nije živa, na isti način na koji grabe glavicu kupusa u vrtu ili lome mahunu boba. Nikad joj nitko tako grubo nije dodirnuo ruku, lice, tijelo, što je dokaz da strana i mrska izraslina nije nešto živo i drago, nego je muka i jad, kao kamenje koje treba povaditi iz zemlje u koju će se zasaditi vinograd, kao velike kiše koje saperu svu zemlju, odnesu je u more i na mjestu vinograda ostane samo gola stijena. Dojka je prokletstvo i kad je u paru i kad je samo jedna, shvatila je Mirna, i više se nikada do kraja tog osjećaja neće osloboditi.

*Pokrij se, šta stojiš ko drvena Marija*, podviknula je Regina, malo u strahu da joj unuka uživa u tome da ju голу gledaju. Mirna kao da se tek tad probudila iz obamrlosti, kad su joj žene mogle raditi što su htjele, rezati je kuhinjskim noževima i po grudima joj posipati užareno ugljeglje - ne bi ni jauknuła, obuže ju užas i uz luđačke krikove otrča u sobu, baci se na postelju i poče se tresti kao da joj je na svaki živac u tijelu priključena žica sa strujom. Nije ništa mislila, nije osjećala, nije mislila o životu i smrti, oslobođena boli željela je samo da ovo što prije prestane, što god da jest i kakav god bio kraj. Tek bi joj se povremeno, u tupoj treskavici, učinilo da ponovo osjeti ledene grube prste na dojki, pa bi se bacila na drugi kraj kreveta, pokušavajući pobjeći od onoga od čega se više nije imalo kamo, jer se dogodilo i jer će tako ostati.

Vijećanje u kuhinji trajalo je satima. Neke od susjeda vjerovala su da je u malu ušao vrag, a ako ga istjeraju van i sramotna dojka splasnut će sama od sebe. Predlagale su za istjerivača nekog mljetskog pustinjaka i svrzimantiju, pa jednog sinjskog fratra i još jednog koji je dvadeset godina robijao u Zenici jer je na daljinu istjerivao vruga iz Borisa Kidriča, što je rezultiralo naprasnom Kidričevom smrću, pa su komunisti, tvrdila je najstarija među babama ne prestajući hitro heklati, zbog te vudu čarolije osudile istjerivača, inače dominikanca, bijelog fratra. A možda bi valjalo pozvati onog trebinjskog hodžu, bez obzira na razliku u vjeri i sve opasnosti koje iz toga proizlaze, jer je on po istočnoj Hercegovini i Podrinju s opsjednute djece skinuo više uroka nego svi katolički popovi zajedno. Ideja o istjerivanju vruga iz njezine unuke nije se Regini svidjela, iako je u zadnje vrijeme po prvi puta u životu počela otkrivati Boga i crkvu, ali još uvijek nije shvaćala smisao egzorcizma, niti je mogla povjerovati da se đavo u ljude uvlači kao u onim strašnim američkim filmovima. Sklonija je bila povjerovati kako se radi o nekom nasljednom poremećaju, jer se o takvim stvarima puno govorilo na televiziji, a savršeno se uklapalo u ono što je mislila o Vidu Kraljevu, pokojnome Dianinom mužu, ali nije joj bilo mrsko pomisliti i da se radi o nasljeđu Iva Delavalea,

njezinog pokojnog muža i Mirninog djeda. Čak joj se činilo logičnim da se ženska prokletstva prenose muškom lozom. Nikada u ženi ne može biti toliko zla, koliko ga zna biti u onome što joj ostave muž ili otac. Jedna susjeda držala je kako se radi o medicinskom problemu, pa dijete pod hitno treba odvesti doktoru, postoje hormonalne tablete, injekcije i čuda medicine, jer bi ta sisa malu mogla ubiti ili doživotno unakaziti. Doktori moraju zaustaviti njezin rast da bi do iste veličine stigla narasti druga kad za to dođe pravo vrijeme. No, ova susjeda bila je brzo ušutkana i od ostalih prija i od Regine, jer je malo vjerojatno da se radi o nekoj poznatoj bolesti, naime već netko bi tada čuo za ovakve slučajeve, a još je nevjerovatnije da za golemu sisu ima u ambulanti lijeka. A ako, pak, odvedu dijete doktoru, tada će u tri dana cijeli grad znati za nakaznost male Kraljeve i sramota će progristi kamene zidove kuće Delavale. Naravno, svih devet žena zareklo se da će šutjeti o onome što su vidjele, pred Bogom zgriješile prema djetetu ako bi ikome išta rekly, ali ne prodoše tri već samo dva dana i već je cijeli grad brujaio o čudu u Ulici Pod starom murvom. Dojka na tijelu desetogodišnje djevojčice prerasla je u čas svoju stvarnu veličinu i postala najveća u dugoj i slavnoj povijesti grada, iz nje je počelo štrcati mlijeko, a oko bradavice izrasle su tri duge i debele crne dlake. Priča je jednako zabavljala primitivne i polupismene prodavačice na tržnici i na peškariji, kao i intelektualnu elitu, profesore i novinare te redatelja i glumce iz mjesnoga teatra, koji bi se subotom okupljali u Gradskoj kavani i činili šale na račun male Amazonke i razloga zbog kojih se upravo sada, u vrijeme kompliciranja političke situacije u zemlji i ratnih prijetnji, pojavila baš tu, na ovome mjestu. *Da nas neće mobilizirati i povesti u obranu ovih zidina?*, glasno se zapitao lokalni lirik i besposličar, koji je u nedostatku dara i inspiracije sav svoj umjetnički smisao nalazio na čošku stola Gradske kavana. Njegovu dosjetku ispratili su gadljivi izrazi svih lica za stolom. Niti se radilo o dobroj šali, niti o osobito mudrom komentaru. A što treće bi se moglo reći?

Mirna se do večeri nije uspjela sabrati. Darijan ju je zatekao kako se trese na postelji i nerazumljivo odgovara na pitanja, otrčao je noni, pitao ju što se dogodilo, *nije to za muške uši, sine*, odgovorila mu je. *Vidićeš šta će biti za tvoje uši kad nam se mater vrati*, odvratio je i vratio se sestri. Cijelu noć sjedio je uz nju i pokušavao saznati što se dogodilo, ali ona mu prvo nije mogla, a zatim nije htjela reći. Što se tada vrtilo po njegovoj glavi sam Bog zna, no Darijan nikada nije saznao zbog čega je Mirna bila tako izvan sebe. Dok god o ženama i muškarcima ništa ne bude

znao, on će svako malo pitati, ali nakon što počne saznavati i spoznavati njihove razlike, više instinktivno nego svjesno prestat će spominjati ovaj dan. Kada tek s navršenih dvanaest jedne kasne ljetne noći na televiziji vidi Djevičanski izvor Ingmara Bergmana i shvati što znači riječ silovanje, Darijan će biti duboko uvjeren da je tog dana, dok je on bio u školi, a poslije u lovu na grličija gnijezda, njegova sestra silovana. Vjerovat će da je tako i dok ludu Mandu budu spuštali u grob i nikada ga neće napustiti onaj osjećaj krivnje koji se u njemu rodio dok je u Bergmanovom filmu gledao oca silovane kćeri kako se šiba brezovim prućem. Nije pomišljao da bi Mirnin slom mogao imati veze s dojkom, niti je išta zaključio iz činjenice da sav grad priča o tome. Trajno ga je unesrećilo i olovnom težinom naselilo to što je bio jedini koji u džinovskoj dojki nije vidio nakazno čudo, pa nije mogao naslutiti da je u tome sav problem.

Jutro nakon neprospavane noći brat i sestra proveli su u snu. Regina ih nije htjela buditi jer je san važniji od škole. Čak se trudila da u kući bude što tiša, nije vadila lonce iz kredenca, niti se s prozora na prozor dozivala sa susjedama, znajući da cijele noći nisu spavali. Voljela je tu djecu više od vlastite kćeri, jer djeca nisu nizašto kriva, ali njezina ljubav prema njima bila je oskudna, trpka i nestalna. Uvijek je voljela puno spavati, a nikada za san nije imala dosta vremena, pa se smilila nad njih dvoje i njihovim snima, puštajući da sva dragost srca preplavi misao na unučad. Tako se događalo kad god bi u Mirni i Darijanu prepoznala nešto svoje, isti osjećaj, želju, a pogotovu strah. Žarko bi ih tad prigrlila i branila, čemu se Diana uvijek čudila i pripisivala iznenadne Reginine napade ljubavi za unuke njezinim godinama, seniliji ili ludosti koju je, u malenim dozama, cijeloga života primjećivala kod svoje majke. Nije povezala da u unucima nona voli samo ono što osjeća u sebi, a nije ni mogla povezati, jer bi se njezini izljevi dragosti i miline događali iznimno rijetko, dok bi inače bivala više ili manje ravnodušna i nezainteresirana, katkad i nečuvano hladna, u situacijama koje bi u vezi s unucima dirnule svaku baku na ovome svijetu. Živeći u svome razorenom svijetu Regina Delavale je s drugima dijelila samo ono što su oni iz svojih čitavih nedirnutih duša upućivali kao slučajne znake prepoznavanja. Bila je opsjednuta onim što se u njoj zbivalo i da je netko mogao ući u njezino srce zatekao bi tamo ženu koja nije preboljela uvrede, razočarenja i na prevaru ukradene godine, dakle ženu koja bez muža navršava pedesetu, a ne staricu od punih osamdeset pet. Taj nesporazum između duše i tijela, gdje je prvo mlado u nesreći, a drugo dotrajalo u skladu s vremenom

koje odlazi, vjerojatni je uzrok dugoga života Regine Delavale. Dva su prirodna načina za odlazak s ovoga svijeta: ili odeš, poput većine ljudi, pomiren s izgubljenim životom ili završiš u ludilu jer duša ne izdrži nemirenje. Intenzitet ludila na koncu odredi dužinu života.

Istoga popodneva Mirna je noni rekla da više neće ići u školu. *Ubit će te mater kad se vrati*, pokušavala je stara, ali bilo je uzalud. Djevojčica je odlučila da više nikad ne izađe iz kuće i ne pokazuje svijetu svoju sramotu. Uostalom, nije vjerovala da će dočekati dan majčinog povratka s afričkih putovanja. Do toga je preostalo dvadesetak dana, što joj se, kao umirućem, činilo jako dugim vremenom. Ležala je na postelji i gledala u zid na kojem su visile slike glumaca i pop pjevača, relikvije davnoga bezbrižnog vremena dovršenog nekoliko dana nakon što je majka otputovala, kada je prvi put primijetila da joj lijeva strana grudi biva veća od desne. Da nije otišla, možda bi sve bilo drukčije, na vrijeme bi je odvela doktoru, učinila nešto što je trebalo učiniti, sad je već beznadno kasno. Nema načina da ju itko izravna, niti da zaustavi bujanje divljeg mesa. Sažalila se nad sobom, bez oca, ostavljena od majke, sama na svijetu; potekle su suze i Mirna je napokon našla nešto što je poznavala, osjećaj koji nije bio nov i u kojem se barem za kratko mogla smiriti.

(Odlomak iz romana)

## do vječnosti

### 1.

Dogovor je bio vrlo jednostavan. Razvući ćemo se u liniju. Nas devet. Razdaljina od jednog do drugog je 5-10 metara. Frontalni napad prema pravilu službe. Čelo će ispucati zolju. To je naša artiljerijska priprema. Dići ćemo se sa trave. Početi pucati i tekbirati, trčeći prema njihovim rovovima. Pa ko živ, ko mrtav. Sad ležimo i pušimo u sigurnosti naše linije. Šljemovi su na glavama, grudni rapovi ispunjeni okvirima od po trideset metaka. Čelo na leđima nosi zolju. Naša "moćna artiljerija". Jedini od nas, Fačo ima automat sa drvenim kundakom. Kaže da mu ta puška donosi sreću. Linijaši nas nude cigarama i kafom, žmirkajući, zadovoljni što oni ne idu u akciju. Sve za diverzante. Razgovor je uobičajen, niko ne spominje ono što će se desiti. Kao da idemo na piknik, a ne u juriš. Oktobarski vjetar demobilise oker lišće sa graba i bukve. U padu, ono se dodiruje i šušti poput indijske svile. Borovi su neuništivi. Tamnozeleno iglice češljaju vjetar. Čekamo da se komandant bataljona javi motorolom i da naredenje da napadnemo. Noć je već odavno na snazi. Mi smo u šumi. Tu je formirana čudna potkovičasta linija. Ispod šume je asfaltna cesta. Još niže je ogromna uvala, mračna kao ždrijelo King Konga. Tristo metara preko uvale nastavlja se naša linija. Tako da smo uklinjeni u njihovu liniju. I nenadjebivo istureni prema oružjima svih kalibara. Čelo rukom daje znak za pokret. Hafura i ja odlazimo u izviđanje, za svaki slučaj, iako je noć komandna boja. Izlazimo iz šume. Hodamo kao maskirni duhovi. Privlačimo se do kržljavog grmlja. Ako neko slučajno zapuca, mi smo "donji" jer se nalazimo između linija. Jedino na što se oslanjamo je sluh. Čujemo nerazgovijetan ljudski govor. Susprežemo disanje. Iz njihovih rovova dopire neko lupkanje po zemlji. Zvuk je tup. Kao da se ukopavaju. Koji kurac sad to rade? Prilazi nam Čelo sa ostatkom odjeljenja. Raspoređujemo se po dogovoru i počinjemo puzati. Golo brdo. Postoji li gluplji naziv za čuku? Polako napredujemo do određene tačke. Ne vidimo njihove rovove. Biće da su im rovovi malo ispod samoga vrha čuke, sa njihove strane. Čelo ustaje, rasklapa zolju. Nišani odoka. Raketu odlijeće iza brda u "Zanzibar". Sigurno je pogodio štalu ili neki drugi "strateški" objekat. Nije ni bitno, to je običan psihološki

trik. Eksplozija pojačava strah, a u strahu su velike i bijele oči, k'o u vola pred klanje. Trčimo, pucamo i urlamo. Metri se čine dugi kao kilometri u maratonu. Vrijeme se rasteže poput pračke. Svijetleći meci frcaju na sve strane. Njihova pucnjava nas usporava. Ležimo na zemlji bez ikakvog zaklona. To je to. Golo brdo. Mrtvački poligon. Lezi i pasi travu!

- Čelo, zakovala mi puška, haj' 'vamo! - dere se Fačo.

Čelo nogom otkiva Fačinu pušku. Fačo drveni kundak stavlja ispred glave da ga metak ne pogodi u čelo.

- Tvrdo je mamu mu jebem! - čujem Hafuru.

- Pušiona, nego šta!

- Povlačite se! - viče Čelo.

Nemamo vremena za dužu priču. Kotrljamo se niza stranu prema našoj liniji. Zaštićeni smo od metaka jer smo ispod pre-giba čuke. Ručne bombe eksplodiraju na mjestu gdje smo malo-prije bili. Odzvanja kao u bunaru. Došli smo do šume. Niko nije ranjen ni mrtav. Regrut je savio glavu i gleda u zemlju. Njegova blijeda put daje mu izgled zombija. Orlovski nos, obješen na licu kao mesarska kuka, čini ga živom karikaturom. Hoda savijajući se u kukovima. Kao da želi koracima izmjeriti vlastitu nesigurnost. Imati regruta u jedinici, znači biti obilježen pehom. Gotovo je nevjerovatno kako se smrt lijepi za njih. Ponekad sam bio uvjeren da im na čelu mogu vidjeti "smrtni znak". Još uvijek nije svjestan da je preživio.

- Ovu posranu čuku ni Baš-Čelik ne bi mog'o zauzeti - kaže Hafura.

- Jes' zajebano u pičku mater'nu.

- Noćni napad je živa lutrija - javlja se Merva.

- Sve je lutrija: kad napadaš, kad si na liniji, kad si na odmoru u civilki, 'dje god okreneš može te zakačiti.

- Kurčeva sreća - govori Čelo.

- Još na to sve i puška mi zakuje - žali se Fačo.

Čelo se smije i namiguje. Silazimo na asfalt.

- Haj' ljudi vidimo se - pozdravlja nas stražar na krajnjoj lijevoj zemunici. Hodamo u grupi. Vučemo noge k'o limeni roboti. Vraćamo se nazad dvjesta metara prema našoj pozadini, gdje iz tame izranja kuća u kojoj spavamo. Merva i ja smo prvi na straži. Ostali odlaze na spavanje. Stojimo ispred vrata i gledamo u livadu ispred kuće. Desno od nas zjapi velika "šupljina". Tek nekih pola kilometra visoko u planinskom masivu su naše linije. Mi smo faktički predstraža. Mrak postaje gust kao kad voz uleti u tunel.

- Sutra, ustvari, ujutro, opet ćemo u akciju.

- Jebaćemo mi izgleda riblju mater!

- Ukopani su do središta zemlje, ne mo'š im pera odbiti - jada se Merva više za sebe. U daljini neko pijan puca obilježavajućim mecima u nebo. Zapišavam ćošak kuće. Novi dan – nova nafaka. Jes' al' u kurcu!

## 2.

Opet ista priča. Jedino što napadamo danju. Kakvo je bilo nebo? Je li bilo sunca? Ne sjećam se. Uniforma ima jednoličan unisex miris. Trava je bila vlažna i sivo-zelena kao zidovi javnog zahoda. Tih nekoliko minuta prije napada traje savršena tišina. Zamiru i zvuci prirode. Ili ih čula ne registruju, zaokupljena samo jednim, ostati živ. Tijelo mi je kao znojna i zgrčena šaka. Ispaljivanje zolje. Red pucanja i tekbiranja. Nenadano lako smo probili liniju. Upali u njihove prazne rovove. Damari mi gužvaju facu. Rasprskavajući meci pucketaju kao kokice. Redžo Begić kleči desno od mene. Ispod vojničke deke viri slama. Preturamo vojničke torbe. Vlasnik "moje" zove se Duško Banjac. Njegovo ime je napisano drvenom olovkom na komadu papira iz račun-ske teke. Kartonske municijske kutije trpamo u džepove. Iz Redžinih usta ispada mlaz guste krvi. Krklja, i lice mu dobija farbu kreča. Isprva sam pomislio da mu je metak proletio kroz usta. Izvlačimo ga iz rova i odvlačimo desetak metara ispod u zaklon. Umro je za nekoliko sekundi. Nismo stigli ni da ga previjemo. Zrno mu je prošlo uzduž kroz prsa. Rasturilo srce. Pokrili smo ga šatorskim krilom. Kad vidiš mrtvacu, uvjeriš se u vlastitu smrtnost. Regrut povraća gute sluzave neprovarene hrane. Ostavili smo regruta kraj poginulog, dok ne dođu nosači. Na desnom krilu, borci susjedne brigade su probili liniju i upali među kuće. Probijamo se kroz niske stabljike neobranih kukuruza. Granata pada između Husinog i Hafure. Obadvojica lete kroz zrak zajedno sa pokošenim stabljikama kukuruza. Husin je ranjen u lijevu potkoljenicu. Geler koji ga je pogodio vrijedi barem tri-četiri mjeseca bolovanja. Hafuru je spucala detonacija. Čelo motorolom javlja da imamo dvojicu ranjenih i jednog mrtvog. Nema ružnijeg osjećaja nego nastaviti akciju nakon ovakve situacije. Gađenje i strah poprimaju nadljudske dimenzije. Nailazimo na leš prebačen preko grudobrana kao vreća brašna. Obučen je u smb-uniformu. Ima oko 30-35 godina, duge plave brkove i nove uprtače, što za njegov izgled sada ništa ne znači. Iz nozdrva mu curi krv k'o sporednim likovima što ginu u prvim minutama jeftinog karataškog filma. Njegove širom otvorene oči gledaju u



razrovanu zemlju. Tridesetak metara niže otkrivamo još jedan leš. Ovaj jedva da ima 19 godina. Leži na leđima. Gaće su mu spuštene do koljena. Slavno il' neslavno, čovjek je mrtav. *Zemlja privlači tijelo i olovo. Ništa ne odlazi u nebo.*

\* \* \*

Sat vremena kasnije, Pađen i ja ležimo iza prirodnog grudobrana. Kontrolišemo stotinjak metara livade. Granate se zakucavaju u zemlju iza i ispred nas. Imam osjećaj da će mi svakog trenutka jedna pasti na leđa. Njihova artiljerija pokriva svaki pedelj zemlje. Sad bih najviše volio da sam krtica. Hvata me kokošija panika. Rado bih se oslobodio tijela, postao eteričan. Riješio se mesa i krvi i razuma. Postao prozirna nula. U strahu stanuje bog. Ne molim se njemu, jer je rat obesmislio njegovo postojanje. On je sada stoposto u drugoj galaksiji. Siguran i sjeban od usamljenosti. Ne fali mu dlaka s glave. Napravio je sebi grudobran od metalnih planeta. Ponovo izvodi eksperiment stvaranja. Samoća je neugodna i on želi da se socijalizuje. Ljudi su mu se zgadili. Nije uspio. Dig'o je užasnut ruke od zemljana. Slab je to umjetnik. Ipak, barem je zlo izmislio. Ako je ikad i postojao. Geleri, kao šurikeni, piče na sve strane. Da se pogledam u ogledalo, umro bih od iznenađenja. Svako malo mijenjam mjesto zaklona. Uletim u dolinu, izgrebem se u divljim kupinama. I tu padaju granate. Pađen je smiren. Leži potruške i osmatra. Na njegovim leđima, iz ranca viri "mač" motorne žage. Ispod motorke, za pantljike ranca, špagom je zavezao kasetofon.

- Ima l' taj krš baterije?

- Jašta, ne bi' ga džaba nosio u akciju.

- Nađi neku muziku, da ne čujemo kad rokne po nama.

Pađen pali radio. Okreće plastični kolut. Prolazi usputne stanice na kojima svira klasična muzika: Bah, Betoven ili nešto slično. Klavir, orgulje, violine, fagoti, klarineti prave mi šizofreniju u glavi. Užas ima agenta u svakoj ćeliji moga tijela.

- Goni to žaganje u kurac! - vičem Pađenu.

Plastični kolut nastavlja potragu. Bowijeva pjesma Rock'n roll suicide, tjera mi suze na oči. Pred očima mi je šank od masivnog drveta. I krigla pjenušavog piva. Fluorescentna lampa iznad šanka pravi lebdeću atmosferu. Sve je usporeno. Njene zelenkaste oči se cikle i usne ljubičasto bubre pred poljupcem. Gledam njeno lice dok se ljubimo. Ono se "deformiše" od ljepote. "Give me your hand...", pjeva Bowie. Mirnodopski flashback se prekida, kao kad pukne filmska traka usred projekcije.

Kolut ide dalje. Potraga za spasenjem je mjehur od sapuna.  
Sa Radija Korenice čuju se stihovi:

*“Dvor na Uni, Dvor na Uni, crkvice na bregu,  
to je mjesto, to je mjesto će se Srbi legu.”*

Pjesma je idealna za smijeh i suzu. Međutim, granate i dalje padaju i *razvlače pamet*. Na momente postajemo maloumni. “Spada nam remen”. Škripa tenkova, kilometar ispred nas, najnespokojniji je zvuk na zemlji. Sutra, opet ista priča. “Stisnuti šupak, smanjiti mozak na obim klikera. Mi ljupki i nevini samoglasnici ispljunuti iz đavoljih usta. Izvršavati naređenja, precizno kao navođena raketa. Djelovati po inerciji kao zalutali metak. Biti dio vitraža na kojem dominira boja mljevenog ljudskog mesa. Pozdrav domovini! Počast nadesno! Gromkim strojevim korakom. Dok lepršaju ispeglane zastave. Sijaju uglancani činovi. Tik-takaju srca kao mehanički satovi.”

- Nešto ovd'e nije u redu.
- Trebali su nam davno poslati smjenu.
- Da se oni nisu povukli, a nas ostavili - razmišlja naglas Pađen.
- Haj'mo mi lagano odavde.
- Ionako nema svrhe...
- Ništa nema svrhe.
- Jebeš svrhu.
- I onog ko je izmisli.
- Gdje ćemo sad?
- Nemam pojma.
- U pičku mater'nu!
- Tamo je najbolje.
- Šta ako su nam udarili kontru?
- Onda smo najebali.

\* \* \*

Ćelo u notes upisuje brojno stanje. Ratna formacija: devet ljudi plus ćato. Opravdano odsutni: jedan u kasarni (ćato). Ranjeni: dva borca. Mrtvi: jedan. Bolovanje: jedan na neuropsihijatriji (Regrut). Na licu mjesta: pet boraca. Pijemo rakiju i pušimo ćuteći. Napolju, magla osvaja teritoriju. Statistika caruje. Samouvjerenost barata manjkom i viškom. Mjeri moral, važe ljude k'o stoku. Standardna devijacija, plus, minus, ∞

# pod pritiskom

## 1.

Doveli su nas na liniju. Blato i magla su posvuda. Jedva vidim čovjeka ispred sebe. Gotovo da držimo jedan drugoga za opasače, da se ne izgubimo. Prolazimo između zapaljenih kuća. Kolona se vuče uz klimave tarabe. Blato se lijepi za čizme i razvlači kao tijesto. Najljepše su ove linije na koje prvi put dolaziš. Sve je novo, neobično i čupavo do jaja. Pogotovo kada preuzimaš liniju noću, a sutra kada se razdani, shvatiš da se nalaziš na vrhu "eksera". Ugljenisane grede padaju sa krova i cvrče u blatu. Klipšemo uz ogromnu padinu. Trava je ljigava od magle. Ko padne, zaustavi kolonu i obavezno opsuje predsjednika i državu. Kad samo pomislim da ćemo ovu noć spavati na ledini, zaboje me hemoroidi. Vodič iz vojne policije izvodi nas na vrh čuke. Ja i Emir preuzimamo plitki rov, u kojem se nalaze, isprljani blatom, jogi-dušek, jorgan i par čikova popušenih do džize i nerovno zabijenih u zemlju.

- Hej, momci, ima l' zime? - dopire glas sa naše desne strane.

- Haj' 'vamo pa ću ti reći - odgovara Emir ležeći na jogiju.

Prilazi nam kontura iza leđa.

Uskače u rov.

- Ja sam iz trećeg bataljona - govori nam dok se rukujemo.

- Imate l' cigara?

Otvaram tabakeru punu *galesa*<sup>1</sup>.

- Neće l' nas vidjeti dok pušimo? - pita Emir.

- Ma neće, daleko su odavde, a i magla je gusta.

I ja i Emir kao po komandi palimo cigare.

- Nego, 'de ti meni reci, kakva je situacija ovde?

- Je l' jebeno?

- Danas su orali ovo brdo granatama. Jednom borcu iz druge čete geler je otkinuo obraz. Na Metli, a to ti je čuka duplo veća od ove naše, imaju par zisova<sup>2</sup>. Vide nas k'o u fildžanu - polagano priča trećebataljonac.

- Znači, ko preživi, ješće zlatnom kaš'kom - dobacuje Emir.

- Nije tol'ko ni guravo kako izgleda - tješi ga trećebataljonac

- valja 'mriti svakako.

Strah se uvlači u mene kao vlaga. Sutra nas sleduje besplatno brijanje.

<sup>1</sup> marka kolumbijskih cigareta, god. proizvodnje 1974.

<sup>2</sup> brdski top kalibra 76 mm.

\* \* \*

*Linija života ti se prekida na dva mjesta. Bićeš ranjen dva puta, od toga jednom teško, govori mi ciganka. Dževada baca grah, gleda u zrna, zaključuje, očekuje te put u inostranstvo i dobar glas iz daljine.*

*Poredao sam hijerarhiju stvari: 1. rat*

*2. alkohol*

*3. poezija*

*4. ljubav*

*5. opet rat*

*Najdraži napjev: oj krevete čudna spravo, pozdravljam te zdravo! zdravo!*

*Najgluplji citat: rat je drag onom ko ga ne poznaje, od Erazma.*

*Najdraža boja: plava, sve nijanse plavog.*

*Najdraža knjiga: Plexus od Milera.*

*Najdraže piće: domaća šljiva.*

*Najdraže oružje: mađarski kalašnjikov, broj puške sv-3059.*

*Najdraže jelo: litra rakije i kutija cigara.*

*Najdraži citat: postati besmrtni, a zatim umrijeti, od Žan-Pjer Melvila.*

*Neostvarena želja: da mi geler napravi ožiljak na licu, da budem zaje-ban, kad uđem u kafanu. Onda sam zaspao pokriven blatnjavim jorganom.*

## 2.

- Haj'mo po pet maraka da će Čelični pretrčati njivu.

- Pika li se ako pretrči ranjen, il' mora biti nedirnut?

- Bilo kako, samo da pretrči do b'jele kuće.

Čelični, nazvan tako zbog kožne narukvice sa niklovanim bodljama, leži iza šupljikave betonske ograde. Glavu je pokrio rukama. Fina betonska prašina sipi mu po kosi. Nalazi se tačno na pola puta do zaklona. Meci osamdesetčetvorke<sup>3</sup> udaraju u betonske stubove, prolaze kroz šupljine, zabijaju se u zemlju. Čelični ustaje, hvata zalet, rafal ga obara na zemlju. Ljubitelji kocke sjede ispod dunje u dubokom zaklonu.

- Čelo, jes' živ?

- Kurac je živ, vidiš da ne mrda, nit ječi.

- Ko mu je kriv, je l' ga neko tjer'o da pretrčava njivu preko dana, mog'o je sačekati noć - ubacuje se treći posmatrač.

Čelični opet ustaje, pokreće zdepaste noge svom snagom. Kao da trči u mjestu. Njegova frizura "dugi vrat" vijori od ubrzanja. Osamdesetčetvorka radi svoj posao. Čelični finišira poput Bena Džonsona.

- Daj pet maraka.

<sup>3</sup> puškomitraljez M-84 kalibra 7,62 mm sa duplim barutnim punjenjem.

- Daću ti kurac u vugla.
- Pa, je l' pretrč'o?
- Jes'.
- Je l' bilo fer i pošteno?
- Priznajem, jes'.
- A može l' u cigarama?
- *Apsolutno romantično.*
- *Apsolutno romantično.*

Čelični leđima oslonjen o hladni zid kuće vadi slomljene cigare iz džepa. Drhtavim prstima pripaljuje pola cigare. Popravlja frizuru. Skida prašinu i zemlju sa uniforme. Krv mu se vraća u lice. Noć pada kao kec na desetku u kartama.

### 3.

Zgemma noktom skida ljudski mozak sa maslenice. Kida komade desnom rukom, umaće u so i stavlja u usta. Prstima druge ruke, iz bijele najlonske kese (poprskane smjesom mozga i krvi) mezi mladi kravlji sir. Faca mu je garava od barutnih gasova. U krilu drži puškomitraljez kal. 7,62 mm. Prije pet minuta u ovom rovu sjedili su autonomaši<sup>4</sup>. Preko grudobrana, presavijen je još uvijek "vruć" leš. Rafal mu je prepolio lobanju. Okrećem ga na leđa. Iz unutrašnjeg džepa njegove smb-vjetrovke vadim novčanik. Gledam u njegovu fotografiju. Imao je visoko čelo i izražene zaliske. Krupne i melanholične oči. Oštrom ivicom njegove fotografije vadim komade jabuke između zuba.

<sup>4</sup> naoružani sljedbenici  
Fikreta Abdića.

\* \* \*

Usred akcije Deba je naložio vatru iza ćoška kuće, da osuši čarape. Na drugom kraju kuće automat je prislonio na zid. Autonomaši su udarili kontru. Debu su uhvatili živog i nenaoružanog. Svezali su mu žicom ruke na leđa i strijeljali ga iza štale.

Naveče, istog dana, nakon što smo smijenjeni sa linije, otišli smo u kafanu. Pili smo na "račun" 5. korpusa, što znači džabe. Zgemma je u bokal rakije ubacivao plave valijume. Lokali smo rakiju iz čaša od dva decilitra. Gazda je donio mezu, suho meso i tvrdi sir, na račun kuće. Imao je dobroćudnu facu. Izgledao mi je kao iskusan ugostitelj. Konobarica, Rumunka, žalila se gazdi što pijemo džabe. On ju je umirivao. Ispod usana virili su njeni zubi, razmaknuti kao oni na grabljama. Kaže da je hodala sa

nekim tipom iz naše brigade kojeg su zvali Pekar. Nakon nekoliko litara rakije počeli smo "cijepati" kafanu. Pucali smo iznad šanka, po ogledalu i rafama za piće. Prigušen pucnjavom, narodnjak je cijukao iz zvučnika kasetofona. Pokušavao sam pogoditi plastični muhomlat, zakačen o ekser na lamperiji. Na terasi smo razbacali plastične stolove i stolice. Iskundačili smo par mještana koji su se pobunili protiv naših "postupaka". Razoružali smo tri civilna policajca i postrojili ih ispred frizerskog salona. Gazda nas je *ladom* odbacio u školu, gdje smo bili smješteni, deset kilometara dalje od kafane. Vani je počeo pljusak. Brisači su klizili po šoferšajbi kao kazaljke na tlakomjeru. Te večeri nije bilo više ničega za priču.

Enes Karić

## SLOVO O VODI

U Kur'anu se veli da kiša ne pada. Kišu Bog s neba spušta!

Još od praskozorja islama teozofima nije promakla činjenica da se spuštanje kiše iz oblaka u Kur'anu opisuje istim riječima kojim se opisuje i objavljivanje same kur'anske Objave. Spuštanje kiše jednako je objavljivanju, "spuštanju" kur'anskih riječi, poglavlja i kaža.

Kad dragi Bog dariva pramenove kiše, zapravo nas suočava s neposrednim prizorom zbivanja Objave same! – sugerira se u Kur'anu.

Od vode smo stvorili sve živo! – kaže se u Knjizi. I sam je čovjek stvoren od kaplje vode koja se izbac i na sigurno mjesto pohrani – veli se u Knjizi. Brojna su mjesta u mističkoj književnosti islama o čovjekovom zametku kao malehnom crvuljku koji je klicu zametnuo baš u – vodi!

Stoga su teozofi islama zapazili da je voda u Kur'anu najintenzivnije spominjana kao čudo stvaranja, ili pak kao stvaranje samo!

Voda se u Kur'anu spominje u gotovo svim svojim stanjima: voda je kiša, voda je rijeka, voda je more, voda je rosa, voda je sočica i led, voda je svježina, voda je para...

Prizor izvorske vode nekoliko se puta spominje u Knjizi; napose je snažno istaknuta izvorska voda koja kulja iz kamenja...

Mora sa svojim prostranstvima, te motiv "sedam mora", povezuju se s mastilom i nevjerovatnim prijedlogom za razmišljanje: kad bi sva mora bila mastilo, i sve drveće pisalke – pa da se ispišu sve Riječi Božije - usahla bi mora prije negoli bi ponestalo Riječi Božijih!

Stoga Ibn Arebi, mistik iz sedmog islamskog stoljeća, veli da je Kur'an more bez obala.

Morske vode u islamskim su komentarima opisane kao donje vode, prostrane, ispunjene tmušnim dubinama i katovima neprozirja!

Ali, mora sa svojim plavetnilom i valovima jesu i čežnjiv zov za beskrajem, za daljinom, za Putovanjem i Putom.

Nigdje nije rječitija tišina od one u prizoru naslanjanja plavetnila neba na plavetnilo okeana. Jedan arapski pjesnik mirno more naziva "zamkom tišine"!

Na morsku se pučinu u Kur'anu svraća pozornost kao na krug sudbine u kojemu se nahode stvorenja, čovjek napose.



Ma koliko naša lađa bila prostrana, i jaka, i moćna, pučinski vali od nje su jači i na olujnoj pučini Bog se usrdno zaziva da podari dolazak do kopna, do luke!

U Kur'anu se, pak, za rijeke veli da teku, bez prestanka. I u samom raju rijeke teku. Odmah ispod vrtova!

Islamski mistici u neprekidnoj seobi rijeka (Hadžem Hajdarević kazao bi "seoba obala") gledaju veliki znak: kako se sve Bogu vraća, to ni voda ne odlazi, ne otječe! Rijeke ne teku svojem ušću/uvoru, već svojem Izvoru. K tome, rijeke su pokretni dijelovi kopna, valovi su pokretni dijelovi mora!

U beskraju Sveobuhvatnog, u kojemu smo, život ovozemni traje tek koliko je trajanje mijene dvaju valova kad udaraju o hridinu. Stoga o ljeskanju morskih valova o hridine pjesnici žalovito pjevaju.

Dželaludin Rumi u kretanju vode i valova čitao je opomenu:

*O, ti, koji si usnuo u čunu tjelesnosti svoje,  
Vodu si već vidio, sad gledaj Vodu vode.  
U vodi ima Voda što je dalje tjera,  
U duhu Duh što ga vazda doziva!*

Sufijska je književnost moćno naglasila motiv vode i čistoće. Voda je, naime, a ne vino, u islamskom kredu uvedena u fontanu obredne ravni!

Priroda posredstvom vode zakoračuje u kulturu, dok, opet, kultura, čovjekovim življenjem i kohabitiranjem s vodom, zakoračuje u prirodu!

Na ovoj tački dolazimo do važne spona u Knjizi između vode i Božije milosti. Kad se umivamo, kao da lica svoja ne mijemo vodom, već bezbrojnim valovima Božanske milosti, koji nam danonoćno pritječu!

Oblaci su u Kur'anu, u najmanju ruku, dvostruki znak: njihovo prolaženje nebeskim svodom znak je prolaznosti i nestalnosti ovozemnog života, i, k tome, oblaci ne samo da su znak preobražene plinovite vode, oni su sami po sebi one vidljive, "gornje vode".

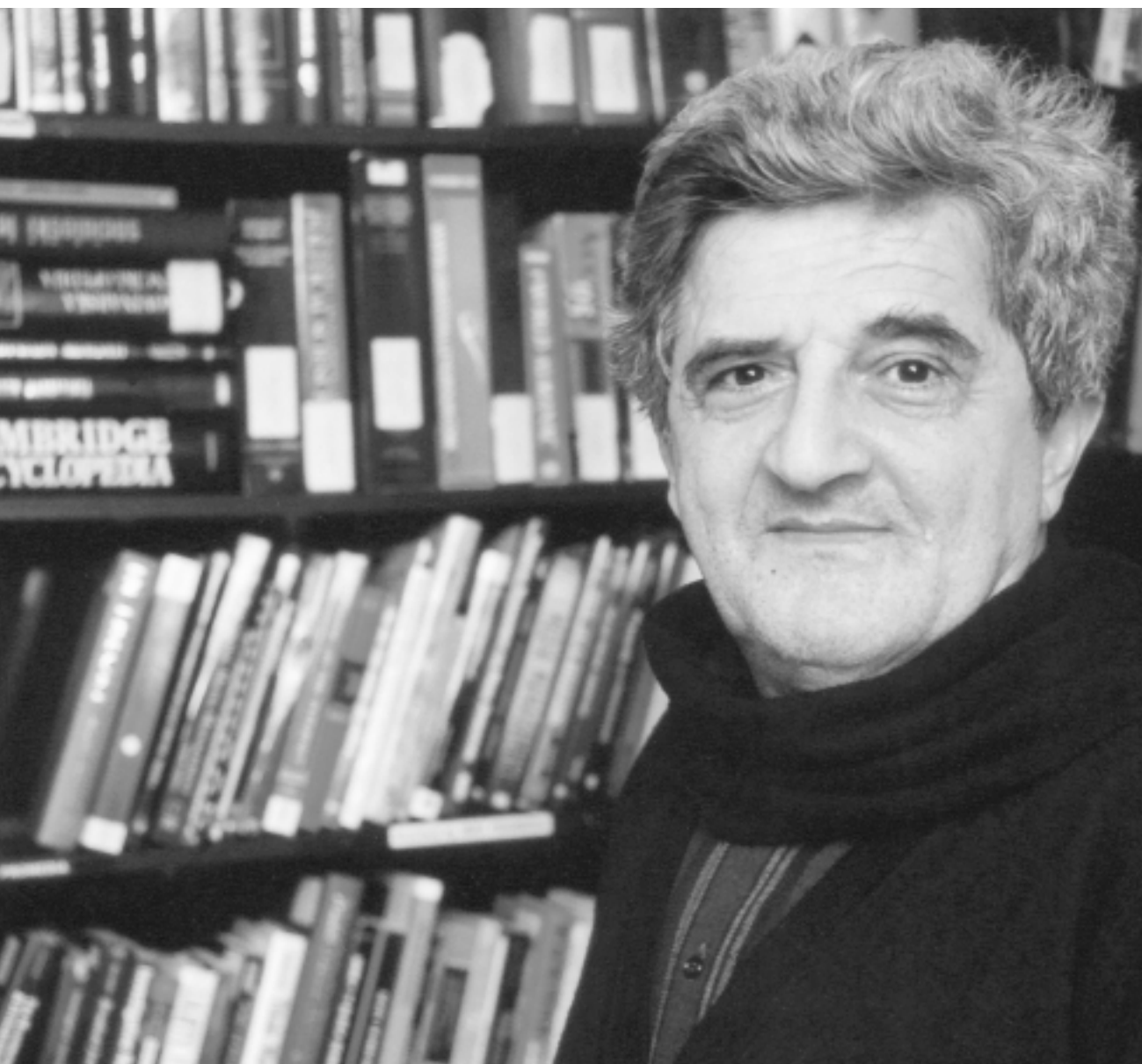
Voda u obličju oblaka pokazuje svoju čežnju za duhovnim stanjima i usponima.

Gledanje silnih oblaka i neba disciplinira prekomjerne želje, veli Gazali. Gledanje u zelenilo liječi i oplemenjuje vid, veli on.

Kur'anska besjeda umnogome se potrudila podsjetiti čovjeka, gotovo ga zaklinjući, da zaumi kako puhanje nevidljivih vjetrova nosi vidljive oblake do krajolika zemlje, zamrlih i pustih.







Marko Vešović

## KASNA MLADOST

Godine 1947. beogradska "Kultura" je objavila dvije knjige Radovana Zogovića: *Na poprištu* – zbirku književnih i političkih članaka pisanih prije, za vrijeme i iza drugog svjetskog rata, i zbornik *Prkosne strofe* – u koji je unio "veći dio svojih objavljenih i neobjavljenih pjesama, napisanih od 1934. do 1937. godine". *Prkosne strofe* su nagrađene prvom nagradom Vlade FNRJ za poeziju: Zogović je, u tom času, bio na vrhuncu slave i političke moći, stoga su bile tačne, čak *suviše* tačne riječi kojim je Marin Franičević završio 41 stranicu dugi prikaz "ove knjige, koja i po svome rasponu i raznolikosti motiva i svojoj dosljednosti i konstantnoj usmjerenosti, kao i po svom dometu i visokom umjetničkom kvalitetu, čini Zogovića prvim pjesnikom naših dana".

Kad danas prokrstarimo tom obimnom knjigom, tragajući za onim što je u njoj još živo, javlja se dvostruk doživljaj: te pjesme pružaju mnogo više i mnogo manje do očekivanog. Više, jer je riječ o knjizi iz starog dobrog vaktu socrealističkog, stoga ste iznenađeni što u njoj ima poezije u "dozama" većim od onih na koje ste navikli u susretima kako sa "socijalnom", "naprednom", "revolucionarnom" poezijom, tako i sa stihovanim proizvodima iz vremena iza Oslobođenja kad je pjesnik imao obavezu – koju je Zogović prihvatao svesrdnije nego mnogi – da pišu u svjetlu vječnih istina Dijamanta. Iznenađeni ste što se vaša čitalačka pustolovina nije, kako ste očekivali, svela na pretraživanje po pepelu. Ali *Prkosne strofe* pružaju i mnogo manje od očekivanog, čak izazivaju razočarenje, jer u njima je mnogo *primijenog* a malo *pravog* Zogovića: iako u fragmentima sadrže istinsku poeziju, ne mogu da ponude ni jedan prvorazredan pjesnički tekst. Ima nesumnjive čistote, to jest nema grešaka u izvedbi pjesama "Pusta stada", "Čapek se oprašta s Pragom", "Mladić sam u sobi za samrtnike" i "Metohijska ljetnja kiša"; mogu se smatrati uspjelim docnije dotjerane pjesme "Pismo po kuriru" i "Vladičin han", "Strijeljanjoj maloj Ani studentkinji", ima zbilja dobrih odjeljaka u poemi "Došljaci", ali je teško reći da su to pjesme prvog reda.

Nakon 17 godina Zogovićeve prisilne šutnje i potpune isključenosti iz književnog života i kulturne javnosti uopšte, beogradska "Prosveta" mu štampa *Artikulisanu riječ* (1965.) koja ide u najbolje knjige poezije objavljene u drugoj polovini 20.



stoljeća na našem jeziku. Kad danas čitate *Artikulisanu riječ*, još ste uvjereniji da *Prkosne strofe* ne sadrže ni jednu pjesmu prvorazrednu na način na koji su prvorazredne desetine pjesama iz *Artikulisane riječi* i knjiga izašlih iza nje. U *Prkosnim strofama* malo je stihova i odlomaka koji najavljuju pjesnika čija je ruka sročila "Instrukciju maslini", "Pohvalu grabu, maslini divljih šuma", "Jablan pod prozorom", "Apokrif", "Zvono bez jezika", "Kulu ćutanja", "Gang i suvi monsun u Kalkuti. Veče", "Jesenje putovanje", "Polemiku", "Besmrtnost tkalje", "Dvije balade", "Naknadno o ljubavi", "Autobus i kišu", "Bezglasni suvi šapat o šumama", "Ti snovi, ti snovi, Dominika", "Ugljarski dim", "Zvezdara – ona terasa s podnožjem u Dunavcu", "Talase", "Svjetonik malen i zabačen" – da samo pomenemo ponajbolje pjesme iz knjige *Artikulisana riječ*.

U trenutku kad su *Prkosne strofe* izašle, Zogović je imao 40 godina. *Artikulisanu riječ* je objavio u 58. godini života. Rijetkost je da pjesnik od nesumnjivog dara ne uspije do 40. godine konačno naći sebe, progovoriti svojim *punim* glasom, uobličiti vlastitu pjesničku formulu, ostvariti djela od trajne, ili trajnije vrijednosti, ali je veća rijetkost da pjesnik u 58. godini objavi knjigu koja zasnjeđuje ne samo da je pečen književni majstor, nego i da je veoma kasno, tek iza četrdesete, postao mlad: "Ko breza zajesen – razbukti i raziskri u sebi baklju breze!". Pjesnik koji se, nakon 16 godina šutnje, objavio *Artikulisanom riječju* bio je kao ova breza: jesen je "razbuktala" i "raziskrila" baklju njegovog talenta, jesen je značila mladalački raskril njegove imaginacije.

*Artikulisana riječ* je najbolja, najcjelovitija i najvažnija Zogovićeve knjige, zapravo, njegova umjetnička legitimacija, koja sadrži sumu njegovih najviših kreativnih mogućnosti – premda i docnije Zogovićeve knjige posjeduju nesumnjive vrline i mogu da ponude vrlo visoke pjesničke domete – i u njegovu opusu predstavlja stožerno djelo oko koga se okuplja njegov pjesnički svijet.

Zbirka *Lično, sasvim lično* (1971) nastavlja i dovršava *Artikulisanu riječ*, a petnaestak najboljih pjesama u njoj dalje razvijaju njegovu pjesničku formulu, snažno potvrđujući lirskog Zogovića, što ponajprije znači ljubavnog pjesnika, koji je bio prisutan i u *Prkosnim strofama*, a oglasio se snažno i u *Artikulisanoj riječi*, ali su se njegove dublje mogućnosti ostvarile u ciklusu "Ne štedite struju" iz knjige *Lično, sasvim lično*.

*Knjažeska kancelarija* (1976.) bila je, po tačnoj Krležinoj riječi, ulazak sedamdesetogodišnjaka u pustolovinu. Posežući za jezikom i faktima iz dokumenata knez-Miloševe kancelarije, pjesnik je uobličio poetsko mnogoglasje koje se sliva u jedinstvo: iz

pretežnog dijela tih pjesama ne obraća nam se Zogović, nego Miloš Obrenović, njegovi pisari i činovnici, Milošev brat Gospodar-Jefrem, Sima Paštrmac, Toma Vučić, Marašli Ali-paša, Vuk Karadžić i mnogi drugi, i u svim tim glasovima čujemo govor jednog vremena, koji je u isti mah i govor naše istorije, jer ove se pjesme ne mogu čitati bez preslikavanja njihovog značenja na docnija zbivanja u nas, pa i na savremena, razumije se, stoga u najboljim od tih pjesama otkrivamo tragiku i grotesku ne samo mилошевskog doba, nego i čovjekovog postojanja u istoriji uopšte.

S druge strane, koliko god ova knjiga bila svojevrsan pjesnički "opit", u njoj i dalje čujemo ranijeg Zogovića, njegov prepoznatljiv glas, znani nam ritam njegovog kazivanja, oporost i reskost njegovog jezika, osebujnu metaforu, "njegovski" rimarij, pa čak ni humor, čije su "doze", kako kaže Stevan Tontić, u ovoj knjizi veće no u ostalim, nije nam nešto posve novo, jer ga pamtimo iz njegovih najboljih polemičkih i satiričkih pjesama otprije.

Godine 1985. izašle su dvije Zogovićeve zbirke pjesama: *Povremeno zauvijek* i *Supret za sutra*. U prvoj, našle su se na okupu doradene i u okviru nove cjeline prevrednovane ljubavne pjesme iz raznih vremena i objelodanile prvorazrednog ljubavnog pjesnika, koji, rasut po raznim knjigama, dotle nije bio dovoljno uočen, a koji baca novo svjetlo na cjelokupno Zogovićevo pjesništvo. Druga od njih, veoma obimna (160 stranica) – koja je obišla nekoliko izdavača prije nego je objavljena u "Prosveti" – testamentarno je djelo, kako se često ističe u kritici, i dijelom sadrži Zogovića već poznatog nam iz ranijih knjiga, ali dijelom znači još jedno, posljednje razmicanje međaša njegovog pjesničkog svijeta: ciklus "Na marginama Danteove 'komedije'" i petnaestak pjesama iz dva ciklusa: "Starac i more" i "Nema blaga osim blaga" – svjedoče da je pjesnik i u starosti ostao duhovno mlad. Zogović je često upražnjavao tvrdo, muško, nepopustljivo zavjetovanje kao oblik dijaloga sa svojim dubljim bićem i nadzora nad jedinstvom čovjeka i pjesnika u sebi. Knjiga *Supret za sutra* najvišim dometima potvrđuje da je Zogović imao snage da ne prekrši najteži i najbeznađniji od svih svojih zavjeta: "O ne umiri prije no umreš, ne umiri!"

Stoga se čini da bi se suština Zogovićeva ljudskog i pjesničkog slučaja mogla sažeti u četiri takođe samozavjetna stiha kasnoga Pasternaka: "I dolžen ni edinoj dol'koj / Ne odstupať'sja ot lica, / No byť živym, živym i tol'ko, / Živym i tol'ko – do konca". Ni Zogović se nikad, "ni jednim djelićem", nije "odrekao lica", svog prepoznatljivog, ljudskog i pjesničkog lica, a njegove staračke pjesme svjedoče da mu je "do konca" uspjelo "biti živ",

duhovno i moralno živ. Doduše, ovo pasternakovsko, pomalo i šekspirovsko geslo: “biti živ, i to je sve”, u Zogovićevoj životnoj i tvoračkoj drami javlja se, uglavnom, kao odupiranje moralnoj smrti: ne postati “mrtvac mrtviji od mrtvih na dnu Dita”, ne pustiti da u tebi ubiju tebe, da budeš “u tijelu živom i ješnom, davno mrtav”, mada se nekad iskazuje i kao posezanje, posredstvom svog djeteta na primjer, za nepovratnom mladošću: “Vraća se mladost, ona studentska – da me ne pusti rđi zbilje, / da umrem mlad, da ruke ne skrstim čak ni mrtav”, ili kao maloprijasnje, beznadno i tim potresnije, opiranje starosti kao smrti prije smrti, kao neizbježnom zgasnuću emocija, mašte, duha.

Mada Zogovićeve knjige iza *Artikulisane riječi*, svaka na svoj način, proširuju i produbljuju, obogaćuju i upotpunjuju njegov pjesnički svijet, otvaraju nove oblasti jezičkih i izražajnih osvojenja, iznova potvrđujući vrhunsko pjesničko majstorstvo, a pojedine pjesme u njima dobačajem su blizu, gdjekad čak su i ravne najvećim pjesmama iz *Artikulisane riječi*, ipak, kad jednim pogledom obuhvatimo Zogovićev pjesnički svijet, ne možemo se oteti dojmu kako ni jedna od tih knjiga, da je kojim slučajem ostala nenapisana, ne bi svojim odsustvom presudnije uticala na sud o krajnjoj vrijednosti ove poezije.

Da je napisao samo *Artikulisanu riječ*, Zogović bi ostao pjesnik prvoga reda, a nismo sigurni da bi njegovo pjesništvo, lišeno *Artikulisane riječi*, zasluživalo takav rang, ne samo zato što prvenstveno u ovoj knjizi treba tražiti pjesme koje znače njegove najviše tvoračke uzlete, već i zbog toga što ne bi bilo gravitacione jezgre oko koje se njegov svijet drži na okupu: *Artikulisana riječ* djeluje kao sabirno sočivo gdje se susjeću, kao u žizi, duhovna isijanja brojnih njegovih stihova i pjesama pisanih prije i poslije: ono što je živo i uspjelo u *Prkosnim strofama*, dobija na težini, jer se dublje i potpunije razumije, u svjetlu stihova ili pjesama iz *Artikulisane riječi*, a naš doživljaj Zogovićeve poezije nastale iza 1965. bio bi u nečemu okrnjen, ostali bismo, u čitalačkom susretu s njom, uskraćeni u nečem važnom ako ne bismo imali na umu Zogovićeva najviša umjetnička osvojenja u *Artikulisanoj riječi*.

Ali sve Zogovićeve knjige od *Artikulisane riječi* naovamo obilježava jednako bogatstvo jezika, jezikotvorna strast, upornost u traganju za što življom, preciznijom i sugestivnijom riječju:

*Zapustošeni sjenokosi, nepokošeni sjenokosi –  
kome se oni mile? Sjenokosi crno-riđi!  
Kroz njih se ni žedna zmija k potoku ne pronosi –  
za njom, već krti, na uzbunu zvone zvončići.*

Ovo je strofa iz Zogovićeve kasne pjesme “Livada i kosači”. Odmah pada u oči glagol “pronositi se”, čije dejstvo može, bar donekle osjetiti i čitalac koji ne zna pun opseg njegovih značenja: u njemu prepoznamo jednu od Zogovićevih sretno nađenih riječi koje s velikom tačnošću, i ne bez duhovitosti, prikazuju vlastiti “predmet”: zmiija, zaista, kad se kreće, samu sebe *pronosi!* Ali ovaj glagol ima i veliku evokativnu snagu: priziva čitav jedan svijet, budeći brojne maštarije, to jest djeluje odjednom u više pravaca. Jer “pronijeti se” znači brzo proći – i za munju se kaže da se nebom “pronijela” – uz to, brzina ima i dodatnu motivaciju: vezujemo je za žeđ zmiije, zato i hita potoku. Ali “pronositi se” znači i ponosno ići, sobom se gorditi, i pred oči nam, sama od sebe, izlazi zmiija sa oholo dignutom glavom. Dakako, te zmiije više nema, to je prizor od nekad: u ovoj pjesmi se pjeva o livadi koja zaludu čeka kosača što “kunja i džonja / na poslu stražara noćnog”, ili “za bakšiš hajka u lovu”. Nema čovjeka, zato je i zmiiji livada postala tuđa, prestala biti dio njenog svijeta, dio prirode: poremećaj u ljudskom svijetu izazvao je i poremećaj u prirodi. Zmiija se više “ne pronosi” kroz sjenokose zato što “za njom, već krti, na uzbunu zvone zvončići” – riječ je o travi zvanom “zvonac”, čiji je plod mahuna, i po njegovom zvuku, kad prolazi livadom, seljak zna je li hora za kosidbu. Ta trava je već “krta”, davno je, znači, prošlo vrijeme za košenje, stoga zmiija više ne prolazi livadom, jer njeni “krti” zvončići “na uzbunu zvone”. Zogović je pjesnik koji se, svagda, lako i plodno poistovjećuje sa prirodom: na trenutak je “ušao” u zmiiju, da iz njenog “ugla” oslušne zvuk tih prezrelih mahuna, koje uostalom i liče na praporce, na “zvončice”. Ali otkud pjesnik zna šta zmiije “osjećaju” dok “zapustošenim sjenokosima” prolaze? Na osnovu čega tvrdi da se zmiija “ne pronosi” sjenokosom baš zbog tih “zvončića”? Zogovićeve maštarije, pogotovo kad su potaknute prirodom, koliko god uzlijetale iznad zbilje, svagda su u njoj više ili manje čvrsto utemeljene. Dok je postojao kosač (“sad kurir, po nadležstvima”), livada je uvijek košena *na vrijeme*, što znači da zmiija, u prijašnja vremena, *nije mogla* proći livadom kad je zvonac postao “već krt” i kad njegov zvuk djeluje kao zvonjava na uzbunu! Zato se sad zmiija i boji tuda proći. Ova analiza, možda izlišno detaljna, imala je za cilj da naznači okvir u kojem su aktivirana brojna značenja u ovom glagolu, i da odmah, na početku, nagovijesti s kojom snagom i neposrednošću djeluje zavičajna riječ u Zogovićevoj poeziji. Jer “pronositi se” znači i čuti se, odjekivati, razlijevati se: prolazak zmiije kroz taj suhi, krti, prezreli zvonac biva *ozvučen*. Ali ni to nije sve. I za vijesti, za

“habere”, pogotovo “crne”, ili za glasine kaže se da se “pronose”: zmija je jedna takva “vijest”, zvončići i zato zvone na uzbunu.

Potruga za pravom, za rijetkom riječju bila je poetski plodna i u pjesnikovoj starosti. Od *Artikulisane riječi* pa do smrti Zogović je ostao strasni istraživač jezika, neumorni kopač po jeziku, rudar u jezičkom oknu, iz kojeg je u svakoj pjesmi iznosio pokoji dragocjen kristal. U njegovoj najboljoj poeziji sve je važno, svaka čestica jezika, svaka sitnica. Čak i grafička. Navodimo posljednju strofu iz pjesme “Svjetionik malen i zabačen”:

*Ne gori – ne postoji. U nebiću se otima sa nebićem  
da vrati svjetlost i biće sebi samome, školju, delti.  
I vraća – vjeruj i čekaj! Vraća uprkos svemu u šta siđe.  
Svijetli... svijetli ... svijetli. Postoji dok svijetli!*

Ovi stihovi, i cijela pjesma, prizivaju Njegoševu viziju bića koje “vri u sjajne luče”. Ali to ostavljamo po strani. Jer nas ovdje zanima šta znači posve jednostavan polustih stih: “Svijetli... svijetli... svijetli”? Zar to nije mala pjesma? Zogović je prezirao poeziju iz koje su pjesnici, povodeći se za uvezenom modom, izbacili interpunkciju koja je njemu bila ne samo oruđe pomnog raščlanjivanja jezika, već i prvorazredno izražajno sredstvo. Tri tačke ovdje znače: ugasio se, nema ga, ne postoji. Tri tačke signaliziraju mrenja, između dva uskrsenja, “malenog i zabačenog” svjetionika, smjenjivanje perioda ništavila s periodima bića. Tri tačke učestvuju u oblikovanju jednog modela svijeta: glagol “svijetli” nosilac je bića, tri tačke su neriječ za nebiće. Biće je, dakle, u završnici pjesme, izjednačeno sa svjetlošću zahvaljujući i trima tačkama, koje su minus-riječi, u njima živi neimenljivost i neizrecivost mraka i nepostojanja. Ovu slutnju podupire treći stih treće strofe: “To se on, pod tim, otima, pribire snagu”. Pod čim? Pjesnik je u tu bezbojnu riječ sazeo prethodna dva stiha: “Mrak, prazno, isto do kraja svijeta. Stalo je, gubi mjeru / vrijeme. Traje stajanjem. Zaglavljeno. Da zaglavi”. Potrošio je petnaest riječi da odredi nebiće kojem se svjetionik otima, a potom, kao da priznaje poraz, sve to sabija u zamjenicu “tim”, u jezički gest iz kojeg zrači čisti negativitet: uprkos svim naporima, ništavilo je neodredivo. Možeš ga, jedino, tek pokazati rukom, sugerisati sa tri tačke.

Razmotrimo, ponajprije, dva odlomka iz *Prkosnih strofa* koji navješćuju tog kasnijeg, zabranjenog, u prisilnoj suštini sazrelog Zogovića, koji postupcima gradnje pjesme vlada mnogo suvernije, iz riječi izvlači mnogo više, a koji je u samoći i izopštenosti postao mnogo prisniji sa sobom, do kraja osjetio vlastito biće, takao



sopstveno dno, došao u puni posjed sebe, onog sebe koji, prije pada, kao da se nikad u pjesmi nije našao *sasvim na okupu*, jer je kušao živjeti lojalnost revoluciji kao lojalnost najdubljem sebi.

*Izviđač-proljeće pred nama hita u letu:  
na brdu mi, a ono na drugo, pred nama;  
i ko da ispali stomlazu bijelu raketu –  
na brdu rascvjeta granata aršlama.*

Ovo je prva strofa pjesme “Pismo po kuriru”, koja je uspjelo doručena u knjizi “Žilama za kamen” (1969), ali je prva strofa, osim izmjena u interpunkciji, ostala kakva je bila, što je znak da je, nakon dvadeset i više godina, pjesnik njom bio zadovoljan. I zbilja ovi stihovi idu u najljepša mjesta iz “Prkosnih strofa” i najavljuju kasnijeg majstora poređenja i metafore. Pođimo od turcizma “aršlama”, čija je snaga uvećana povlašćenim mjestom na kraju stiha i na kraju strofe, ali i uključenošću u sintagmu (“granata aršlama”), koja je, zapravo, vokalni “rafal”: *aaaaaa*. Uz to, četvrti stih sadrži asonancu i aliteraciju: devet puta ponovljeno “a” (reklo bi se i da je povratna zamjenica – rascvjeta *se* – izbačena ne samo iz metričkih razloga, već i da bi se pjev tog *osnovnog* vokala čuo što čistije), i četiri puta ponovljeno “r” koje ulazi u tri od četiri suglasničke skupine (*brd, cvj, gr, ršl*) – sve to skupa zasnjeđuje da su u ovom jezičkom lancu aktivirane sve zvučne mogućnosti jezika, i eufonijske i kakofonijske.

“Aršlama”, kojom vrhuni zvučni vatromet u četvrtom stihu, moćno živi i na slikovnom planu: “raketa” je signal koji ispaljuje “izviđač proljeće” iz prvog stiha, prizor posjeduje čvrsto jedinstvo koje se drži na proširenoj metafori: ako si kazao “izviđač”, obavezan si reći i “raketa” – pjesnik ima punu kontrolu nad izražajnim oruđima kojima rukuje s lakoćom. Preslikavanje proljeća na jezik rata, promicanje aršlame u “materijalno-tehničko sredstvo” koje služi u borbi za oslobođenje, iako ima lirski kvalitet, djeluje i humorno, i ta lirski duhovitost, ili bi bolje bilo reći dosjetljivost, boji cijelu strofu. Ni kovanica “stomlaza” nije bez duhovitosti: po sebi je snažna slika behara kao eksplozije životnog elana, kao proljećnog uzleta svjetske ljepote, ali se pjesnik, praveći pridjev “stomlaz”, oslanja na narodni jezik u kojem “mlaz” znači mlad i bujan izdanak – u pjesmi “Trojanov berberin i njegova knjiga” kaže se: “izbiće mlaz zove, izbiće sve jači i sve duži”, a u pjesmi “Opet to, ali drukčije” zemlja je “sva u mlazevima kukuruza, / u mlazevima iz mlazova” – zato “stomlaza raketa” sadrži čudesnu sliku rakete od sto bijelih izdanaka! Ukratko, ovdje je jezik krajnje efikasan i kao slika i kao muzika.

Ova strofa podsjeća na kasnijeg Zogovića i sveprožimnom akcionošću koja se temelji se na personifikaciji: proljeće je učesnik bitke, "izviđač" koji "hita u letu" – pjesniku je malo reći "hita", pa je izraz pojačao, od proljeća napravio nešto krilato, od brigade uvijek brže za jedno brdo, što ubrzava sve čega se takne: rascvjetavanje aršlame je trenutno kao eksplozija! Nije teško "izljuštiti" emociju skrivenu u ovoj slici: rascvjetana aršlama iskrsla mu je pred očima toliko *iznenadno*, toliko je *zatečen* ljepotom da se njeno dejstvo poređi sa eksplozijom. Ovakvi stihovi su tačke najvišeg poetskog napona u Zogovićеvoj poeziji prije *Artikulisane riječi*, a dinamika od koje žive navješćuje docnijeg Zogovića koji svoje emocije često izražava u terminima ljudske akcije.

U *Prkosnim strofama* još uvijek imaju šta da nam kažu i pjesme koje su očito slabe, zato što ih je komunist u njima, težak kao olovo, odvlačio na dno, ili zato što ih je nedjelotvornost izraza osudila da ostanu u predsoblju umjetnosti, ili iz oba razloga. I takve pjesme nude trenutke istinske poezije, što ponajprije znači da se jezik oslobodio činjenica zbilje – ne zaboravljajući ih! Na primjer, u pjesmi "Radio i java Nedićeve Srbije", od 106 njenih stihova, pretežan broj možemo zanemariti kao nepoeziju iz oba razloga: pisao ih – odveć partizan, a premalo čuvar jezika, ali i u njoj ima odlomaka koji iznenađuju neočekivanim potezima mašte: "Srbija živi. Na svako raskršće stala / i štit ko služavnik drži – nudi goste hljeba i soli". Slika koja ratnički štit pretvara u sluganski pladanj, a pokornost Nijemcima prikazuje kao srpsko gostoljublje, izraženo hljebom i solju, po sebi je uspjela, ali njena snaga nije isključivo u njoj samoj, u jetko ironičnom preslikavanju sadašnjosti na prošlost, stvarnosti na mitologiju. Pred kraj pjesme iskrsnuće odlomak u kojem je jezik doveden do velikog crnohumornog zamaha:

*Vješala skaču. Vješala dvostupa kod skele  
igraju trupačke starinsko kolo u vrbaku.  
I momci, u omčama, plješću rukom o ruku,  
i viju nogama, đurđevku igraju u zraku  
(jer jesen ide, dunjo moja, jesen rana!).  
I majka-Srbija, ocu Srbije i mati i inoča,  
pred Baderom sjetnim, na carskom starostavnom piru,  
igra – mesnata, gola, od noći i zvukova pijana,  
igra – s glavom partizanskom na ravnom Mačva-tanjiru!*

Igračka groznica, od koje se trese okupirana Srbija, nenadno “spopada” i “vješala dvostupa”, a realističko “cjepidlačenje” u pridjevu “dvostup” polučuje fin učinak – izoštrava sliku i čvršće je motiviše: da bi vješala mogla *zaigrati*, moraju imati *dvije* noge – zato su dvostupa! – a sličnoj svrsi služi i prilog “trupačke”: vješala se ne kreću, ali mogu *u mjestu* igrati, pa još “starinsko kolo” – pridjev koji, ponovo, sadašnje preslikava na prošlo (jer u “starinsko” spadaju i maloprijašnji “štit” i “hljeb i so”), i sugeriše da se radi o zbivanju koje nije od juče, nego se od davnina ponavlja. Ali želja za grozničavom igrom uz nedićevske orkestre “spopada” i obješene: njihovi stavovi, zaleđeni u smrti, opisuju se jezikom plesa: “momci” su, očito, svezani, i zato “pljeskaju rukom o ruku”, a noge su im izvijene u samrtnom grču, otuda dojam da “đurđevku igraju u zraku”. Čak i riječ “đurđevka”, prizivanjem proljeća u sablasni krajolik smrti, učestvuje u ukupnom poetskom učinku slike. Potom dođe izrazito liričan stih iz narodne pjesme: “jesen ide, dunjo moja, jesen rana”, koji u ovom okviru dobija užasnu snagu, jer priziva seosku idilu s jesenjim ženidbama i svadbenim kolima. Ovi stihovi rađeni su brižljivo, s punom imaginativnom usredsređenošću, otud je i moguće da prizor čvrsto vezan za aktuelno preraste u mitski: razigranost Nedićeve Srbije pod okupacijom pretvara se u ples za koji je Saloma kao nagradu dobila tanjir s glavom Jovana Krstića, a u isti mah “Mačva-tanjir” vraća nam u sjećanje “služavnik” s početka pjesme, i ovaj lanac preobrazbi: “štita” u “služavnik” sa hljebom i solju, “Mačve” u biblijski tanjir “s glavom partizanskim”, povješanih u igrače na jesenjoj svadbi, potvrđuje punu dejstvenost mašte koja duhovito mijenja stvarnost da bi je *definisala*: to je crnohumorna duhovitost, doduše, ali neporečna i poetski ubojita.

Pošto se, u ovom radu, moramo ograničiti na glavno, najviše pažnje ćemo posvetiti, razumije se, jeziku *Artikulisane riječi*. Koja se, na koncu, ili možda prije svega, može čitati kao “čitava navigaciona mapa jedne svijesti i njenog lutanja”, kao dnevnik “jedne osamljene, pomalo pustolovne, a pomalo i prkosno manijakalne plovidbe koja traje godinama”, kako Miroslav Krleža reče u pismu Zogoviću. A razgovor o tome šta je pjesnik vidio, osjetio, doživio, otkrio na toj šesnaestogodišnjoj “pustolovnoj plovidbi” kroz sebe i kroz svoje doba, jer to dvoje u njegovoj poeziji javlja se kao jedno, najzgodnije je početi od onih osam pjesama koje su u *Artikulisanoj riječi* stavljene na početak prvog ciklusa “Ljudi – neutoljivo”. Te su pjesme “napisane prije rata, ali tada, zbog cenzure, nijesu ni davane u štampu”, a u *Prkosne*

*strofe* nisu “ušle zbog toga što su u to vrijeme bile zaturene” i “pisac ih sada objavljuje već i zbog toga što je njihova istorija rječito svjedočanstvo o prilikama pod kojima se u buržoaskoj Jugoslaviji razvijala napredna poezija. Pronađene u rukopisu koji nije bio pripreman za štampu, one su sada, koliko je to bilo moguće, dotjerane”, kaže Zogović u Napomenama. Ali te pjesme, koje bi trebalo da budu most između *Artikulisane riječi* i *Prkosnih strofa*, suštinski ne spadaju u Zogovićevo predratno pjesništvo. Ne znamo šta je u njima dotjerivano, ali oblik u kojem su dospjele do nas ponajprije je “rječito svjedočanstvo” o preobrazbi Zogovićevog jezika, metaforike, rimarija, književnog postupka uopšte. Nejednake su vrijednosti i ne idu u najbolje što *Artikulisana riječ* nudi: “Balada o rudaru”, “Mizam Kaltenbrunneru, i mrtav” i “Igalske mjesečine”, tom najboljem su bliže nego ostale u kojima pojedini odjeljci, u dužim, i veći ili manji odlomci, u kraćim pjesmama, nude istinska iznenađenja (“U materi, prigrijano, mladunče, odiznutra, / udara papcima u kožu – buđenje? nestrpljenje?”), ali su, sve skupa, važne kao legura starog i novog koja omogućava da pjesnika osjetimo u trenu stvaralačkog preobražaja. Jer čak i njihove mane, kad ih poredimo sa pjesmama iz *Prkosnih strofa*, nerijetko djeluju kao mane višega reda, jer su naličje većih vrлина. Slabiji stihovi u njima možda nisu toliko slabi sami po sebi, koliko u poredbi sa susjednim stihovima koji sadrže istinske poetske uzlete, stoga ove pjesme ne bude dojam kojem se ne možemo oteti u susretu s velikim brojem pjesama u *Prkosnim strofama*: pustinja jalove deskripcije, prošarana oazama poezije. Razmotrićemo tri strofe iz pjesme “Parolu na zidu”:

*Oni se uzroje, posnuju, razjure u cik jutra:  
gule zidove, premazuju bojom, blatom blate.  
A sunce polako, polako iskvarca ožiljke, isperuta,  
i ona izbije – izbožuri čisti malter.*

*I opet – oni. I dođe – jesen – ulice zasvodi i isprlja.  
I malter pokisne – premazan, lišajiv, mrko-pljesniv.  
Al’ parola živi, plamsa u cigli zidova, ispod mrlja,  
pa opet iziđe – crveno naštampan majski vjesnik!*

*Kao sok buja, u stablu, niče ko vlatak iz asfalta,  
ko izvor ponorac iz šljunka, do juče jedva mokra.  
Izbije krvotok, izmlaza, ispiše zidove i išpalta  
u dijagram krvi na zidu, u svigmogram.*

Zogovićeva pjesnička preobrazba sluti se već iz promjena u vokabularu. Tu su riječi iz stručnog jezika: “iskvarcati”, “dijagram”, “svigmogram” (sprava za mjerenje pulsa, i krivulja koju iscrtava na hartiji), “išpaltati”, “rastvarač” – koje svojim “hrapavim” zvukom i “tehničkim” značenjem umanjuju “poetičnost” izraza, čine ga “nečistim”, što ponajprije znači da je “uprljan” živim ljudskim iskustvom. U njegovoj zreloj poeziji, vezivanjem “lirske” i “prozaične” jezičke tvari vrlo često se ostvaruju čvorovi visokog poetskog napona: pretvaranje nepoetskog u poetsko, cijedenje poezije iz materijala u kojima prije nije tražena – lekcija koju je moderno pjesništvo naučilo od Bodlera – i Zogović smatrao osnovnim pjesnikovim zadatkom.

Tu su neologizmi “izbožuriti”, “uspulsati”, “juditi” koji podsjećaju na jezikotvorstvo ruskih futurista i njihovu filozofiju “samovrijedne riječi”. U njima se ogleda pjesnički napor, često krunisan krupnim rezultatima, da popunom “praznih mjesta” u jeziku razmakne međaše njegovih izražajnih moći: što je u jeziku bilo dato kao mogućnost, pjesnik oblikovnim činom, po mjeri vlastite emocije i doživljaja svijeta, pretvara u realnost, stoga Zogovićevi jezički pronalasci pute i ka zamahu emocije kojom je potaknut rad njegove verbalne mašte i ka stavu pjesnika-u-sluzbi-revolucije koji preobrazbom jezika daje prilog mijenjanju svijeta, tačnije, mijenjanju ljudske svijesti i osjećanja.

Tu su i riječi iz Zogovićeva zavičaja: “posnovati se”, “izmlazati”, “ponorac” koje su važan jezički sloj u njegovoj poeziji od *Artikulisane riječi* naovamo: tragajući za leksemima neishabanim u književnoj upotrebi, punim slikovne svježine i evokativne snage, pjesnik se sve dublje ukorjenjivao u tlo rodnog jezika koje je bilo jamac da se progovara iz središta svog bića i pomagač u naporu da se odbrani vlastiti identitet, što je često značilo da se uhvate i izraze prelive emocije koji se drugim sredstvima ne mogu iskazati.

Prva strofa sadrži deset glagola, druga sedam (ili možda treba reći da je u njoj *prisutno* trinaest glagola, jer eliptični iskaz: “I opet – oni” podrazumijeva *ponavljanje* svega što policija radi u prvoj strofi?), a treća šest. Ova zasićenost jezika glagolskom tvari puti ka tvornom jezgru njegove zrele poezije, koje se sluti i u neologizmu “juditi” (iz završne strofe koju smo ovdje izostavili) napravljenom prema imenu “Juda”, a njegova duhovitost je u sličnosti, zvučne, donekle i značenjske, sa glagolom “uditi”. Snažan je učinak ove jezičke dosjetke: “krv” “koju skrnave, kojoj jude”, krv je kojoj rade isto što i Juda Hristu – “juditi” je jezička skraćenica, na jednu riječ svedena, u jednu riječ sabijena biblijska

priča, i otkriva kakve je izražajne mogućnosti ovaj pjesnik u stanju da oslobodi jednim novostvorenim glagolom.

Njegovi neologizmi, često pravljene poglagoljenjem imenice, sugeriraju da je ovo, suštinski, poezija akcije koja hoće da je, i često biva, u dubljem srodstvu sa snom, suprotno Bodlerovoj dijagnozi: “Ja ću zadovoljan izaći, zaista, / Iz ovog svijeta gdje čin brat snu nije”. Zogovićevo pjesništvo je nabijeno akcionim jezikom koji je izvršilac negacije, ali ne manje i branitelj ljudskih vrijednosti koje su u njegovu svijetu stožerne, stoga njegova riječ živi prvenstveno od napada i odbrane – dva pokreta koje Andrić, u eseju o Goji, smatra osnovnim pokretima života. U njegovim jezikotvornim zahvatima često se materija pretvara u energiju – da se izrazimo jezikom fizike – supstanca se preobražava u akciju, jer su pokret, grč, sukob, raspra, udarac, pobuna, ponajbitniji iskazi ljudskog bića, najoštrije zrcalo njegove suštine.

Na početku pjesme, “oni” (zamjenica puti ka predratnim vremenima kad nije bilo “zdravo” u pjesmi pominjati policiju, a u isti mah sugeriraju da to i jesu anonimni stvorovi, obezličene sluge vlasti) – naslikani su jezikom akcije: “Oni se uzroje, posnuju, razjure u cik jutra: / gule zidove, premazuju bojom, blatom blate”. Ti glagoli, s gotovo sitničavom postupnošću, prikazuju “njihovo” ponašanje od trena kad su otkrili parolu na zidu. Prvo se “uzroje” – glagol koji, u sadejstvu sa zamjenicom “oni”, od policajaca pravi bezimene insekte. Potom se “posnuju” – crnogorska riječ kojom kao da se pjesnik ironično familijarizira sa uzvrzanim policajcima kao sa starim znancima! I najzad se “razjure u cik jutra” – viđeni su, dakle, kao vrijedni ranoranioci koji će prionuti na svoj molerski posao prikazan drugim nizom od tri glagola, takođe uzlazno poredana, jer *figura etymologica* “blatom blate” sadrži opis “njihove” akcije i nagovještava njen moralni sadržaj. Ali svih tih šest glagola manje opisuju policiju a više snagu parole, njen učinak, uzrui koji je izazvalo njeno iskršavanje na zidu.

Treći i četvrti stih sadrže četiri glagola: “A sunce polako, polako iskvarca ožiljke, isperuta, / i ona izbije – izbožuri čisti malter”. Posezanje za suncem kao suradnikom buntovnika, uvlačenje neba u subverzivnu djelatnost, samo po sebi je izvrstan potez, ali pun opseg njegovog smisla otkriće se kasnije, u slikama prirode iz druge i treće strofe. Nije bez finog učinka ni ponavljanje priloga “polako” nakon slike policijskog rojenja, vrznanja, jurnjave: sunce ima vremena, njemu se ne žuri, ono sve radi natenane! Ovom oprekom između policijske žurbe i sunčevog djelovanja “polako, polako”, ovim ironičnim sučeljavanjem zemaljskog

vremena i nebeskog, naznačen je okvir u kojem će pjesnik i u sljedeće dvije strofe istraživati značenja parole na zidu.

Smjenjivanje policijske akcije i nebeske re-akcije, pretvorba sunca u zavjerenika, tačnije, u ljekara što "kvarcanjem" liječi "ožiljke" ostale na zidu iza policije, predstavlja pripremu za uzlet u **četvrtom** stihu: "i ona izbije – izbožuri čisti malter". Maločas vidar, sunce se sada vraća poslu za koji je i plaćeno: nije obaviješteno da je zid jalov, da iz njega ne niče cvijeće, i na tom "neznanju" se i temelji malo čudo u četvrtom stihu: božuri su se rascvjetali gdje u stvarnosti nisu mogući, nikli su iz "čistog maltera"! Sunce oživljava prefarbanu parolu kao što vaskrsava božure iz zemlje, izbijanje parole ispod maltera pretvara se u nicanje cvijeća iz zemlje, društveni prizor postaje prizor u prirodi.

Ovaj stih nudi dva značenja: novosazdana riječ *umnožila* je smisaone odnose u rečenici. Stoga se glagol "izbožuriti" može vezati za zamjenicu "ona", kao predikat, i za imenicu "malter", kao subjekat. U prvom slučaju, parola je svojim crvenim božurima ispisala "čisti malter". U drugom slučaju, malter je "izbožurio" kao kad bi livada *iscvjetala*. Razlika između ova dva smisaona preliva veća je i važnija nego što izgleda: jer ako je malter "izbožurio", time se sugerše malo "čudestvo" (da se poslužimo Njegoševom i Zogovićevom riječju): preobrazba jalovog maltera u plodno tlo.

U drugoj strofi se ispostavlja da se i kiša odala antidržavnoj djelatnosti. Sunce i kiša, dvije temeljne živodajne sile svijeta, zavedeni komunističkom propagandom, upleli su se u protuzakonitu rabotu, pomalo postali antidržavni *elementi*! Ritam zbivanja u prve dvije strofe određen je smjenjivanjem napada i odbrane. Prvo policijska akcija koja uklanja parolu. Pa – protivakcija sunca koje je vaskrsava kao božur. Pa – "opet oni", sa novim napadom. Pa – protivnapad kiše, i parola "opet iziđe – crveno naštampan majski vjesnik". Ova metafora, dakako, kazuje da je parola, ispod premaza, uz pomoć kiše, izišla na površinu zida, ali pridjev "naštampan" daje glagolu "iziđe" i još jedno značenje: *iziđe iz štampe*. Sintagma "majski vjesnik" puti i ka biltenima i brošurama ilegalno štampanim za taj proleterijski praznik i ka poetičnom jeziku kojim se, o proljeću, "piše sastav" u kojem su neizbježni "vjesnici" proljeća, tako da kiša, koja se ilegalno bavi tipografijom, istodobno budi vjesnike proljeća što joj je oduvijek i bila dužnost: "zaposlena" je i u štampariji i u prirodi! Smisao riječi "iziđe" i sintagme "majski vjesnik" prelama se na različitim i međusobno razdalekim razinama iskustva, otud dojam razigranosti jezika. Ta igra ogleda se i u opreci "jeseni" i

proljeća: ovaj "majski vjesnik" iznikao je u jesen! Što pojačava njegovu čudesnost: em je ovaj komunistički, ovaj *anti-rakićevski* božur nikao iz "čistog maltera", em je uskrsnuo u jesen "kad mu vreme nije", što rekao Višnjić.

Jesen je ovdje doslovna i društvena: jesen svijeta "lišajivog", "mrko-pljesnivog", punog "mrlja", od Istorije osuđenog na smrt, u šta je i Zogović tvrdo vjerovao. Što ovoj strofi nije naudilo, jer u njoj jesen nije puka alegorija, već realističan prizor, bogat detaljima: to je jesen koja "ulice zasvodi i isprlja" – glagol "zasvodi" priziva sliku neba koje je postalo dio uličnog prostora, dakle: gore nisko jesenje nebo, a dolje blato; to je i jesen u kojoj "premazani" malter postaje "lišajiv, mrko-pljesniv", što kazuje štošta o ubudalom svijetu koji zaslužuje propast, ali to je i konkretna slika koja priprema i omogućuje iznenađenje, to jest čudo u četvrtom stihu, i služi kao podloga na kojoj biva reljefnije dvostruko značenje "majskog vjesnika", jer lišaji i plijesan su ta-kođe biljke. Pjesnikova mašta radi nepogrešivo.

U trećoj strofi, parola čas "kao sok buja, u stablu", čas "niče ko vlatak iz asfalta" ili "ko izvor ponorac iz šljunka", a ovom "baterijom" poredbi iscrpno je objašnjeno zašto su sunce i kiša, u prve dvije strofe, postali komunistički jataci i suradnici: iza neuništivosti parole stoji priroda. U paroli se ogledaju vječne sile na kojima se drži svijet, iz nje govori snaga koja tjera i "vlatak" da nikne "iz asfalta", na nemjestu, dakle, ali zar maločas božuri nisu nikli iz maltera? Deminutiv "vlatak" tvori suzvuk sa riječju "asfalt" i usput kazuje da je jedan oblik života izbio gdje nije moguć, pobijedivši, mada slabačak, mnogo jačeg neprijatelja. A "izvor ponorac" koji izbija "iz šljunka do juče jedva mokra" nije samo tačna poredba (parola, kao i sve u prirodi, mre i vaskrsava), nego i šifra za KPJ, koja je živjela po zakonu ponornice i parolama se iz ilegale obznanjivala. U svakom slučaju, parola izbija napolje po istom zakonu po kojem s proljeća bujaju sokovi u stablu, travka pobjeđuje asfalt i vaskrsavaju usahli izvori, stoga nije čudo što joj sunce i kiša pružaju svoju punu podršku.

U trećoj strofi, nakon *tri* poređenja (sa sokom, travkom i izvorom), javlja se *jedna* metafora ("krvotok") koja se grana i razvija. I ovo štošta kazuje o umnožavanju oruđa kojima rukuje zreli Zogović: u prva dva stiha parola je viđena iz tri ugla, tačka gledišta je "rasijana", a u trećem i četvrtom je jedinstvena: metafora "krvotok" okvir je koji određuje prirodu pojedinačnih slika. Tačnije, riječ "krvotok", stručnim prizvukom, prirodno priziva pojmove iz medicinskog jezika: "dijagram krvi" i "svig-mogram". U ovaj niz ne uklapa se, doduše, glagol "išpaltati"



(prelomiti u stupce), posuđen iz tipografskog jezika, ali se “špaltanje” doziva sa “crveno naštampanim majskim vjesnikom” iz prethodne strofe: uz “štampanje” prirodno ide i “špaltanje”.

Ove strofe se razvijaju umjetnički nužno: “majski vjesnik” s kraja druge strofe, u kojem se produžuje smisao glagola “izbožuriti”, odjekuje u “soku” koji na početku treće strofe počinje da “buja, u stablu”. Ako je u drugoj strofi “majski vjesnik” navijestio proljeće, prirodno je u trećoj očekivati bujanje sokova, čak i glagol “izmlazati” sugerise rezultat toga bujanja: tačno je da su njime prizvani mlazevi krvi što šibaju iz “krvotoka”, ali “mlaz” i “mlazati” u ovoj poeziji ima ponajprije narodsko, crnogorsko značenje: naglo izrasti, izbujati – stoga treba na zidu zamisliti crvenu biljku! I u *Rječniku srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika* uz glagol “izmlazati”, navedena je rečenica iz govora u selu Trešnjevju, dakle, u Zogovićevu zavičaju: “Koliko j’ izmlaza urmetin na ovu buroću (kišna godina, M.V.)”. Tako parola, iako metafora prosute krvi, u isti mah znači i sušti život!

A sad razmotrimo odlomak iz pjesme “Naknadno o ljubavi” (saopštene iz jezgra Zogovićevog doživljaja svijeta) koja se sastoji od tri rečenice: prve dvije počinju pitanjem: “jesmo li voljeli mi”, a duge su po jednu strofu, dok treća rečenica traje deset strofa i u svakoj od njih, osim u posljednjoj, vraća se na početak, minimalno variran: “je li to – kad”, “je li to bilo to – kad”, “je li – kad”, “je li to – što si”, “je li to – što je”, da bi se okončala obraćanjem “budućima” da oni kažu “je li to bila, je li bila / Ljubav”. Nabranje golih fakata ne govori ništa o vrijednosti pjesme, ali štošta nagovještava o promišljenosti s kojom je građena kao monumentalan jezički blok klesan majstorskim dlijetom, dok pojedinačni stihovi i strofe svjedoče o preciznosti rezanja detlja u tom bloku.

Struktura ove pjesme drži se na spoju napredovanja (iz strofe u strofu sve preciznije, produbljenije, potpunije uobličuje se iskustvo ljubavi), i vraćanja na početnu poziciju, odakle se uvijek iznova uzima zalet, te bi se moglo reći da imamo posla sa pjesmom napravljenom od jedanaest početaka i zaključne strofe! Kao da je svaka ljubav uvijek nov polazak sa “startne” tačke, i kao da se tim kretanjem “od nule” ponešto kazuje i o ljubavi kao vječitom početništvu: u ljubavnoj pjesmi “Mrzost opušćenja” (iz knjige “Lično, sasvim lično”) pjesnik sebi kaže: “vječni početniče”, a u pjesmi “To nećeš zaboraviti” (iz iste knjige) sebe naziva “vječnim đakom” u ljubavi. Ovaj postupak mogao bi se, blejkovski, nazvati dijalogom nevinosti i iskustva, jer svi ti, upitno formulisani, polasci ispočetka smislom se razlikuju: svaki od njih

podrazumijeva sve prethodne “snimke” ljubavi, sva ranija kretanja isponova, svekoliko pređašnje iskustvo, radi se o uvijek *drukčijoj* vrsti nevinosti, ili možda treba reći neznanja – otvorenog ka budućnosti – koje je uvijek ponovno vrednovanje istog iskustva. Zato ova pjesma stalno iznova uzima zalet, ali sa sve veće razine – riječ je o spiralnom razvoju književne strukture, o spiralnom kruženju oko jednog pitanja, otud je ovdje vraćanje uvijek i napredovanje, uvis, ili u dubinu, ako hoćete.

*Je li to – kad tamničar, u podne, prozvavši tvoje ime,  
ubaci porcije, i prenese, tebi samo shvatljivo: “Šalje Misjus”,  
i ti si već blažen, i sit si, i suncem ti odzrakuje zaklop limen,  
i čudotvorniji si, darežljiviji no onaj kanski svadbar Isus;*

*Je li to – kad ona, večernji asfalt, potpeticama štepa njenski,  
i ti, prikriiven, vidiš da ona to tobom ide, tako prava,  
i malo ti je, malo da je Mlječni Put redenik mitraljeski  
i da ga, sav, ispališ, u jedan pozdravni luk i rafal.*

U izvrsnom eseju “Zogović između komunizma i Dantea”, Stevan Tontić kaže: “Osujećena i ugrožena u stvarnom životu, životu pretvorenom u pakao ‘borbe neprestane’ i žrtvovanja za ono ‘najsvetije’ i ‘najviše’, ljubav se Zogoviću najčešće javlja u *sjećanju* i, osobito, u *snu*, dramatičnim provaljivanjem tamo gdje je već sve dockan, sve obuzeto morom ove mučeničke, nesrećne svijesti”. Stoga se može reći da je naslov ove pjesme amblemski: sve što je Zogović napisao o ljubavi više je ili manje – naknadni govor. Možda su i zato njegovi stihovi o ljubavi tako dobri?

U obje citirane strofe uočava se isti sklop: u prvoj se počne “tamničarem”, a završi “Isusom”; u drugoj se počne “štepanjem” “večernjeg asfalta”, a završi “Mlječnim Putem” – na djelu je *usponska* mašta koja iz prozaičnog oslobađa lirsko, iz zemnog nebesko, iz stvarnog mitsko. Ovaj postupak je prije pravilo nego izuzetak u Zogovićevoj zreloj poeziji: ovaj pjesnik je “penjač”, i raznovrsni oblici *gradacije* jedno su od temeljnih načela strukturiranja i njegovog stiha i njegove strofe, pogotovo katrena, a njegov dugi, nekad i predugi stih, i njegova dugačka, bogato razvedena rečenica treba da pruže dovoljno širok manevarski prostor za *stepenovano* slikanje iskustva.

No smisaona napregnutost ovog odlomka ne zasniva se isključivo na oprekama (iz zatvorskog okruženja – svjetlo božanske slobode, iz uličnog prizora – ushit koji uznosi u nebo), nego i te protivnosti, na čijem se dijalogu i ulančavanju drže ove

strofe, same u sebi nisu sasvim "čiste": čujemo u njima pritajeno trvenje. U prva dva stiha prve strofe, "Misjus", ime junakinje iz Čehovljeve priče "Kuća sa mezaninom", unosi lirski trepet u prozaično tvrdi i suhi zatvorski okvir: Čehovljeva heroina je "uvučena" u pjesnikovu ljubavnu i antidržavnu djelatnost, ovo ime zvuči i kao ljubavna šifra i kao konspirativna lozinka kakve su bile uobičajene među ondašnjim ilegalcima. Zatvorski stražar koji, u blaženom neznanju, izgovara ime junakinje iz jedne od najboljih Čehovljevih priča – taj prizor sadrži potez majstora, tim prije što sve djeluje "realistički", kao golo bilježenje života kakav se "uistinu" zbilo.

Na isti način, u trećem i četvrtom stihu prve strofe, koji žive od lirske tvari, od vaznesenja u ljubavna nebesa, riječi "sit", "zaklop limen", a pogotovo "svadbar", kako je nazvan Isus – ne dozvoljavaju pjesnikovom blaženstvu da ostane "hemijski čisto". Stoga je Zogović pogriješio kad je, u knjizi "Žilama za kamen", izbacio "svadbara", a ostavio samo "kanskog Isusa": pošto ovdje o Hristu govori iz svog ličnog ugla, gleda ga svojim, a ne očima "deviznih mezimaca" iz pjesme "Šalozbiljne varijacije o Isusu", valjda se pobjojao da "svadbar" može biti shvaćen kao ateistička diverzija protiv Isusovog "imena i djela", čime je počinio grešku iz ukusa: skromnije je, i čovjeku primjerenije, poistovjetiti se sa Isusom koji je "svadbar", čime je, ne dirajući u Hristovu božansku bit, naglašeno njegovo zemaljsko, ljudsko svojstvo u kome svi mi možemo da se nađemo; riječ "svadbar" umjerila je ljubavni i duhovni ushit: pjesnik se, ozaren tamničkim suncem, koje je izgrijalo iz imena "Misjus", osjeća ne samo kao čudotvorac što vođu pretvara u vino, nego možda ponajprije kao "onaj svadbar" koji je u Kani još uvijek bio samo čovjek – ili, kako sam reče: "Još nije došao moj čas" (Jevanđelje po Jovanu, II, 4). Na sreću, kad je ova pjesma objavljena u knjizi *Povremeno zauvijek*, pjesnik je, shvativši gdje je pogriješio, precrtao "kanskog", a vratio "svadbara Isusa"!

Ni u prva dva stiha iz druge strofe ulična stvarnost u kojoj ženske potpetice asfalt "štepaju" "tako njenski" nije bez lirskih primjesa koje je nadilaze, uzdižu je, jer šta znači stih: "i ti, prikriiven, vidiš da ona to tobom ide, tako prava"? Malo iskošen spreg "tobom ide" krivac je što se ovaj iskaz koleba između dva značenja: na prvoj razini, kazuje slivenost dva bića, dragana korača "tako prava" zato što misli na njega, što je on prisutan u njenoj duši, što je *puna njega* (Zogoviću je bilo po ukusu sve što je "pravo", i u svemu uspravnom vidio je pomalo i sebe!), ali zar sintagma "tobom ide" ne nagovještava i da se pjesnik pomalo

pretvorio u tu ulicu kojom draga korača, da se ispred nje, pred njom, "prostro" kao ulični asfalt? I zar lirika svih vremena, i usmena i pismena, nije puna ovakvih sanjarija (o samoponištenju) u kojima zaljubljeni čeznu da se nađu u blizini voljene pretvoreni u biljku, u životinju, u predmet, čime joj svoje biće prinose na žrtvu? Ima u toj slici nečeg drevnog, što joj ne smeta da djeluje posve moderno: ženski koraci su mu toliko znani, bliski, toliko ih neposredno osjeća da mu se čini: draga ne ide po asfaltu, nego po njemu.

Najzad, u posljednja dva stiha druge strofe, ljubavna ekstaza je "Mlječni Put" pretvorila u "redenik mitraljeski", ispaljen "u jedan pozdravni luk i rafal" – veličanstvena slika koja hiperboličnošću opominje na Majakovskog, u čijoj poeziji kosmos biva pozornica na kojoj su pjesnikova čuvstva – titanski glumci u tragediji, koliko i komediji, individualnog i kolektivnog postojanja. Doduše, ne treba smetnuti s uma da je Zogović Crnogorac, što znači da su mu jezička uvećanja – a to potvrđuje svekoliko njegovo pjesništvo – takoreći u krvi, stoga proziremo da je Majakovskog volio ne na posljednjem mjestu zato što su njegove kosmičke hiperbole morale pogađati u njegovu crnogorsku "žicu", i otud često niste u stanju reći gdje u njegovoj slici prestaje pjesnik koji bi da se "upodobi Majakovskom", a počinje Crnogorac sklon da u govoru upotrebljava interkontinentalne rakete. Onaj Crnogorac koji piše pjesmu o "Kubi na kub", a čija pretjerivanja se čuju i u strofama koje smo analizirali: njegovoj ekstazi je "malo" (i tu riječ će da ponovi) mitraljeski redenik dugačak kao Mlječni Put (što, na koncu, i ne treba da čudi: zar ima redenika koji bi jednom *Crnogorcu* bio dovoljno dug?), a prije toga, kad je iz stražarevih usta čuo vradžbinsku riječ "Misjus", ovaj robijaš se najednom osjetio "čudotvorniji i darežljiviji" čak od našeg Spasitelja Isusa Hristosa iz Nazareta lično!

Ali ni sličnost sa Majakovskim, ni odbljesci crnogorskog ukusa, sklonog da ne samo Kubu, nego i svaku stvar pod nebom "digne na kub", ne smiju nas omesti da, u maloprijašnjem prizoru, uočimo zogovićevsku književnu strategiju u kojoj je pretjerivanje, kako sam pjesnik reče, "dopunska snaga umjetničke slike, sredstvo za najefikasniju reinkarnaciju stvarnog": velika ljubavna emocija doživjela je imaginativno pražnjenje u slici akcije koja zahvata u kosmičko – u Zogovića, vrlo često, iz emocije se izlazi ravno u akciju – ali ta slika nije "pala s neba", i porijeklo joj je posve zemaljsko, jer je pripremljena ranijim stihovima: traka uličnog asfalta koju, kao tkaninu na šivaćoj mašini, "štepaju" ženske potpetice, i traka Mlječnog Puta preobraženog u

mitraljeski redeni prirodno se nadovezuju jedna na drugu: žensko “štepanje” i muški “rafal”, ratovanje i šivanje, domaća idila i iskušenja rata, prostor gradske ulice i beskrajna nebesa, sve je sliveno u zogovićevsku cjelinu i puninu unutar koje ljubavna emocija živi kao *usponska* sila koja je maločas robijaša digla do Isusa, a sada zaljubljenog, dok čeka sastanak, prosto *titanizuje!*

Ali ne treba previdjeti da ova ekstaza koja poseže za Mlječnim putem nije ostala sasvim “čista”: ispaljivanjem Mlječnog Puta “u jedan pozdravni luk i rafal” – ljubavni zanos pretvara se u neku vrstu vasseljenskoga *šenlučenja!* Čak ako ovu sliku iščitavamo na fonu rata: pjesnik u stroju oduševljenim rafalom pozdravlja prolazak voljenog komandanta – kosmičko i dalje ostaje pomalo komičko. Time je ljubavni zanos smislom obogaćen a da ipak, natrunjen mrvom humora, nije postao ni manje zanos, ni manje veličanstven. Ukratko: ove izvrsne strofe iz pjesme sazidane rukom pečenog majstora sadrže prvorazrednu poeziju koja se sazda u naizmjeničenju i u prožimanju prozaičnog i lirskog – Ezra Paund bi kazao “tvrđog” i “mekog” – a tren kad se limeni poklopac robijaške porcije pretvori u zatvorsko sunce govori, s jedne strane, o čudotvornom učinku ljubavi koji zaslužuje poredbu sa Hristovim čudotvorstvima – poredbu koju podupire i osnažuje i rima “Misjus-Isus” – a s druge, kazuje štošta i o pjesničkom čudotvorstvu, i biva znamen majstorstva sa kojim Zogović, u *Artikulisanoj riječi*, cijedi poeziju iz svakodnevnih, pa i trivijalnih stvari.

Ovakvih mjesta, razumije se, nema mnogo u *Prkosnim strofama* pisanim rukom pjesnika koji je imao snova, ali ne i radionicu, kako rekla bi Isidora Sekulić. Radionicu gdje bi književna “obrada” i “prerada” njegovim slutnjama i primislima, njegovoj sposobnosti da zamišlja život, da ga tim zamišljanjem osvjetljava i proširuje, dala čvršći, precizniji, razvedeniji književni oblik koji bi dovoljno oslabio njihovu suviše čvrstu vezu sa aktualnom zbiljom i pretvorio ih u svijet po sebi u kojem ljudska mašta i ljudski duh prestaju robovati bilo kojoj stvarnosti, bilo kojem, pogotovo ideološkom, tumačenju te stvarnosti, i počinju služiti slobodnom istraživanju mogućnosti života i ljudskog smisla u njemu, ali i ispitivanju izražajnih mogućnosti maternjeg jezika.

Ova sloboda, u pjesmi “Naknadno o ljubavi”, umjetnički živi u nizanju *upitnih* slika, u upitnom sklopu svih strofa osim posljednje: Zogović je bio pjesnik strasne, vatrene, zadrte, čak fanatične vjere, a ne sumnje, stoga i pitanja od kojih se gradi ova pjesma zvuče kao dubinske tvrdnje, ali se u njenom upitnom jeziku, u njenim *upitnim tvrdnjama*, neporečno čuje sloboda s

kojom ispituje značenja i svojih ljubavi i minulog života odslikanog u tim ljubavima, sloboda s kojom uobličuje i istražuje smisao svega što se doživjelo: duboka vjera da to jest bila ljubav i daje mu snagu da se vine nad njom, da je pogleda odozgo, da je otvori ka budućnosti, da je izloži pogledu onih koji će doći.

(Odlomak iz doktorske teze  
"Jezik poezije Radovana Zogovića")



# MOJ IZBOR

Milica Nikolić  
Bora Ćosić  
Stevan Tontić  
Dragoslav Dedović

Milica Nikolić

## EVROPSKI KARNEVAL I TRAGIKA SPASENJA

Ceo vek proveo sam bez poezije  
*evo kako tečem novu struku*  
*otkako mrtvi po mojoj sobi hodaju.*  
Bora Ćosić, "Mrtvi"

Bora Ćosić je pre deset godina utekao od opšte destrukcije i nasilnih smrti koje su harale oko njega i odupirao se time što nije hteo da dozvoli da mu priđu suviše blizu. U prvom trenutku, branio se "Dobrom vladavinom" ili prustovskom artikulacijom u drugom delu "Dnevnika apatrida". Ali danas se dogodilo nešto drugo. Smrt bliskih ga je oprljala i naterala da joj pogleda u oči. Banulo je ledeno lice nestajanja, mlađeg prijatelja, verovali smo neugroženog bolešću, koji je otišao u tamu nepostojanja zajedno sa svojim radnim stolom, kompjuterom i jedinim svetlom u toj prostoriji, stonom lampom, uz obnarodovanje ništavila na celom spratu utonulom u mrak.

Ne odričem da bi neko drugo oko, nedotaknuto odanim prijateljstvom koje smo gajili prema lepom liku Stojanovića, moglo odmah u ovome videti zrno iz kojeg će nići novo postojanje – recimo "Mrtvi". O tome Ćosić, u predgovoru prvom izdanju ove knjige, objavljenom na nemačkom kraju 2000., kaže:

U januaru 2000. umro je moj prijatelj, pisac, u Srbiji, gde se sada tako često prosto umire.

*Srušio se povukavši za sobom pisaci sto.*

*Sutradan ujutru napisao sam svoju tužbalicu o tome slučaju. Posle toga je nastala cela jedna knjižica posvećena mrtvim prijateljima i ostalim iščezlima.*

Ne mogu da obećam da ću se tako brzo okanuti svoga novog zanata.

Posle "Mrtvih", uobličena je i druga knjiga pesama – "Irenina soba".

Je li, osim žanrovskog izazova, progovorio i novi egzistencijalni nalog? Je li to donela *vita nuova*? Snalaženje u novom prostoru i vremenu? Nova deonica njegovog *Sein und Zeita*?



I jeste i nije.

U jednom pismu upućenom u Beograd upravo pošto su se “Mrtvi” pojavili u Nemačkoj (Die Tote, Berlin 2001), Ćosić je poslao svoj “Opis jedne decenije”:

“Na početku rovinjskog exila, u leto 1992, najpre sam se bacio na ono što bilo je kao tema logično, *Pogled maloumnog*. Jer ta je knjiga u prvoj verziji upravo stradavala na sarajevskoj lomači latiničnih izdanja, a osim svega imao sam ideju da joj dodam ono najvažnije, Thomasa Manna, Freuda i Sloterdijka. Tako je moje stranstvovanje započelo opisom maloumlja, evropskog, a možda i mog sopstvenog. Ostatak jeseni protiče u pisanju *Dobre vladavine*, knjige eseja o glupim vođstvima pod kojima prošli su nam životi. U zimu 92/93. dodajem mnogo stvari za novu verziju *Povesti o Miškinu* (posebno tokom rimskih meseci). Proleće 93. nastavlja ove poslove, potom dodatak za *Ciriški intervju*, *Dnevnik generala*. Tih meseci radim mnogo za *Erasmus*: eseji koji kasnije čine *Barokno oko*. *Dnevniku apatrida* dodajem drugi deo, verdurinski. Druga rimska zima 93/94. načinje *Privatnu praksu*, dodaje još ponešto za *Miškina*, za *Barokno oko*. Početak 95, u Berlinu: najpre *Novi stanar*, potom *Starost u Berlinu*, *Privatna praksa*, dovršetak *Baroknog oka*. Jesen 96: *Projekt/Kaspar*. Silni intervjui. U leto 97, Rovinj: *Hamlet pobednik*, šekspirska tragedija. Zima 97/98, delimično u Villa Waldberta, Feldafing, *Feldafinski rukopis*, mestimično kao dopuna *Novom stanaru*, i kao osnov za *Carinsku deklaraciju*. Jesen 98: u Berlinu radim na *Putovođi*, iščitavajući sve objavljene knjige u životu. Dodaci za *Starost u Berlinu*. Treći deo *Dnevnika apatrida*, nakon boravka u Beogradu. Prvi meseci 99: *Carinska deklaracija*. U leto velika okupiranost ratnim stvarima, važan govor na nemačkom PEN-u u Bremenu, govor na berlinskom kongresu o Jugoslaviji; ratni eseji. Nastavak mnogih intervjuja, do sada, u berlinskom periodu, preko pedeset. U jesen 99, Civitella-Ranieri kraj Peruge: mali tekstovi koji danas čine knjigu *Tkanje*; prvi nacrti za *Nultu zemlju*. Početak 2000., posle smrti Stojanovića: *Mrtvi*, 63 pesme. Odmah po završetku ove, od marta iste godine, *Irenina soba*, nova sveska pesama. *Nulta zemlja*, roman. U jesen počinje serija u *Feralu*, danas se nazire ta knjiga: *Mala povest Evrope*. Krajem 2000. počinje serija u ciriškim novinama, danas je to knjiga *Busterov period*, beletrizovani eseji.

Tu još dolazi i završni akord za *Pogled maloumnog*, njegov post-scriptum. Nastao pošto sam obišao stvarna mesta događanja u Küsnachtu, Sils-Maria i Davosu. Mnogo važnih dodataka za *Privatnu praksu*, danas definitivno gotovu. Završetak *Nulte*

*zemlje*. Tridesetak novih pesama, za treću zbirku. Jesen 2001: pišem novi (kratki?) roman, na osnovu starog teksta od pre pedeset godina, *Jedan drugi svet*. Sređujem arhiv. Preko 60 naslova.”

Vidimo da Ćosić i dalje ispisuje svoj dnevnik mišljenja, za koji sam kaže kako se *širi kao testo*, da beleži svoju *mešovitu robu* koja se pretvara u metafizičke teme, zapisuje *periodni sistem elemenata* i, nadalje, razvija odavno započetu priču o karnevalu svoga stoleća.

Tako mi se ukazuju “Mrtvi” i pesme iz “Irenine sobe”. Vidim ih kao novi govor o istoriji, o današnjem evropskom karnevalu koji se smešta, na pravi bahtinski način, *uz tragiku sveta* koji nestaje i nastaje, ali i iskaz o vlastitosti, o begu od nekada bliskog mu južnog karnevalskog poprišta. Ne samo to: pred nama je istorija viđena očima Severa u kojima su žive slike istorije Juga.

Kuda se uputio i gde je dospao sa svojim koferom Bora Ćosić, ko su protagonisti njegove nove priče, koje su koordinate prostora na kome se obreo u svom *bolničkom parku*, da bi *redigovao svoj život* i pomno pratio povorku, bez umora i zasićenja *radeći za stranu silu svoje esejistike?* I poezije – dodajmo danas.

Središte je svakako Šarlotenburg, uporište piščevog berlinskog života, nekada samostalan univerzitetski grad, raskršće mnogih pruga, a danas zapadni deo Berlina, čiji nam je crtež Ćosić vlastoručno ponudio preko dve spojene stranice “Mrtvih”, odnosno “Berlina mojih pesama”. Sa svojim trgovima – Savinji, Rojter, Vitemberg (gde je Fasbinderov Aleksanderplac? koliko je daleko?) – i ulicama sa alejama kestenova, među kojima je prva, svakako, Zibel (*ispod naših nogu*, čujemo u jednoj pesmi), gde u broju 23, sa poštanskim sandučetom-vršom, obitava autor u svom konventu. Uz ulice Kantovu, Bizmarkovu, Lajbnicovu, Klauzevicovu, pa Gervinus, ili Leonard, i kafee Rajnhard, Ajnštajn, pa Zoo, Tirtgarten sa svojim *nezavisnim zverima*, i muzej Pergamon u kome zbiva se čudna planetarna drama, uz knjižare, i cvečaru na uglu ulice Kaluzevic, *geto jednog entiteta*, da bi ih sve obavila reka Špreja.

U “Mrtvima” i u pesmama nastalim posle njih, ukršta se ovo šareno berlinsko poprište sa još zvučnijom urbanom povorkom – gradovima Hamburgom, Drezdenom, Cirihom, Naumbergom, Padovom, Rimom, rekombom Elbom i jezerom Van, trgovom Konkord, Davosom, Pomeranijom, lublinskim getom, Aušvicom, hotelskim sobama. Šireći se, evropski karnevalski prostor prima sve one koji njime cirkulišu, šetaju se, lutaju, beže, stižu kud hoće ili ne stižu nikud – prolazi velika šarena povorka na čelu sa

devojućurom što vodi u svoj kupleraj – u ništavilo – sa Mandeljštamom i Rogožinom, Brodskim i Kanetijem, Huserlom, Gebelsom, Georgom Lukačem, Čerčilom, Sen Žistom, Henrijem Džejmsom, Roselinijem, Virdžinijom Vulf, Džojksom, Beketom, Benjaminom i Asjom Lacis, Le Kareom, Geteom, Trifoom, Čarlsonom Simićem, Encesbergerom, Rilkeom, Lajzom Mineli, Gertrudom Stein, Dilenom Tomasom, Ibzenom, Nabokovim, Belim, Brehtom, Grasom, Žanom Moro, fon Paulusom, Felinijem, Hansom Kastorpom, Floberom, Lakanom i Sjevom, Maljevićem, Bunjuelom, Peškovom Aleksejem, Heni Porten, Đorđom Basanijem, Ronaldom Reganom, Joškom Fišerom, Solom Belouom, Saramagom, Nausikajom i - Čehovom, uvek.

Ovo evropsko knjigovodstvo obelodanjuje koliko je prostor života promenjen, ali i koliko je kreativni nalog podjednako isti i različit: podsticaji u novom duhovnom i fizičkom svetu nesumnjivo su provokativno drugačiji i otvorili su novo poglavlje višedecenijske duhovne radionice. Iako verujem da ovaj pisac pripada kenigsberškoj vrsti i da bi obim i značenje njegovog dela bili isti i da je ostao celog života na jednoj samo tački zemaljskog prostora, *jurnjava istorije* nije tako htela i sve je ispalo drugačije, ali ne u biti. *Prirodni sistem elemenata* samo je na drugi način raspoređen. Karnevalska suština nije promenjena, parodični interpretativni nagon nije ublažen, samo su personae dramatis druge. Jedino što nas je u zbirkama koje danas čitamo iznenadilo – to je snažno prisustvo osećanja nestajanja, te se povremeno upitamo ne ugrožava li ono vitalizam ovoga pisca – jednu od najprisutnijih sastavnica njegove kreativne supstance.

Neću reći, uza sve to, da je u Bori Ćosiću prisutan, ni u naznaci, bilo koji oblik entropije. Biće zanimljivo, za one koji budu mogli da prate još, verujem, mnoge njegove zamisli i realizacije (jer zasad izgleda da su mu biološke prednosti jedva uništive), šta će se dogoditi sa zrnom posejanim u “Mrtvima”. U prozi – kreativni impuls je i danas podjednako snažan kao i pre trideset ili četrdeset godina. Ali šta će se zbiti sa poezijom? Teško je poverovati da će “Mrtvi” biti jedini pesnički pokušaj. Znamo da je Ćosić uvek ono što je jednom pokušao nastavljao u novim ukrštajima. Uostalom, on već danas najavljuje ne samo “Ireninu sobu” nego i *treću knjigu pesama*. I ne samo to: objavljuje da se tema mrtvih proširuje *sve samim zadacima/ dobijenim od Huserla*, na novom polju čije bi središte bila pesma “Sein und Zeit”. Šta su “Mrtvi” danas, za njega i za nas?

Dogodila se poezija, ostvarilo se odlično sapostojanje između onog što je nedotaknuto ijednim spoljašnjim razlogom

i svom silom takvih povoda koje je Ćosić nazvao *saobraćajem istorije*, i što je preraslo u globalnu temu ove poezije. To je, čini se, najbolji eufemistički naziv poslednje faze Ćosićevog života i literature, ali i zajedničke nam poslednje decenije. I ne samo to: ovaj sklop pokriva ono što sam nazvala *tragikom spasenja*, dve gravitacione sile Ćosićevog sadašnjeg života u kome se neguje svest o nepodnošljivom ubilačkom i svakom drugom haosu njegovog Juga i sakuplja snaga da se postane ukorenjeni deo mirnoga i kontemplativnoga Severa. Ovu dvojnost, povremeno svakako veoma mučnu, u prozi Ćosić stišava, u njoj kao da samo objavljuje odlično pokroviteljstvo novostečenog utočišta i uspostavljanje zajedničkog krvotoka sa novim okruženjem. U primenjenoj esejistici i poeziji nije tako. Zašto? Možda bi valjalo ponuditi jedan od mogućih odgovora, ukoliko se danas on uopšte može dati. Naravno, ove dve "prakse" se ni na koji način ne mogu izjednačiti. Pogotovu ne u krugu mojih interesovanja.

Pesničke knjige Ćosićeve vidim kao jednu odličnu pripovest XX veka, evropsku, ne samo u njenoj karnevalskoj nego i tragičkoj suštini, odnosno, da bismo bili bliže Bahtinu, tragičkoj suštini kojom je prožeto svako vedro lice karnevala. Ukazuje se individua *sva u svetu i sama na svetu* koja pokušava da prokrci put od surovog i krvavog Juga ka danas mirnom i dobrim namerama popločanom Severu, a u nedavnoj prošlosti i tokom tolikih vekova, isto tako krvavom i surovom. Individua koja kao i da pred sobom hini da je poverovala kako se čovek na jednoj tački Zemljinog šara može promeniti, tački koja nikada više neće biti jedno od krvavih ostrva. Znajući dobro da tako ne može biti, i on je, sasvim sigurno, svestan onoga što je nedavno zapisao njegov sadrug u *bratstvu po nesani* Bora Radović – da je *poezija, otkad je sveta i veka, nastajala u prikrajku klanica*. Ali Ćosić ostavlja nekome drugome da to kaže. Individua koja je provela *polu veka u samostanu komunizma* i stigla na tlo koje je *svoj deo veka* odživelu u sjajno opremljenoj, monolitnoj tvrđavi nacizma i onoj koja mu je, isto tako retko efikasna u ubijanju, prethodila. Sever je scena ove pripovesti, rekao je Ćosić. Jug je udaljena pozornica, veoma spektakularna za svakog izveštača, sagledana očima onoga ko se privikao na jarko severno svetlo, ko je na severnoj pozornici našao spasenje u nastojanju da utočište shvati kao postojanost lišenu lutanja. Ono što me se u ovoj pripovesti najviše dotiče, to je ukršteno kadriranje glavnog junaka, koga su putovanja i otkrivanje novih topografija oduvek privlačili, iako na drugačijoj podlozi. Ali ponoviću: mogao je Ćosić ceo život provesti u jednome gradu, bilo gde – ono što bi nam ostavio bilo

bi jednako rezultatu ovog bivstva punog spasavajućih putovanja – *od hotela do hotela/ od sobe do sobe*, noćnog udaranja o *stenje nameštaja* čiji se raspored, na putu ka Severu, više ne može zapamtiti, *ne znam gde sam šta stavio, ne znam šta se dogodilo s mojim kaputom koji sada pati od izgubljenog identiteta*, šta je *moja komnata, stanza, das Zimmer*, a sve pokriveno smešom okrepljujućeg novog života i ugrožavajuće *pouke iz alpinizma* pri osvajanju *imigrantske tvrđave sa pripremnim logorom na međuspratu*, gde *penjače puštaju dvaput nedeljno* da bi na vrhu dospeli do rajskog predela *udaranja pečata na našim dokumentima*. Uz stalnu zebnju na čitalačkim večerima pred publikom što kašlje i glasno govori slušajući *mali jezik slabo razumljiv u Evropi*.

Pri tom begu iz *sirotišta dvadesetog veka - sav u svetu i sam na svetu/ zveram naokolo, skupljam podatke o svome bivstvu kao da oni leže po fasadama/ sabiram zaplet zaveru/ sadržaj svoje drame*, pri tom:

U mojoj ulici rasvetljavaju slučaj ... gde sam proveo inkriminirani vek/ i s kim/ ničim ne ometam istragu/ samo koristim svoja prava/ drugi sležu ramenima/ nema svedoka.

Rekla sam već kako verujem da je *saobraćaj istorije* najbolje pronađen naslov, podnaslov i nadnaslov svih sadašnjih, i budućih Ćosićevih pesničkih knjiga. Najbolji – jer svevažeći – bilo kojom zamenom da je određen – od predaka diluvijalnog podzemlja iz močvara Panonskog mora i slova ispisanih u kamenu i po brezovoj kori do olovnog sloga, od života koji se ne događa tamo gde je predviđeno po *redu istorije već na mom spahijskom imanju/ u dve sobe Sybel Charlottenburg*, u kojima *nas dvoje ... raspravljamo tekuće poslove/ problem obrazovanja/ treba naučiti nemački/ kako predati moj rukopis/ resor saobraćaja/ treba otputovati u Naumberg/ ... zdravstvo nije problem/ samo smo stari ... i gde ja, gospodo, mnogo čitam Čehova ... čak umereno melanholično, s obzirom na sudbinu*.

Ovim glasom, i ovim okom (*sočivom kao oko muve*) neprekidno se snimaju fotosi XX veka i *enciklopedija mrtvih sastavljena na Jugu*, govorom koji se nikad ne zamori od slika i puteva što povezuju Sever i Jug. Retko, veoma retko čujemo nešto poput zapisa: *Ne znam kako da sam sebe globaliziram/ kako da skupim u jedno/ svu svoju dragocenu raštrkanost*. Ovaj sinonimni iskaz za veliki raspon interesovanja i slučajnih ili ne povoda koje Ćosić pretvara u književnu temu isprovocirao je i disperziju tumača. Ukazala mi se, pored tolikih mogućih provokativnih obeležja Ćosićevog okruženja, na prvi pogled teško održiva veza između pesme “Uvoz soli” i jednog od mojih poslednjih izuzetno uznemirujućih saznanja. Uхватила sam sebe kako se uzastopno pitam,

i sama iznenađena asocijacijom, da li je u nekoj od berlinskih knjižara, onih u kojima se može naći *citata iz Benjamina*, naišao na knjigu “S one strane krivice i kajanja” aušvickog logoraša, filozofa-samoubice Žana Amerija (Hansa Majera) ili pak, za plodnog boravka u Rimu, da li mu je došao do ruku esej Prima Levija “Intelektualac u Aušvicu”, čiji je naslov, kao i izabrani kraj života, Levi ponovio za Amerijem. (“Moj esej je u isto vreme i rezime i parafraza i rasprava i kritika jednog njegovog gorkog i plodnog eseja koji nosi dva naslova – “Intelektualac u Aušvicu” i “Na granici duha”. U eseju “Na granici duha” Ameri konstatuje da, pored Dekartove, postoji i logika koju u jednom delu eksplicira ovako: “Da, esesovci su mirne duše mogli da rade ono što su radili: prirodno pravo ne postoji, a moralne kategorije niču i umiru kao moda. Bila jednom jedna Nemačka koja je Jevreje i političke protivnike slala u smrt jer je smatrala da samo tako može da se ostvari. Pa šta? I grčka civilizacija je bila zasnovana na ropstvu, i atinska vojska se smestila u kasarne na Melosu kao SS jedinice u Ukrajini. Ljudskih žrtava je bilo u nečuvenom broju dokle god svetlost istorije može da dosegne unazad u prošlost, a trajnost ljudskog napretka bila je, u svakom slučaju, samo naivna pomisao rođena u XIX veku. “Links, zwei, drei, vier”, komanda kapoa za držanje koraka, bila je samo ritual kao mnogi drugi. Nema mnogo toga što bi moglo da se stavi nasuprot užasu: s obe strane Via Appia dizao se zid od robova raspetih na krstovima, a u Birkenauu se širio smrad spaljenih ljudskih tela. Intelektualac u Lageru više nije bio na strani Krasa već na strani Spartaka: i to je sve.”)

Jer Primo Levi i Žan Ameri behu Jevreji, jedan iz Rima, drugi iz Beča, obojica zarobljenici severnog Aušvica. Ovom drugom, Hansu Majeru, nije pomoglo bekstvo u Brisel i promena imena, potrudio se za to grad gde su se tada kovali planovi totalnog uništenja mnogih – pre svega nacionalne skupine koja je, rasturena po svetu, zaista vekovima bila *so* mnogih zemalja, pogotovu Nemačke.\* Izvršilac ove radnje bila je jedna od Levijevih “bezbrojnih podvrsta životinje-čoveka” i Ćosić je, našavši se na mestu zločina, istina na lagodnoj vremenskoj udaljenosti, morao da progovori o tome na svoj, jedino mogući mu, način. Učinio je to u pesmi-paraboli *Uvoz soli*. Video je Jevreje na čelu kolone mrtvih na severnim prostorima, tako da *Uvoz soli* nije samo pesma o njima, niti samo o Nemačkoj i njenoj istoriji, već i pesma o prokletstvu ljudske vrste i neutaživoj njenoj potrebi da povremeno uništava druge, “nečiste”, ma oni bili i “so” bez koje se jedva može, ili jedan od “začina” bez kojih se proizvodi odurna

\* Mogli bismo se setiti i izveštaja Crnjanskog iz Berlina 1929-1931: “Ono što je za Nemačku najznačajnije: nemački Jevreji ... ne samo da su u eposi potpune odanosti svom zavičaju i stapanju s njim (sich emfühlen) nego je, posle rata, i doba njihovog najčistijeg, grandioznog elana ka modernom, velikom, utopističkom.”

“zdrava bljutavost”. Sva od eufemizama, od mekih slika, ova parabola nudi svoju poruku ne samo celinom priče nalik na legendu o povratku zatrtih: prvo zrnca soli u pismima, zatim u paketi-  
tima, *najzad eto i ljudi/ stubovi od soli iz Biblije/ sa urednim pasošima/ sve je naoko kao i pre*. Smisao se do kraja otvara rečju *naoko*. Ona se ne ukazuje kao određenje današnjeg života u Nemačkoj, već kao reč ograničenja, pojam koji relativizuje, kao racionalna ili iracionalna pretpostavka o neizmenjivosti ljudske prirode, zauvek date, o večitoj smeni “zdrave bljutavosti” i “bacanja na ukus”, kao perpetuum mobile istorije, onaj Amerijev, najgori od svih. Držim ovo jednim od najsvedenijih i najčistijih pesničkih eufemizama o demonizmu ljudske vrste i demonizmu istorije.

(Vidim “Uvoz soli” i kao dobar post scriptum današnjem karuselu istorije. Mesto zločina se premestilo. Jevreji su, ne tako davno, bežali sa Severa na Jug. Danas ljudi sa Juga beže na Sever, u nadi da će izbeći “južne” zločine. Jevreji bi možda opet ka Severu, ali sećanje ih još uvek zaustavlja.)

No Ćosić ne bi bio pisac bahtinske vrste kada iza strašnog lica istorije ne bi video i ono drugo – zavodljivu scenu savremenog Berlina, imaginarni *Berlinerplatz* na kome se odvijaju današnji istorijski i kulturni projekti i individualne zamisli koje osvetljavaju “nebo nad Berlinom” i čine Ćosićevo delo spektakularnim evropskim uzorkom. Pored mnogih knjiga proze, novonastala poezija to ubedljivo afirmiše.

Berlin je velika tema Ćosićeve. Nije uzalud podnaslov “Mrtvih” – “Berlin mojih pesama”. Berlin kino-dvorana gde se prikazuju slike uništenja Evrope XX veka, ali i filmske storije iz pesnikove mladosti sa obeležjima od kojih je Ćosić napravio čitavu kosmogoniju. Berlin kafea zavodljivih imena i knjižara gde se može ukrasti citat iz Benjamina ali i cvečare koja, neočekivano, zna najbolje da ispriča istoriju Evrope. Berlin predusretljivih prijatelja i sagovornika, grad koji više no drugi otkriva različita lica veka i neusaglašena poglavlja nemačke istorije, i to tamo gde najmanje očekujemo – od prodavnice novina na uglu do *sabirnog logora filharmonijskog/ sa žutom zvezdom muzike/ na rukavu... i golim narodom Berlina/ u svome čistilištu*, do sverasnog muzeja Pergamon. Ovom stecištu različitih, posebni ton daju piscu uvek dragi berlinski Rusi, nekadašnji i sadašnji. Ne samo oni što su *veselo kačili zastavu na vrh Rajhstaga*, niti samo Nabokov koji lovi leptire, ili Beli sa srebrnim štapom, već i oni današnji što *misle da su jedini Rusi u Berlinu*. I kada se ova scena pitoreskno oboji lažnim venčanjima podvojenih građana istočnog i zapadnog dela grada i drugim pikarskim zgodama – Berlin ostaje

jedinstven u svojoj inventivnosti i prosperitetnoj skladnosti, sa malim izuzecima. Recimo, kad uočimo grotesknu podlogu ove idile u stihovima o *rediteljima iz gradske uprave* od čijeg zadovoljstva ili nezadovoljstva zavisi *afera mog postojanja ... moj način ... rat i mir i ostale zanimljivosti*. Možda je ta istorijsko-privatna priča počela još kad je mladić, pre pedeset godina, izvukao listić tombole gde je sve bilo predviđeno, izuzev *vesti o mome nestanku, kao posle potapanja broda*, na Jugu, naravno. Jer Berlin je i stecište dojava sa Juga, o sadašnjosti iz koje se u povlašćeni čas uteklo, o zločinu i patnjama ali i pobunama koje severnom meraču istorijske pravde nikad nisu dovoljne a možda ni po ukusu. Jer Berlin je danas pitom,

*treba da živim u Berlinu  
gde te ništa ne pitaju  
a ni ja ne propitujem Berlin  
o njegovoj povesti.*

Znam da je to jedini način za uspostavljanje ravnoteže neophodne velikoj invenciji Čosićevoj, ali i za nužno očuvanje otpora prema južnom ratnom razdoblju, jer, kaže nam, scena severne pripovesti *pozajmljena je od Getea*, a Jug – od koga će on da pozajmi svoju? Od epske prošlosti ili glava pomućenih zločinom? Ni jedno ni drugo nisu, niti bi ikada mogli biti, podloga bilo koje dogradnje Čosićeve. Danas, kada se u Rajhstagu održavaju samo *plodne diskusije*, pesniku jedino preostaje da ne poveruje kako se tu odigravalo *svakodnevno urlanje diktatora* i da zaključi: *mora biti da istorija/ ima svoj posebni prostor/ odvojene odaje*. Pravda, planetarna i individualna, ne silazi sa scene ovoga podneblja, a Čosić ne beži od učešća u ovoj predstavi:

*Andeo pravde hoda našim kvartom  
provaljujem u ovu pripovest  
i mene interesuje istina  
trčim za njim  
da ga na početku  
ulice Klauzevic  
pored cvećare  
sustignem s leđa  
neka me dobro osmotri  
nek prelista spisak  
u svojoj glavi*

*nemoj posle da bude*



Približavam se kraju ovoga teksta sa osećanjem da je tema Juga ostala neraščlanjena, pa čak i potisnuta. Razlozi su mnogi. Verovatno ih je najviše u meni samoj. Nepouzdan je način na koji o tome raspravljam. Ipak nešto pouzdano znam: u pitanju su dva "postupka", a tada – nema presuditelja. Zato, namesto parcijalnih navoda i tumačenja jednog složenog odnosa i stanja, isprovociranog poslednjom decenijom naših života, ali i mračnim razdobljem sredine iz koje smo otišli ili u kojoj smo ostali – zaključiću time da mi je jasno kako je, obostrano, odnos prema temi Juga građen u svrhu održanja i unutrašnje sabranosti neophodne životu. Za rasplitanje ovoga čvora mogli bi se navesti mnogi stihovi, da ne govorim o esejistici i primenjenim odazivima. Ali umesto svega toga, navešću samo jednu pesmu. U celini. Izabrala sam je među mnogim eksplicitnijim. Jer podrazumeva onaj dubinski ukrštaj koji je jedino i predmet moga zanimanja.

#### POBUNA

Na trgu Georga Grosza  
*narod moje prošlosti*  
*skoro čitav razred*  
*golman čuvenog tima pod kačketom*  
*jedna mamina prijateljica*  
*ali mlada*  
*onaj dečak s mašinom na nozi*  
*ne znam šta smeraju*  
*sve mi se čini*  
*dolazi kriza*  
*politička*  
*moga života*  
*kao da računaju na drugog*  
*koji trebalo je da budem*  
*valjda razmišljaju o opozivu*

*sad je još dobro*  
*preko puta kafane Reinhard*  
*mogu ih držati na oku*  
*šta ako pođu niz ulicu Schülter*  
*pa levo*  
*moram ostati pribran*  
*to sam video na filmu*  
*tako se ponaša svak pametan*

*u nevolji  
mislim da ću se lepo očesljati  
zakopčati svu dugmad na kaputu  
očistiti cipele  
potom  
videću šta ću.*

## O proznoj svesti i jeziku Ćosićeve poezije

U odabiru motiva i povoda za pesmu, Ćosić je u zametku i u konačnoj realizaciji veoma blizu zahtevima i zakonima prozne artikulacije. Kažem to, iako svi znamo da su “zakoni”, pogotovu u modernoj prozi, toliko dovedeni u pitanje da teško mogu i poneti ovo ime. Ipak – govorim o nečem što bi se pre moglo nazvati “prozim načinom” koji se oseća u precizno zamišljenoj i isto tako primenjenoj ideji, iako moram zatražiti aboliciju zbog ove tvrde odredbe. Jer takođe veoma dobro znamo da prozni postupak može biti sasvim suprotan ovakvom projektovanju. Ideja teksta može proisteći iz sasvim različitih zona – iz domena zvuka ili jezičke igre, recimo, može je izazvati okušavanje moguće amorfnosti ili pak spajanja raznorodnog, oprobavanje unutrašnjeg delovanja teško vezivog sleđa, ili apsolutno slobodnih asocijacija, na čemu je svoj koncept gradio nadrealizam, i što je do danas, iako ponešto reformisano, još uvek živo. Ćosićev način podrazumeva drugu mogućnost proznih inicijativa u poeziji – upotrebu slike, poigravanje situacijama, uslovno rečeno: poetizaciju racionalnog koncepta, čak i čiste “izjave”, emocionalne ili intelektualne, ponekad samo efekat kontrapunkta. Naravno, kao i uvek, u pitanju je način realizacije. I tu sad stupa u dejstvo ono što se može odrediti kao “dug” Ćosićevoj višedecenijskoj proznoj praksi.

“Ideja” Ćosićevih pesama je uvek bitko saopštena, pesma je podjednako i situaciona, i asocijativna, i izmeštena iz doslovnosti, ona odlično povezuje mezalijanse i novouspostavljane alijanse, i dovoljno je ironijska u vlastitoj tradiciji da bi obezbedila raznolike tonalitete ne uproščavajući nijedan. Mogli bismo zaključiti da ovaj govor najjače deluje poznatom Ćosićevom “lošom” i “dobrom” mešavinom, spajanjem sredstava dva različita žanra, promovisana ovde u nešto što bi moglo poneti naziv: Ćosićev pesnički uzorak.

Dodala bih još nešto: svaka od ovih pesama je jedna mala (ili velika) priča, nešto čega u njegovoj prozi gotovo i da nema.

Je li to usloвила ograničenost pesničke forme, ili transfer načinjen prelaženjem iz jednog žanra u drugi – teško je reći. U osnovi pesme uvek se skriva racionalni koncept – iza situacija, slika, ponekad samo izvrsno postavljenog mizanscena ili čitave male predstave čija je poruka prozno jasna – pesma je objekat Ćosićevih predispozicija i trenutne pobude.

Sve ovo može biti učitano u još jedan, i te kako bitan, plan svake pesničke formule – zbivanje u jeziku, onu ravan na kojoj jezik provocira sve ostalo, znači i samo poetsko mišljenje i ostale sastavnice procesa stvaranja pesme. Kako se tu izjednačuje ono što dela, funkcioniše, i ono što je predmet funkcionisanja? Kod Ćosića je, od prvih književnih dana, jezik bio izvršilac i pokretač raznostranog ostvarivanja funkcija proznog govora. Sad je posređi reverzibilan proces, samo na drugom planu, na kome se menjaju, odnosno pretapaju jedna u drugu, uloge subjekta i objekta poetskog toka. Pesmom-subjektom zovem stihovanu celinu kroz koju govori nosilac “radnje”, što znači pesničkog mišljenja, koje raspolaze asocijacijama, slikama, i koje često, u filmičnom nizu i rasporedu, označuju razvijanje ideje pesme, zajedno sa artikulacijom, unutrašnjim suočavanjima, ponekad naglašeno kontrastnim, poetiranjem, organizovanim i neorganizovanim delovima sećanja koje funkcioniše na raznim ravnama. Jezik tu deluje i kao sredstvo iskazivanja poetskog mišljenja i, istovremeno, kao njegov izazivač. Ovaj spoj nemoguće je zanemariti. Asocijacije, slike, sučeljavanja suprotnosti, poente – služe se jezikom ali su i podstaknuti njime. O artikulaciji, toliko sugestivnoj u delovanju poetskog, i da ne govorimo. Nešto strože rečeno: jezik je istovremeno sredstvo, objekat pesničkog mišljenja, ali i njegov subjekt. No, kao i uvek, sve možemo pogledati i sa druge strane. Poetsko mišljenje funkcioniše u jednom nimbusu, u uterusu samorođenja i fetusnog razvoja koji se čini i dovoljno odvojenim od svega, pa i jezičkog izraza. Tako gledano, jezik postaje predmet sazrevanja. Jer, iz tog ugla, uz pogled koji vidi uterus kao početak svih početaka – sve čime se pesma iskazuje, to jest sve ono što pesma kao proizvod predstavlja, pa i sam jezik, jeste plod tog jasnog i mutnog interuterinskog zbivanja. Dakle, njegov učinak, njegov objekat.

Ukoliko se ovo može prihvatiti, postaje jasno ono što želim da kažem: ta subjektno-objektna simbioza, i na jezičkom i na opštem planu dela, ova pupčana vrpca dve funkcije jezika i mišljenja izjednačuje dvostranost izraza u punoj reverzibilnosti kod pisaca kojima je jezik ne samo izvršno sredstvo nego i početni podsticaj. Dakle, u jednosti.

Lako bi se moglo pomisliti da je sve ovo što govorim uvod u raščlanjavanje one vrste poezije koja se, ponekad s punim respektom, ponekad ironično, naziva “jezičkom”. Posle “Tutora”, ovaj vid pesničkog govora mogao bi se očekivati kao prirodno usmerenje novog Ćosićevog žanrovskog izražavanja. Ali nije tako, začuđujuće nije tako. Dogodilo se nešto što je zbilja bilo teško predvideti. Poezija nije navela autora na dalje iskušavanje jezika, već na redukciju, na njemu nesvojstvenu ekonomičnost, na precizno pokrivanje svakoga pojma i atributa jednom samo jezičkom odrednicom: Ćosić nije izabrao ono što bismo mogli očekivati poznajući njegovu prozu, naročito ono što je radio sedamdesetih-osamdesetih.

Do kakvog je procesa tu moglo doći, kakva je iracionalna logika u tome delovala? Zašto je Ćosić u prozi bio pobuđen na jezičku hiperrazućenost, a u poeziji na minimalizam?

Odgovori, naravno, mogu biti različiti, odnosno putevi kojima se može doći do neke pretpostavke gotovo sasvim suprotni. Pokušaću da saopštim svoje razmišljanje bez ikakve apodiktičnosti.

Verujem da nije posredi racionalna odluka, unapred izabrani put – sve ono za šta bi se moralo pretpostaviti da je u prozi bitan regulator. Nije li to onda suprotno tvrdnji da je “Mrtve” artikulisala prozna svest? Verujem da nije.

U nastajanju pesme, početni impuls vidim ovde u čistom imenovanju predmeta govora, ponekad samo “mesta radnje” ili scenskog dejstva – razuđenih u slike, asocijacije – najčešće u oponentnom krivudanju do poente. U jednom momentu sam to nazvala težnjom za mezalijansom. U drugom – karnevalizacijom. I, upravo, verovatno, zbog ove pobude, težnje ka sceničnosti (čak i samog pesničkog mišljenja) – u Ćosiću se probudila volja koja je artikulisala pojačano delovanje osnovnih jedinica govora. Ta je volja, ta težnja ka maksimalnom efektu, dovela gotovo do ogoljavanja, jer je, mislim s pravom, Ćosić osećao da su to glavna oruđa žanra kome se priklonio.

Da li to znači da je jezik zapostavljen? Da li je otud proisteklo njegovo redukovanje? Bio bi to zaključak zasnovan na konvencionalnim pretpostavkama. Jezik nije bio na prvom mestu kao svesna ili nesvesna intencija autora, ali je i jezik, iz celine uterinskog stanja svesti o pesmi, diktirao tok poetske “radnje”. Nagovorio je sebe-autora, ipak uvek neprikosnovenog, na uzdržanost, ustupajući mesto nekome koga bi morao videti na nižoj lestvici – sceni, okruženju, ambijentalnom sinopsisu, ponekad i žanr-slikama, sve u ekonomičnom i preciznom jezičkom izboru. Je li znao da je prepuštanje samo prividno i da svoje prestono

mesto nije ugrozio kadrošću da samog sebe redukuje? A da su, u hijerarhiji vrednosti različitih ravni pesme, efekat i suočenje što su proistekli otud – to mesto samo znatno ojačali?

Upravo ova raznostrana snaga Ćosićevog podsticaja stavila je sve na pravo mesto. Poznajući prirodu ovoga podstreka-imperativa, rekla bih – uz potrebu da se odmah ogradim od doslovnog razumevanja – da je svojom “procenom”, “svrstavanjem”, osećanjem “hijerarhijske lestvice”, ona u ovom “zbivanju” odigrala prvorazrednu ulogu. Dodeljujući sebi “malu” rolu, jezik je za adaptabilno oko izveo ključnu partiju. Koju ne mora svako ni da vidi ni da prizna. I to je jedna od sloboda-nesloboda Ćosićeve aktuelne književne prakse.

*Bora Ćosić*

## MALI TRG

Treba da odem na ono raskršće  
gde sivi kanal preseca ulicu potsdamsku,  
moram da proverim stoji li još  
Scharounovo žuto zdanje filharmonije  
crkva proroka Matije  
i galerija koju podigao je Mies  
holandski meštar.  
Jer prijatelj koji umro je juče  
takođe još u svoju smrt ne veruje  
kao što u svoje ime sumnjao je  
izgovarajući ga sa ustezanjem.  
Događaj zbio se sinoć,  
ovo bi prva noć bez njegove nesanice.  
Tako se umire u zemlji moje prošlosti,  
dovoljno je sestri za sto  
a potom propasti u crnu rupu ispod,  
povukavši rukom skromni sadržaj trpeze  
kao da jedan mali trg  
brišeš sa lica zemlje.

5. januar 2000.

## VALCER

Sav dan pipam rukom po podu  
tražeći ispod stola otvor  
kamo upao je život prijatelja  
hiljadu i po kilometara  
južnije.

Iako stidljivog ponešto  
odvede ga smrt, mala devojčura,  
u svoj kupleraj.

Uzaman teče, mlako, jedan Johann Strauss  
iz moje elektronske česme,  
onamo ne igraju valcere.

Ceo vek proveo sam bez poezije  
evo kako tečem novu struku  
otkako mrtvi po mojoj sobi hodaju.

## MERE

Sad razumem Osipa Mandeljštama  
kad bez olovke bira ruske reči  
gledajući u tavanicu  
sa svoje zatvorske dušeme.  
Jer pesma ne mora da bude zapisana,  
dok stoji iza moga ramena  
na uglu ulice Gervinus,  
kao žbir, kao Rogožin, kao kuga.  
Tu, u obližnjem travnjaku  
probam da iskopam maleni grob  
za prijatelja  
umrlog u vlastitoj tuđini.  
To je jedna uska raka  
u koju staje samo sitan deo  
ovog mrtvog stvora  
koji meni dopade.  
Kao što umesto golemog stabla sa Amazone  
stižu u Hamburg  
za potrebe gradnje  
samo njegove mere.



## KLADIONICA

U jednom filmu  
mrtvi ustaju da živciraju žive  
lupaju im u prozor krevelje se  
to je vrlo slikovito  
sve što znam o svetu  
naučio sam u bioskopu  
oni pokreti nervoza  
posmatranje predela  
za koje inače nikad vremena  
lektira strave i užasa dodatna  
dolazi kroz telefon  
jedna devojka iz daleka  
anđeo smrti  
izveštaj uvek isti  
ovaj je pao na ulici onaj u kući  
nisam ni znao da radim  
u pogrebnom preduzeću  
samo udaram krstiće  
kao da popunjavam tiket prognoze  
nema dobitnika

## MRTVI

Pre trideset godina  
umire moj prijatelj  
ništa ga ne boli ipak se plaši  
moraju da dozovu psihijatra  
ovaj ga savetuje da stvar primi  
jednostavnije  
bez uspeha

najlepše umire se u Irskoj  
kao Michael Furey  
razbolevši se na lapavici  
pod prozorom Grette Conroy

moja prijateljica ubija se  
skačući sa mosta  
hoću da posredujem  
da nju smestim u onaj krevet  
samrtnički  
a prijatelja izvedem na most  
odakle može  
otići kud mu je volja

ne vredi  
sneg pada na Irsku  
i drugde

## GROBLJE U ZÜRICHU

Tamo gde je pala bomba moje nesanice  
raste jedan drvored u Zürichu  
neko pismo zgužvano na tramvajskim šinama  
Joyca sahranjuju na malenom groblju  
sve to ponovljeno u izlogu sa strane  
s mnogo pogrešaka  
Miljković mrtvi pesnik  
list po list prebrojava šumu  
njegov zbir neuporedivo veći  
ne podudara se s ukupnošću sveta  
novine pretvorene u posmrtnu listu  
umrli su mama i tata Brodski  
plače disidentski narod svih zemalja  
nad pesnikovim roditeljima  
moja mater skonča u onom psetarniku  
preko puta železničke stanice  
bez ikakvih političkih implikacija  
ne znam šta s tim da počnem  
ovu pesmu smišljam celu deceniju  
dotle i Brodski prognanik  
građanin države New Jersey  
najpre prestade da piše ruski  
onda pade u svojoj sobi  
Joyca takođe već su pokopali  
Canetti dođe baci grumen zemlje  
na njegov grob  
pa leže pored

## SEIN UND ZEIT

Nema mnogo stvarnosti  
po našim stanovima  
dogadaj  
već se odigrao  
pre  
kao kad stigne  
prekookeansko pismo  
iz njega uspravlja se  
jedno vreme  
pređašnje svršeno

na drugom kraju sobe  
moj neminovni futur  
treba platiti račune  
otići do osiguranja  
videti već jednom one ljude  
sve neki zadaci  
dobiveni od Husserla

samo po sredini  
tamo gde je tepih  
nešto malo sadašnjeg vremena  
koje se ne može dokazati  
slučajan trak sunca  
pao odnekud  
nestao  
kao obećanja koja su dali Kafki  
pa ih posle povukli

## HALUCINACIJE

Nas dvoje  
u istoj sobi  
ušivamo jednu nesanicu na drugu  
najpre njen deo  
onda moj  
tako dobijamo  
beskrajnu traku našeg bivstva  
budnu noć nepoznati film  
kome kinetoskop  
bilo čijeg košmara  
ne može da konkuriše  
tenk prolazi  
kroz našu kuću na jugu  
naši prijatelji  
postrojani su uza zid  
ubijaju ih jednog po jednog  
i mi smo mrtvi  
samo što neko treba  
pred vlastima u Charlottenburgu  
da potpiše njihove umrlice.

## MOJI U BERLINU

Mali voz ulazi u krivinu  
tako ulica Kant  
obrće se jednim svojim delom  
pretvarajući se u kazaljku  
to mi daje mnogo poleta  
izlazim na stanici Hackescher Markt  
kao da sam  
u godini 1938  
u kinu Central daje se film  
o mom detinjstvu  
s mnogim pojedinostima  
mama pere prozor  
na vrhu jedne kuće  
ujak pod šeširom  
vrlo nakrivljenim  
zadeva jednu manikirku  
prolazi žuto vozilo bučno  
tata zasmehava ceo tramvaj

danas ću možda  
ući u dedin vrt  
sa one fotografije

## PRIZEMLJENJE

Uz malo zakašnjenje  
po redu letenja  
spuštam svoje telo  
jedan stari model klipni  
u zonu kreveta  
kao na livadu.

Noć nemušto ateriranje  
kao nekakva pauza u životu  
nema pretovara ćutanje  
verovatna je nervoza  
u komandnom tornju  
ne znam da li sam zabataljen  
ili sam otež  
ako je tako nema otkupa  
sreća da je pista otpisana  
neupotrebljiva  
klija postelja svojom predistorijom  
odande niče travanj  
iz jedne tuđe pesme  
uskoro sve će biti zaraslo.

## AFERA

Svake noći  
izdajem svoje novine  
list u jednom primerku  
dnevni trag zbivanja u dubini  
moja Allgemeine Zeitung  
Times moje duše

Tiskara vrlo bučna  
već u večernjim časovima  
razgrabim jutarnje izdanje

Posebno osetljiv sam na naslove  
koji otkrivaju ono najteže  
u mojim postupcima  
sada pratim jedan skandal  
koji se tiče  
moga postojanja  
za ovo nedostaju mnogi računi  
nedokazivi  
ko je sponzor moga bitka  
za koji nemam nikakvog pokrića  
ontologiju preuzimaju  
ljudi iz finansija  
ima da se istraži mnogo papira  
i sitnih ceduljica  
već duže vremena moje novine  
žive od ove afere

napetost ne prestaje



## KRIVI

Jedan moj rođak  
denuncirao je drugog mog rođaka  
tajnoj službi  
Goebbels je otrovao svoju decu  
tvoj tata izdao je moju mamu  
sa jednom gospođom  
Georg Lukacs naredio je da streljaju sedmoricu dezertera  
Winston je pristao da ne vidi  
ono što vidi  
na nagovor partijskog druga  
Churchil je razorio  
velelepni grad Dresden  
Heidegger je snevao  
da filosofi kopaju krompir  
Hamlet nije slušao Saint-Justa  
dugo kolebajući se  
junaci u romanu Henry Jamesa  
prave se da ne primećuju prijatelja  
veliki pesnik  
napisao je odu policiji  
moja porodica  
pokušala je da se utrpa  
u svetsku revoluciju  
ja ogovaram mrtve  
niko  
nadam se  
neće ostati neišiban

## DVE PESME O PREVOĐENJU

1.

Onaj američki taxi  
kojim vozio se pesnik  
Charles Simic  
sa svojom nevidljivom kćeri  
nije isti  
u prevodu Enzensbergera.  
Razlika je  
u režimu saobraćaja  
u širini ulice  
i gramatici.  
Jer svako vozilo  
koje pređe Okean jezika  
ima novog putnika  
sa idejama do tad neviđenim.

Tako primam vesti iz svoje zemlje  
o svome nestanku  
kao posle potapanja broda.

Držim se zato slobodnog prevoda  
po kome još uvek  
po Berlinu hodam.

## ISPRAVE

Pre pedeset godina  
jedan hrčak ozbiljnog lika  
izvlači listić moje tombole  
u starosti živeću u Berlinu  
imaću ženu Olgu  
kao u Čehova  
poznavaću mnoge slavne ljude  
umalo ispašću iz voza  
zbog otvorenih vrata  
srce biće mi nervozno  
ali ne preterano

dobro je da sam sačuvao  
ovaj papirić  
za policijsku stanicu  
broj 27  
u ulici Bismarck  
da bih dobio isprave  
zadržavam sva imena podatke  
samo glagole sveze prideve  
prevodim

## ZAŠTITNA POVELJA

Morao sam da izmislim zakon  
kojim sam prognan  
to je onaj ukaz, nepostojeći  
čime sam udaljen sa mesta pošasti

oduzeta mi je propusnica  
za stratište  
gde streljana su moja braća  
koja nastaviše da žive kao stranci

izgubio sam trajno dozvolu boravka  
u onoj štali  
pretvorenoj u kupleraj  
koji zapošljava naše bližnje

izgnan iz raja  
iz logora opšte zaraze  
moga nevakcinisanog naroda

taj iskonstruisani dokument  
služi mi danas kao žuti karton  
kod pograničnih vlasti  
carinskih organa veterinara  
to je moja zaštitna povelja  
ohranaja gramota

trudim se da zapamtim broj, inače fiktivan  
pod kojim zavedena je ova isprava  
kod nekih evropskih sudova

to je istovremeno  
broj hotelske sobe moga bivstva  
magnetna pločica  
kojom onamo ulazim.

## UVOZ SOLI

Nemačka godine 1933  
izvozi u svet nepoćudne književnike  
mnoge građanske navike

lepo ponašanje  
kao što egzotični krajevi  
izvoze cimet  
njima nepotreban

Potom posebnim transportom  
otpremaju Jevreje so zemlje  
(ova pošiljka nikada nije pronađena)

Tako nekih deceniju ili više  
živi ova zemlja bez soli  
u svojoj zdravoj bljutavosti

Kasnije trgovina se obnavlja  
najprije po koje stidljivo zrnce u pismu  
gde-gde u nekoj knjizi  
između listova  
potom u sve većim paketima  
živog razgovora  
najzad eto i ljudi  
stubova od soli iz Biblije  
sa urednim pasošima  
sve je naoko kao pre

Mnogo mislim o tome  
dok ulazim na prelazu u Vilachu  
preslišavajući se  
imam li makar u najtajnijim  
šavovima po džepovima  
potpuno arijejskim  
neku mrvu  
koju ovoj zemlji mogu da dodam  
sada kada se opet  
baca na ukus

## ČEHOV

A ja gospodo moja mnogo čitam Čehova  
na svom spahijskom imanju  
u dve sobe ulice Sybel Charlottenburg  
čudim se nisam još uvek  
u kandžama poverilaca  
čak umereno melanholičan  
s obzirom na sudbinu  
prilično rusku nemam padavicu  
nisam ni sa kim duelirao  
putujem kroz Berlin  
kao kroz sibirsku stepu  
posmatram ljude  
kao da sam u vozu prema Tuli  
potom napišem nešto  
o ovim stvarima  
za berlinske vedomosti  
vele štampaće ali se vrlo čude  
takvom pisanju  
šta sam ja bio pre  
da li je bilo nekih lirskih stvari  
bilo je  
samo je ta osoba metaforijska  
umrla  
prodali smo višnjik  
kupci su ga posekli.

## VITA NUOVA

Ponovo ove stvari  
sakupljene na silu  
košulje knjige  
makazice za nokte  
istrgnute  
iz svoje pravne sigurnosti  
iz slobode svoje raštrkanosti  
nekada široko rasprostranjene  
po kontinentu cele kuće  
sad sabijene u ovaj kofer getho  
na neizvesnom putu  
kroz saobraćaj istorije  
ne ulazim u to  
šta će sve pretrpeti  
do onog dana pobjede  
sa Amerima sa četom Crvene armije  
na carinarnici  
odatle počće vita nuova  
za moje sužnje predmete  
samo sa mnogo teških uspomena

## BEG

Ja Oliver Twist  
Peškov Aleksej  
oteran iz roditeljske kuće  
jer nije bilo milk of human kindnes  
za sve  
bačen u svet  
ostavljen na trgu  
u duhovski ponedeljak  
proveo sam život  
u sirotištu dvadesetog veka  
učen glupom govorenju  
sistematskom traćenju vremena  
gnjavaži istorije  
pomišljam najzad na beg  
iz te ustanove zatvorenog tipa  
da se spustim po tankom konopu  
ovo malo pameti  
na čisti pločnik rasudne snage  
u onaj mrtvi ugao  
Rilkeov Benjaminov  
mnim da ima sveta i pored sveta  
da ima ljudskog i mimo ljudi

28 jan. 02, Davos



## RAZMERE

Ona soba našeg bivstva  
dobila je druge razmere  
mojim progonstvom  
silno se proširila  
ne znam više gde sam šta ostavio  
kaput na jednoj stolici  
možda u Davosu  
jednu olovku na stolu  
berlinskom  
nepopijenu čašu u Münsteru  
izumrlo je drevno bilje  
i goleme životinje  
naše prošlosti  
tamo gde bivale su stvari  
našeg svakodnevlja  
orman zalihe za buduće  
ogledalo za introspekcije  
sada je stela il maleni krst  
tražim poznata lica po uglovima  
i tamo gde bio je prozor  
svoju pametnu baku druga iz mladosti  
nahodao sam se prema severu  
nikoga na horizontu  
kao da sam se našao  
na trgu Concorde  
u pet sati ujutro  
raskrčen prostor bomba vremena  
pala u moju komnatu stanzu  
das Zimmer  
jedna čuvena porodica  
odbačena pritiskom vazduha  
sabijena u zidove  
u dve dimenzije grupnih snimaka  
fotografskih

Stevan Tontić

## PJESMA SA “ZRNOM SOLI POD JEZIKOM” ILI NEPOTKUPLJIVI STIHOVI DRAGOSLAVA DEDOVIĆA\*/

Pjesnika Dragoslava Dedovića upoznao sam 1988. u Sarajevu kao “momka koji obećava”. Velika izdavačka kuća u kojoj sam radio kao urednik – češće se mučeci s osrednjim i lošim rukopisima nego uživajući u otkriću novog talenta – objavila je te godine Dedovićevu prvu zbirku. Bio je to već na startu samosvojan pjesnički glas koji niste mogli svrstati ni u jednu grupu ili poetički pravac, pogotovo ne u neki pomodni literarni pokret. A već drugom zbirkom pod simptomatičnim naslovom *Cirkus Evropa* autor je, u protivstavu spram pjesnika nacionalno-folklorne inspiracije i patetične (makar i “kosmopolitske”) geste, ironično naznačio konture svijeta u kojem se i danas kreće, sada već s devetogodišnjim stažom emigranta. Emigranta za koga se s pravom može reći da je egzilant: Bosnu je napustio 1992. u trenutku izbijanja rata. No, pjesnik Dedović nije mogao da učestvuje u tom jezivom bratoubilačkom klanju; nikakvi i ničiji “nacionalni interesi” nisu mu bili toliko “sveti” da bi za njih bilo dopušteno proliti i kap ljudske krvi. Srpske, hrvatske, bošnjačke – svejedno: Dedović nije umio praviti tu vrstu sve naglašenije, štaviše unosne razlike. To svakako ne znači da je u svemu tome bilo moguće ostati po strani – ni egzil (ako i “dobrovoljni”) ne čini ravnodušnim prema nacionalnoj katastrofi. Sklanja nas od metka i granate, ali ne od opšte nesreće, od bola i sapatnje ne samo sa bližnjima, već sa svim žrtvama rata. Samim odlaskom ili bjekstvom iz zemlje ne podiže se nepropusna brana između zavičaja i stranog svijeta, između sjećanja i žive sadašnjosti. Raniji život ne da se tek tako “amputirati”, smjestiti u neko željeno “carstvo zaborava”. Egzilant se – a pjesnik neizbježno – rve sa “oba” svoja života, bivšim i novim, pokušavajući da iz njih skrpi kakvu-takvu cjelinu. U Dedovićevim dvjema zbirkama pisanim u novoj sredini tako su podjednako zastupljene i Bosna/bivša Jugoslavija i Njemačka/Evropa. Zbirka O

\*Pogovor zbirci pjesama *Kawasaki za Wukmana Dedowitscha* na njemačkom jeziku: Dragoslav Dedović, *Eine Kawasaki für Wukman Dedowitsch*, Drava Verlag, Klagenfurt 2001. Prevodilac Bärbel Schulte. Rukopis originala treba da izade kod splitskog “Feral Tribuna”.

*plemenitim ubicama i najmljenim humanistima* kao i *Kawasaki za Wukmana Dedovitscha* svjedoče o toj dvojnosti pjesnikova svijeta ali i o svojevrsnoj “interferenciji” zavičajnih i novoosvojenih tematskih polja. I mada toliko različita i u mnogo čemu neuporediva, pjesnikova iskustva uobličena su u jedinstvenom jezičko-stilskom ključu, čije je glavno svojstvo hladna, distancirana ironija. Pjesnikov deziluzionistički, demaskirajući pogled okrenut je jednako nesmiljeno prema “zavičajnom šundu” svoje tužne, već “amputirane zemlje” kao i prema “dosadnom” blagostanju i ciničnom humanizmu izvjesne (biće zapadnoevropske) “analne zemlje”. Jer pjesnik zna da je “kažnjen otpadničtvom / od horskog mantranja navijača”, bez obzira kome je to mantranje namijenjeno: nekom nacionalnom balkanskom vođi ili, recimo, “humanitarnim” bombama NATO-a. On je takođe već bio otkrio povremeno moguće, iznenađujuće dodirne tačke u manifestacijama zla i duha, u ponašanju zločinca i žrtve. O tome govori nezaboravna pjesma “Ratni zločinci” iz zbirke *O plemenitim ubicama...*

poznavao sam neke od njih  
čitali su rilkea  
odmjerenim pokretom spuštali su  
nedopijenu čašu vina na rub stola  
čak su uživali u molitvi  
saosjećali sa unesrećenima  
hrabрили posrnule tu i tamo  
pisali stihove tumačili istoriju  
mislim da su sebe smatrali  
pravdoljubivim

poznavao sam i neke od žrtava  
raspravljali su sa svojim dželatima  
o rilkeovoj leukemiji podižući  
odmjerenim pokretima čašu vina  
do ruba usana

Sličnu vrstu rubnih, šokantnih iskustava i saznanja, iskazanih mirnim, nepatetičnim tonom objektivnih konstatacija, čitalac će naći i u zbirci koju drži u rukama. Knjiga se otvara pjesmom “Karta neba” (“znam da su prvo prestale svjetlucati riječi / a potom u njima i nebeska tijela”), a završava stihom u kojem “Bog ćuti a on kaže: amen”. S ravnodušnim pogledom prema zvijezdama (“gradska svjetla kroz prozorče aviona govore mi

više”), pjesnik je osuđen na zemlju, na svoje realno-istorijsko, svim čulima ovjereno, u dodirima i sudarima sa *drugima* stečeno iskustvo. Ni traga od klasično-lirskog zagledanja u “nebeske sfere”, od posvećivanja u metafizički, viši smisao života ili pjesničkog poslanja. U jednoj od samoironičnih refleksija Dedović je posao pjesnika uporedio sa zanimanjem pauka:

njegove nožice grabeći vazduh ispisuju poruku  
lako ju je razumjeti: strah je  
prosta formula utetovirana u sve živo

zato se za svaki slučaj nasmiješim nebu  
možda treba pisati debele rečenice možda  
samo visimo obješeni o sluzavu nit riječi

Paradoks samog govorenja o neizrecivo tragičnome nalazimo u uzorno logičkim a istovremeno apsurdističkim stihovima pjesnika “Kosovska”:

od nesrećnika očekujemo da nam nesreću saopšte  
u prostim rečenicama podesnim za montažu  
ali takve se riječi u trenutku istinskog bola  
odlijepu od gluhe od bolesne supstance svijeta  
ko i dalje govori – kao da ga nema  
a ko začuti počinje da laže

od nesrećnika očekujemo da se usredsrijede  
na taj trenutak gust od neizrecivosti  
pa ko dalje govori počinje da laže  
a ko začuti – kao da ga nema

Nesreća koju ne može da nam prenese ni govor ni ćutnja ne stanuje, dabome, samo na Kosovu, u slikama kosovskih stradalnika pred mikrofona i blicovima dežurnih svjetskih medija. A iz nešto dublje potrebe za “montažom” i za finijim “aranžiranjem riječi” rađa se i sama pjesma. Uz to već svagda pritisnuta nekim “trenutkom gustim od neizrecivosti”. Taj trenutak se udaljava u čudnu, u fantomsku

majušnu tapaciranu tačku  
a u njoj pulsirajuće sinegdohe  
blistave i bespomoćne  
poput čekića u gumenoj sobi

što je vanredno uspjela slika sizifovskog bavljenja pjesničkom umjetnošću. Nietzscheovo “filozofiranje čekićem” još uvijek je bilo moćno i vrlo čujno; neko “pjevanje čekićem” nema kao što vidimo, nikakvih šansi. Pa ipak, Dedović ne odriče svaki smisao problematičnom pozivu kojim se i sam, uprkos svemu, predano bavi. Za “porok” pisanja postoji najprostije, s brutalnom jasnoćom iskazano opravdanje (pjesma “Minimalizam”):

svako ko ponekad zine da nešto kaže  
(makar bilo zalud makar samom sebi)  
još nije u tu ružnu duplju  
zabio revolversku cijev

Ova egzistencijalno obrazložena “poetika minimalizma” ostvaruje se kroz cijelu zbirku, čineći da nam mnogi stihovi zazvuče poput lapidarnih a žestokih dijagnoza patoloških mentalnih i socijalnih stanja koja provociraju pjesnikovu reakciju. Ta reakcija ponekad podsjeća na pravi šamar javnom ukusu, na koji su se osmjeljivali avangardni ruski pjesnici ranog 20. stoljeća. Dedović, doduše, nije od onih što skandalizuju, na svaki način skreću pažnju na sebe. Ne zato što je odveć skroman, već stoga što nimalo ne vjeruje u djelatnu, subverzivnu moć poezije. Poezija ne može da zamijeni ni kritiku društva niti akciju na promjeni date situacije. Njeno dejstvo kao da se ograničava na sferu privatnosti, ona je “posljednja privatna magija na kraju milenija”. Tako stoji u naslovnoj pjesmi koja se, nimalo sinovljevski nježno, obraća pjesnikovom ocu Vukmanu Dedoviću. U naslovu same knjige ime je ponijemčeno: “Wukman Dedowitsch” bi valjda trebalo da i oca i sina podsjeti na ironiju sudbine – otac je preživio nacistički logor, dok se sin, pola stoljeća kasnije, skrasio upravo u Njemačkoj, bježeći (po nimalo nostalgичnom osvrtu) iz “zemlje u kojoj / sumpor zaudara iz usta”, i koja “postoji još samo u obliku fantomskog svraba” od zaraćene, virusom nacionalne mržnje zatrovane južnoslovenske braće. I u drugoj, jednako važnoj, izvrsnoj pjesmi (iz ovdje začetog “porodičnog ciklusa”) upućenoj majci, autor je svojim stihovima odredio tek mjesto privatne, doduše svijetle, uspomene:

nasloni ovaj pjesmuljak kao razglednicu na vazu  
kada ugasiš televizor i u sobu nahrupi  
gusti bosanski mrak neka sa lažne pozlate  
blago zasjakti moja odsutnost

Pjesma se zove “Švajcarski voz” i predstavlja svojevrsni auto-portret Dragoslava Dedovića, u obliku radikalno iskrene, dakle, samoironične ispovijesti. Za razliku od ostalih, ova pjesma nije mogla da se liši izvjesnog diskretno doziranog sentimenta. Evo kako počinje taj izvještaj sina emigranta – da ne kažemo “bludnog sina” – majci u Bosni:

da me vidiš majčice u švajcarskom vozu  
osam godina daleko  
za svaku godinu po kilogram sala  
krupan sam majčice i ćutljiv jer  
velika se tuga s vremenom stvrdne  
u sićušno zrno soli pod jezikom i  
isuši usta kao joint

Rad ovog zrna soli kao da osjećamo u svakom Dedovićevom stihu. A joint? Riječ smo već sreli u nekoj od ranijih Dedovićevih pjesama. Možda Dedovićeva majka i ne razumije njeno značenje – ta riječ je jedna od onih iz “postmodernog” naštimanog jezika, jezika koji markira i pjesnikovu generacijsku pripadnost. Postoji, naravno, čitav niz riječi, slika i pojmova koji su frekventniji kod pripadnika Dedovićeve nego, recimo, moje, a pogotovo neke starije generacije. Tu je i fenomen rock-muzike i čitavog sociokulturnog ambijenta oko nje, svijet kompjutera i elektronskih medija, ukratko – ostvareni san “globalnog sela” u kojem je svaka provincijalnost smiješna i kažnjiva. Ni sama ljubav nije mistični doživljaj u skrovitim, romantičnim mjestima – i kod Dedovića je to nešto što se zbiva usput i slučajno, u prozaičnoj atmosferi ulice, kafane, hotelske sobe. Kao i bilo šta drugo. Jer gotovo sve u Dedovićevom svijetu nosi pečat svakodnevnog, demitiziranog, gole stvarnosti – pjesnik se trudi oko nenamještenog, katkad drastično razgolićujućeg snimka ili komentara životnih fenomena. Lijepo ili ružno, lice svake stvari mora da se pokaže onakvim kakvim ga doista vidi slobodno oko ovog nepotkupljivog posmatrača. Samo što Dedović ne gradi pjesmu postupkom anahronog realiste, već mnogo više načinom fenomenološkog reduktioniste: zanimaju ga sami ekstrakti fenomena, jezički domašene i izražene suštine. Povezivanjem takvih, sažetih nalaza čula i uma nastaje tekst, živo tkivo pjesme, pri čemu ne odlučuje jedino senzibilitet već i školovani dar, ukus i zanatska umješnost autora. Drugim riječima – njegova umjetnička inteligencija. Uvjeren sam da to neće poreći ni čitalac koji voli neku drugu vrstu lirike i koga Dedovićeva ne baš “raspjevana” pjesma neće možda uspjeti da “ponese”.

Kada me prije sedam godina jedan uvaženi njemački pisac, kojem su u ruke dospjele prve Dedovićeve pjesme u njemačkom prevodu, pitao što mislim o njemu, rekao sam da vjerujem u njegovu inteligenciju. Iz te pregršti pjesama, naime, nije se još moglo zaključiti o kakvom je autoru riječ. A danas bih sa pojačanim uvjerenjem potvrdio svoju izjavu.

Razumije se da, osim dara i inteligencije, svakom ozbiljnom pjesniku treba i ono "zrno soli pod jezikom". Makar i "sićušno". Ono mu može pomoći da odoli iskušenju "političke korektnosti" i laži, te da "gorki talog" (D. Kiš) sopstvenog životnog iskustva spasi od uvijek mogućeg svojeručnog falsifikata.

*Dragoslav Dedović*

## INTEGRISAN

klupa miriše na kvasac a iza zvučnika  
mrtvi Presley cima kukovima spominjući mamu  
čašu mogu obujmiti šakom kao  
golu šipku guverнала  
sve je baš kao da sam stigao juče  
samo dlačice u ušima rastu brže  
i iznad oznojenog kafanskog poda  
više ne svjetluca užas već dosada  
najbolje je sjesti za sto sa ljudima koji ćute  
pjevušeći na Celanovom jeziku  
mlaki šlager bez imena i smisla



## MRTVI IZ BROCKHAUSA

dječačka frizura je čini vitkijom  
ali razdjeljak je na pogrešnom mjestu  
ženski nemilosrdno zuri u ogledalo i  
ucrtava sjenilom za oči debele brčice  
kao Adolf kaže i iskrivi lice u  
neodoljivu grimasu mržnje  
smijemo se dugo i okrutno

trenutak savršene lakoće  
na kojem nam zavide  
svi mrtvi iz Brockhousa

## BAŠTA POZORIŠNE

zubi trnu od špricera  
izgovaramo pregršti riječi sa  
zastrašujućom lakoćom  
pijemo i čekamo curu koja nas obojicu voli  
svjetlost se septembarski gusne kao žele  
oko njenog moćnog tijela dok dolazi  
preko željeznog mosta na čudesan način zibajući kukovima  
u ritmu mješalice kamiona za đubre  
zastalog na semaforu

ne spominjemo joj ime u pismima  
koja sve rjeđe putuju nebom  
između Sidneja i Tamperea  
o mrtvima pišemo škrto  
izbjegavajući nepotrební patos

## ŠVAJCARSKI VOZ

da me vidiš majčice u švajcarskom vozu  
osam godina daleko  
za svaku godinu po kilogram sala  
krupan sam majčice i ćutljiv jer  
velika se tuga s vremenom stvrdne  
u sićušno zrno soli pod jezikom i  
isuši usta kao joint

da vidiš konduktera u švajcarskom vozu  
pokazujem mu kartu i oči nam se okrznu  
on kaže *merci!* a ja samo kimnem –  
ovdje već sporedne rečenice  
prikuju glagol uz svoj kraj i  
ljepše je ćutati

gle majčice nakon kiše  
od bezljudnih postaja ka zaseocima na planini  
odmotavaju se ceste poput rolni mrkog toalet-papira  
a u oblake bih mogao zagristi kao u gužve šećerne vate

nasloni ovaj pjesmuljak kao razglednicu na vazu  
kada ugasiš televizor i u sobu nahrupi  
gusti bosanski mrak neka sa lažne pozlate  
blago zasjakti moja odsutnost

NA VIJEST DA JE MLADIĆ IZ KOPENHAGENA  
UKRAO OČEV LEŠ IZ MRTVAČNICE I ODJAHAO SA  
NJIM NA MOTORCIKLU ILI:  
KAWASAKI ZA VUKMANA DEDOVIĆA

bio si prazna stolica  
krupna majčina suza što bučne u vruću supu  
i tako dvadeset godina dok te ne pronađoh  
na nekoj crnogorskoj čuki: otac!  
tronožno biće sa žučkastim okrnjcima u osmijehu i  
sestrinim očima

pjesništvo je dabome  
posljednja privatna magija sa kraja milenija  
tehnika za pretvaranje bajatih novina  
u porodične stihove što blješte  
poput japanskih mašina

uzjaši iza tužnog dječaka matori kauboju  
da ti pokažem kako zemlju iza žice  
magistralom sa sjevera zastire noć

## PO ŠUMAMA I GORAMA NAŠE ZEMLJE PONOSNE

čim sve utihne zazvižde bronhije  
kao da me vrijeme punih pepeljara  
iz nekog drugog svijeta doziva  
iskrsnu lica: doušnik recituje Pounda  
do njega plavooki hadžija sa pričom  
o nadnaravnosti bosanskog rocka  
i njegov prijatelj bljedoliki  
- docnije profesionalni četnik –  
sa traktatom o ruži o smislu ruže  
na kosmičkom smetljištu  
mrtve pijane face kao crteži iz tarot-špila  
jedino čelo mladića (moje čelo?)

iza rastera godina  
razjedeno  
na njemu se bore čestitost i gnjev  
umorna čestitost – izlupjeli gnjev  
i pluća kao škripave gajde otpuhuju  
hladan pepeo sa iskrzanih karata

tako sidemo podmlađeni u teške snove  
po taktu lakih nota o smaku svijeta

## EVROLIRIKA

ječe

ri

ječī

anarhist pjeva o paljevini

(sve se rimuje – ovo je njegov vijek) a

jedna se dama punim usnama oblizuje:

shakespeare! shakespeare- shakespeare!

(tako jezikom rade još samo kurve iz

aix-la-chapellea dok se nude a iza njih

na zidu grafit: Jesus lives)

homoerotičar krunisan vijencem od znojnih perli

otpuhuje prah stoljeća sa sonetne forme te

onda ritmično kiše

emigrant elegičan poput emigranta piše emigrantski

jednu su ciganku u švajcarskoj tukli dok nije

na lijepom njemačkom propjevala o mržnji

jedan – meni sličan – sjedi izvan kruga svjetla

i čeka da na njega dođe red

on je samo gadžo on bi da uzme pare

za stihove koje ne zna otpjevati

## NAŠI

duž večernjih ulica zašišće bosanski konsonanti  
prepoznamo ih najčešće u psovci i pogledi nam se  
zalijepe za ta lica kao da nismo ljudi već  
dvonožne sevdalinke  
i sve što bismo jedni drugima rekli  
bolesno je od čežnje za jezikom kojeg nema jer  
amputirana zemlja postoji još samo  
u obliku fantomskog svraba  
i sve što bismo jedni drugima obdan sa blagošću rekli  
noć pretvori u otrov

kada riječ "zemljak" pukne kao šamar  
možeš da oboriš oči i prodeš ili da  
zastaneš svejedno ti više nisi ti

## ZAVIČAJNI ŠUND

prekoputa praznog kafea  
na vjetru se talasa bršljenom obrastao zid  
čisti ritam & blues reklo bi se  
to će pred noć u grad donijeti kišu

a u unutrašnjem uhu zatreperi  
kao lampica sa praistorijskog radija  
jeftini kafanski zavičajni pjev  
duboko iz prozorskog stakla tvoj odraz  
mutan poput lica teroriste pod čarapom  
nasmiješi se vučje – i u lošoj je muzici  
dovoljno svjetlosti da lijene ljigave sjene  
u svakom – u svakom ko još pamti –  
otpočnu trbušni ples

treba im dati dovoljno vremena da iščeznu  
da prije no iščeznu za tren izmire  
odvratno sa uzvišenim



## ŠTA NISAM REKAO TOG JUTRA

nakostriješio sam se od gadenja  
kao ulični mačor zalutao u tvoje krilo  
zaželio sam da te pesnicom zviznem među sise  
tačno u mladež koji sam poljubio pred spavanje  
samo sam srknuo espresso iz trbušaste šolje  
prevrnuo pladanj sa doručkom da izgleda muški i  
iščezao iz tvoga života dovoljno dugo  
dovoljno daleko dok se ne udaš za nekog tipa  
sa luksemburškim pasošem

nisam vjerovao da ću te se sjećati bez mržnje  
uglavnom ljeti kada je jazz ljepljiv poput znoja a  
piva ledena

31. 12. 1999.

na leptir-staklu taksija u četiri ujutru  
neoni pulsiraju kao žuti punoglavci sa  
oscilografa djeteta u komi  
uz bokove zgrade satelitske antene  
poput slonovskih ušiju prikovanih uz  
brodsku olupinu – iza slijepih prozora  
gastarbajteri škripe zubima u snu  
preko svega već klize sitne suze  
ne  
zbilja nemam šta da ti javim  
osim da je kišnu šaru iznutra  
bilo nemoguće obrisati dlanom  
potom su brisači divlje zaplesali  
u tehno-ritmu taksimetra

## ANĐEO MIGRENA

njeno šuplje koplje zabijeno kroz sljepoočnicu do muda  
sklupčan kao fetus klupko si vrelih živaca  
proburaženo nevidljivom osom svijeta

ječiš metronomski tačno  
zamračenom sobom to odzvanja kao mantra

tako te majka kroz groznicu zvala  
nikada ne ostavši bez daha  
(a disanje je bol a za pjesmu treba zraka)

sjećanje – anđeo od zelenog žara –  
takne te žaokom sa krila  
i ti već spavaš & to je već san

## BONHOEFFER U LANGENBROICHU

1.

u sumrak se pale žuti lampioni  
grana vočke kljastog kažiprsta  
premrežila vidik u nebesa  
zibaju se nebeski pontoni  
sa njih veče kao vaši stresa  
naše duše na putu do Hrista

2.

tu se škrto živi svodi se na tijelo  
u sumračnoj sobi sivo tuđe lice  
u šake zagnjurim gledam netremice  
ni u šta u ništa ništa biva cijelo

cjelina praznine duplja materice  
obujmi me mlako tako se jednače  
dolazeće veče ugašene oči  
i misao zine sa dna oskudice:

3.

i misao zine sa dna oskudice:  
u šumi je ploča a na ploči piše  
šta je jedan pjevao iza oštre žice  
mičući usnama sve tiše i tiše:  
"Nad nama bdiju sve dobre moći  
čekamo spokojno šta god nosi sutra  
Bog je sa nama obdan i u noći  
i sasvim sigurno svakog novog jutra".

4.

on je dakle slavio i čas prije smaknuća  
te mu se sva vjera stvrdnula u kamen  
koji žari tamo u crkvi od pruća  
a njegov Bog ćuti a on kaže: amen



# **BALKAN**

Predrag Matvejević  
Vesna Goldsworthy



Predrag Matvejević

## NACIONALNA KULTURA I GLOBALIZACIJA

Nacionalna kultura i globalizacija nisu pojmovi istoga reda. Češće se suprotstavljaju nego što se usuglašuju. Pridaju im se različita značenja. Od prilike do prilike, mijenja im se smisao.

Globalizacija se obično poistovjećuje s mondijalizacijom. Ovaj drugi termin više se rabi na frankofonom prostoru, prvi na anglofonom. Ni za jedan ni za drugi ne nalazimo zadovoljavajuću definiciju. Globalizacija se dovodi u vezu s “novim svjetskim poretkom”, kakav je najavljen, nakon završetka hladnoga rata, u Sjedinjenim Američkim Državama. Globalizacija se povezuje s predodžbom planetarnog ili “globalnog sela” (McLuhanov “*global village*”). I jedna i druga nastoje se opravdati nužnošću integracija u suvremenom svijetu. O objema je napisano više negativnih nego pozitivnih ocjena, na raznim stranama, u razvijenim i zaostalim zemljama, na ljevici i na desnici. Čuli smo i vidjeli proteste i u Seattleu u Americi, i u Porto Alegreu u Brazilu, u Pragu, Nici, Napulju.

Sažet ću i navesti nekoliko sudova, kakvi se susreću i banaliziraju u raznim studijama i člancima: “Ne mora se više osvajati teritorije uz pomoć vojne sile, dovoljno je zaposjesti tržišta”. “Osvajanja vrše diljem planete industrijske grupe i privatni financijeri”. “Tko gospodari tržištem, vlada zemljom”. “Osvajači nikad nisu bili uspješniji”. Posjeduju nove tehnologije i određuju njihovu primjenu; rabe i zlorabe informatiku; zagađuju okoliš i “peru” novac. Izazivaju napetosti kad im to ustreba, popuštanja kad im više nije potrebno. Uspostavljaju i ruše vlade i režime. Ne obaziru se na načela demokracije kakva proklamiraju. Ne poštuju kulturne i civilizacijske vrijednosti kojima se diče. “Prestanimo prihvaćati mondijalizaciju kao usud. Ne dopustimo da tržište odlučuje umjesto izabраниh predstavnika društva. Ne dajmo da se svijet pretvori u tržnicu (...). Umjesto pustošenja kakva izaziva mondijalizacija, građani očekuju rađanje novih prava: pravo na mir, pravo na očuvanje prirode, pravo na grad, pravo na informaciju, pravo na djetinjstvo, pravo na razvoj naroda”. To je dio uvodnika, objavljenog u mjesječniku “*Le Monde diplomatique*”, koji izlazi na petnaestak jezika. Onaj tko voli citate mogao bi nabrojati još mnogo, mnogo sličnih. (Edward

Goldsmith i Jerry Mander sabrali su u pozamašnu knjigu svako-  
jake osude globalizacije, pod naslovom *“The Case Against the  
Globalisation”* - ona je, zamislite, upravo u Americi proglašena  
“političkom knjigom godine”!

Njemački filozof Jürgen Habermas, nesklon “ideologijama”  
o kojima je riječ, priznaje da unatoč svemu “mondijalizacija  
prisiljava nacionalnu državu da se otvori različitosti oblika kul-  
turnoga života, koji su joj strani ili nepoznati” (u studiji *“Die  
postnationale Konstellation und die Zukunft der Demokratie”*).  
Nužno je, unatoč svemu, ograditi se od one vrste napada na globa-  
lizaciju ili osude “mondijalista” u kojoj se očituju provincijal-  
nost i nacionalizam. Njihove posljedice bile su na našim pros-  
torima katastrofalne. Još nisu uklonjene. Naše prijatelje koji  
djeluju u međunarodnim tijelima i pokušavaju obznaniti zločin  
i krađu do jučer su optuživali u Hrvatskoj kao izdajice; u Beo-  
gradu se i danas, nakon pada tiranina, napadaju “mondijalisti” -  
naime, tako se nazivaju zagovornici istine.

Stanoviti oblici suradnje na međunarodnoj razini postali su  
neminovni: moderne tehnologije primjenjuju se u svim dijelovi-  
ma svijeta; informatika je postala općom disciplinom; prihva-  
ćene su razne zajedničke terminologije; zaštita okoliša ne može  
se provoditi samo u nacionalnim ili regionalnim okvirima; *Inter-  
netom* se saobraća s kraja na kraj planete. Takvi oblici mondijal-  
izacije ili globalizacije – bilo bi možda bolje zvati ih naprosto  
integracijama – ne mogu se poistovjetiti s onima koji su maločas  
navedeni. Onaj tko ih se odriče po svaku cijenu, ne pitajući se o  
njihovoj naravi i svrsi, tapkat će u mjestu i kasniti. U nedavnoj  
raspravi koju smo vodili u Rimu, Umberto Eco je predložio da  
razlikujemo “globalizaciju kao činjenicu i globalizaciju kao vri-  
jednost... Svatko govori o globalizaciji a da se pritom ne pita što  
ona zapravo znači”. Napomenuo sam da je možda posrijedi neo-  
dređenost kakvoj je sklon post-modernizam. Nove terminologi-  
je grubo potiskuju neke starije – gube se npr. riječi kozmopoliti-  
zam ili internacionalizam, propada im smisao.

Vrijednosna mjerila mogla bi pomoći da se izbjegnju  
stanovite opasnosti ili barem umanje rizici. Svi dijelovi svijeta -  
oni u kojima su ljudska prava i pravna država dosegli više razine  
i oni što se s mukom pokušavaju izvući iz okova zaostalosti ili  
neimaštine - ne mogu se, očito, globalizirati na sličan način:  
nisu, kako se to običava reći, “globalizabilni” u jednakoj mjeri,  
po istoj metodi...

Procesi integracije u Evropskoj uniji nisu u svemu komple-  
mentarni ili kompatibilni sa shvaćanjima globalizacije ili



mondijalizacije kakva dolaze od moćnih multinacionalnih kompanija s one strane oceana. Povezivanje Evrope i “druge Evrope”, odnosi evropskog kontinenta i Mediterana, tranzicije zemalja koje su se izmaknule iz sovjetskog imperija ili izdvojile iz bivše Jugoslavije, ne mogu lako slijediti logike ili strategije koje same nisu usklađene ni konvergentne. Nije uputno uvjetovati ulazak u Evropsku uniju prethodnim učlanjenjem u NATO. To je, uza sve ostalo, teret za osiromašena gospodarstva zemalja evropskoga Istoka. Vojnu organizaciju Atlantskoga pakta, koja je, izgubivši svoga povijesnog protivnika, ostala bez pravog razloga postojanja, teško je pretvoriti u neku vrstu čistilišta. Evropske tradicije poznaju bolje i više oblike međunarodnih veza.

Iskustva pokazuju kako se posebnosti na ovom polju teško usklađuju s vrijednostima. U jednom pismu, na samu početak stoljeća koje će poroditi Evropu nacija (1801), Hölderlin je zabilježio proročansko upozorenje: “Ništa ne učimo teže od slobodne upotrebe posebnog (*der Besondere*)”. Partikularnosti se, ponekad posve neprimjetno, pretvaraju u partikularizme. Autarkije i relativnosti prikazuju se kao vrijednosne kategorije. Utilitarnošću i efikasnošću prikrivaju se egoizam i volja za moć. Suprotstavljajući se koruptivnim instrumentima mondijalizacije/globalizacije, kritička kultura ne izlazi nakraj s pritiscima koji se na nju vrše. Pravila svjetske igre jača su od nje same. Podrška koju dobiva nije joj dovoljna.

Nacionalna kultura nema jednako značenje u svakom razdoblju povijesti. Ne mogu se poricati zasluge koje je stekla. U današnjem svijetu, njezini se projekti razlikuju po tome koliko zadržavaju u sebi tradicionalne pojmove i kulture i nacije. Prije francuske revolucije, u kojoj se začelo moderno shvaćanje nacionalnosti, postojale su, dakako, zajednice s manje ili više izraženim osobitostima: pučkim, etničkim, tradicijskim, povijesnim. Od renesanse do prosvjetiteljstva evropska je kultura preuzimala i prenosila univerzalne i kozmopolitske obrasce i težnje. Nacije s vlastitom državom imale su više prilike da podupru svoju kulturu i priskrbe joj veću samostalnost nego one koje su bile uključene u tuđe države ili podložne njihovoj ustrojstvu. O takvu položaju ovisile su slobode koju su se nudile i ostvarivale. Byron se udaljio od nacije i postao evropskim pjesnikom. Hugo je zagovarao “evropsku nacionalnost”. Stendhal je nacionalni osjećaj proglasio “protunaravnim” (*contre nature*). Puškin ga je vidio kao “porok”. Za poklonika “čiste umjetnosti”, kakav bijaše jedan Gustave Flaubert, umjetničko djelo “nema domovine”. I Marx je sanjao o radničkoj klasi bez domovine. Iskustva nisu

dala za pravo ni jednom ni drugom. Umjetnička i politička avangarda mogle su se približiti jedna drugoj na sretniji način od onog koji im je namijenila povijest.

U kulturama nacija (naroda) bez vlastite države pitanje pripadnosti i dužnosti postavljalo se na drukčijoj osnovi. Tamo gdje je politički prostor ograničen, podijeljen ili zaposjednut, nacionalna kultura je izložena većoj stezi i ovisnosti: morala je biti, uz ostalo, *sredstvom* u borbi za oslobođenje, osloncem nacije, izrazom njezinih težnji. "Kultura za slobodu" (*Kultur zur Freiheit*), Fichteovo geslo s kraja XVIII stoljeća u Njemačkoj, koja se još nije ujedinila u vlastitu državu, preuzeto je u raznim dijelovima Evrope što bijahu u sličnu položaju. I Josip Juraj Strossmayer, naš najznačajniji kulturni reformator u devetnaestom stoljeću, služio se analognom lozinkom: "Prosvjetom slobodi".

U toku XIX i XX stoljeća zatječemo u nacionalnim kulturama stavove i ponašanja, obrasce pisanja i govora koji se *obraćaju naciji*: pozivaju se na nju i povezuju s njom, ističu porijeklo i pripadnost, izražavaju osjećaj i odanost. Sama kultura, postajući nacionalnom, preuzima sadržaje koje zatječe na svom prostoru i u vlastitoj prošlosti, folklorne, narodne (pučke), humanističke. Nastoji ih svesti na oblike kakvi joj najviše odgovaraju. Mijenja im ponekad smisao, trga ih od podloge, usvaja - ili "svojata" - i dijelove onog što nije samo njezino. Smatra se dužnom stvoriti predodžbu o sebi i svojoj prošlosti kakvu priželjkuje, koja joj dolikuje. U takvim pothvatima ne preže od zamjene povijesti mitom. Zahtjevi za stvaranjem homogenih *nacionalnih kultura*, zatočenica državne ideje, uništavali su diljem Evrope regionalne, lokalne i marginalne kulture, dijalekte i dijalektalne književnosti. U obje Amerike gotovo su iskorijenjene drevne urođeničke tradicije, kakve nisu odgovarale ciljevima kolonizatora, gradnji novih država.

Podsjećam na manje ili više poznate osobine nacionalnih kultura ne zato da bih još jednom utvrdio njihovu "ukorijenjenost". Zanimaju nas, s jedne strane, otpor ulasku u druge i drukčije opticaje i, s druge, strah da procesi mondijalizacije ili globalizacije ne ugroze identitet ili okrnje tradiciju. Cijena je ponekad jednako visoka i za odbijanje i za prihvatanje izazova. Gotovih rješenja, valjanih ili prihvatljivih za sve i u svakoj prilici, nema i ne može biti.

Nacionalni pokreti i stranke koje ih predstavljaju skloni su, kao što je poznato, utilitarnim shvaćanjima kulture. U zamjenu za potporu i pomoć najčešće traže privrženost ili poslušnost. Dio

umjetnosti – ne uvijek samo onaj osrednji – potpada pod utjecaj takvih zahtjeva ili pak sam utječe na njih. Baština i tradicija su prenijele stanovita shvaćanja i ponašanja iz devetnaestoga stoljeća u dvadeseto. Malo je tko takve postupke provjeravao. Nacionalni se pisac proglašavao tribunom kad je trebalo i kad nije, u gotovo svim dijelovima Evrope. Pjesniku Tinu Ujeviću, jednom od najvećih koje je imala hrvatska književnost, dugujemo duhovitu doskočicu, još aktualnu: “Dobivamo tip čovjeka koji misli da je literat jer je rodoljub.”

Nacionalna kultura vrijedi u načelu onoliko koliko je doista kultura. Za samu naciju kojoj pripada i kojoj je namijenjena ima i *posebna* značenja, koja je ponekad teško odrediti izvan same nacionalnosti. I tu je posrijedi spomenuta razlika između *posebnosti* i *vrijednosti*: težnja da se sva kultura nacije (ona koju je nacija sama proizvela i ona koju je usvojila) svede na nacionalnu kulturu; determinizam koji identitet kulture izvodi isključivo iz nacionalnog identiteta. Ograničene kulture stvaraju jednako ograničena mjerila koja ih potvrđuju pred samim sobom. Nacionalizmi zaboravljaju upozorenja koja su im uputili najveći duhovi nacije. Antun Gustav Matoš napisao je prije stotinjak godina: “Nacionalne kulture su po svom postanku i izvoru plod tuđinskog utjecaja(...). Snaga narodne kulture nije u sposobnosti odbacivanja, eliminacije, već u moći primanja, apsorpiranja što više tuđih kulturnih elemenata(...). Naša umjetnost će samo onda biti nacionalna, kada bude evropska”.

Alternative između “ukorijenjenosti” u biće nacije, nacionalnost, (Barrèsov *enracinement*) i osjećaja “bez-zavičajnosti” (*Heimatlosigkeit*, što je po Heideggeru dio “svjetske sudbine”) izazivaju sporove, ne samo u Evropi. Žudnja za zavičajem i okrepa koju pruža “rodna gruda” ne jamče uvijek intelektualni ili stvaralački probitak. Suočavanje s drugim i drukčijim unosi, pak, rizike kakve sama kultura ponekad ne želi, izazove koji remete njezin red i mir. “U trenutku kad otkrijemo da postoje kulture a ne samo kultura” - napominje Paul Ricoeur – “kad prema tome priznamo kraj jedne vrste kulturnog monopola, iluzornog ili stvarnog, vlastito otkriće nam prijete da nas uništi” (“*Histoire et Vérité*”). Nespremni na izazove i rizike te vrste, mnogi se radije odlučuju – napose oni koji se ne mogu odreći potpore i sigurnosti kakve pružaju okružje ili vlast – da budu samo *svoji na svome*, makar tako ostali na rubu ili u sjeni.

*Planetarna kultura*, o kojoj se često raspravljalo prije nego što su ušle u modu mondijalizacija ili globalizacija, prijete uniformiranjem kulturnih posebnosti (vrijednosti). Suočavajući se s raznim

vrstama asimilacije, dominacije jačih nad slabijima, razvijenijih nad manje razvijenim, isticali smo *pravo na razliku* i priznanje *pluralizma*. U raspravi o suradnji kultura i sintezama na svjetskim razinama, antropolog Claude Lévi-Straus formulirao je prognozu koja i danas izgleda prihvatljivom: "Svjetska civilizacija ne bi mogla biti drugo do koalicija, na razini svijeta, kultura koje zadržavaju svoju originalnost".

Nacionalna kultura ostaje osnovom svake posebne kulture u onoj mjeri u kojoj potvrđuje i izražava identitete naroda kojem pripada i povezuje ih s kulturama svijeta. Njezine zadaće više nisu iste kao u vrijeme kad su se počinjale oblikovati nacionalne zajednice. Ona je dužna, ulazeći u međunarodne "koalicije", osloboditi sebe samu od mita nacije i sablasti nacionalizma. Onoliko koliko to postiže potvrđuje vlastitu kakvoću i opravdava svoj poziv.

Nacionalne kulture u današnjem svijetu suočene su s raznim alternativama, ponekad protuslovnim: između angažmana za nacionalnost i svijesti da takav angažman može potčiniti kulturu samoj naciji ili nacionalnoj državi, državnoj ideologiji ili ideologiji uopće.

\* \* \*

U raspravi o *kulturi i sukobu* ne može se izostaviti djelo koje nas je svojim izazovima navelo da se zamislimo nad "sudarom" do kojeg dovode kulturne i vjerske razlike među civilizacijama: rad američkog profesora Samuela Huntingtona, naslovljen "The Clash of Civilization and the Remaking of World Order". Teško je ipak složiti se s nekim od njegovih zaključaka. Je li doista "imperijalizam neizbježni posljedak (*corollary*) univerzalizma"? Moguće je obrnuti taj sud: neostvarenje univerzalnih projekata prosvjetiteljstva uvjetovalo je izobličenja kojima smo svjedoci. Dovelu je do situacija na koje Huntington upozorava. Lišilo je stanovite kulture svjetovnosti ili laičnosti. Uočljiv je takav nedostatak u vjerskoj kulturi, što pogoduje klerikalizmu ili fundamentalizmu (podrazumijevam, naravno, da se može biti istodobno i vjernik i laičan). Deficit laičnosti u religioznom shvaćanju nacije ili, pak, u prihvaćanju i prakticiranju ideologije kao religije pokazao se pogubnim. (I u staljinizmu smo vidjeli reper-toar pojmova koji kao da su preuzeti iz nekog starog eklezi-jastičkog *indexa*: "sektaši", "renegati", "heretici" itd.)

Opasnost da se manji ili veći dijelovi nacionalne kulture pretvore u *ideologiju nacije* odavno je poznata. Pokazala se u

stvaranju fašističkih režima, ne samo u Evropi. O njoj valja voditi računa kad je riječ o “sudaru civilizacija” - to može pomoći da se isprave stanovite pretpostavke: ne sukobljavaju se kulture kao takve nego ideologije koje su se iz njih izrodile i koje ih izobličuju. To nije isto.

U višenacionalnoj i plurikulturnoj zemlji, u kojoj smo živjeli i formirali se, koja se raspala na tragičan način i koja se više ne može spojiti u zajedničku državu, stekli smo iskustva koja u ovakvoj prilici ne možemo prešutjeti. Vidjeli smo, uz sve ostalo, kako se stanoviti pothvati nacionalne kulture doista guše u ideologiji nacije. Zatekli smo na djelu ne malen broj poslanika kulture: umjesto da traže istinska civilizacijska rješenja, podržali su, najčešće šutnjom, hajke nacionalizma ili pak kumovali pljačkama. Nisu izostali ni ditirambi vođama koji snose manje ili veće krivice za ratna stradanja i poratnu bijedu. O tome sam pisao posljednjih desetak godina. Tako sam shvaćao svoj dug prema hrvatskoj kulturi i kulturi uopće. Udaljio sam se privremeno kako bih bio neovisniji.

Bilježim na kraju stanovita iskustva ili spoznaje što možda mogu pomoći i drugima kao i nama samim:

- teško je osvajati sadašnjost ako se prethodno ne ovlada prošlošću;
- morali smo često braniti vlastito nasljeđe, uvidjeli smo da nam ponekad valja braniti se od nasljeđa;
- spašavali smo pamćenje, ima prilika kad treba spašavati sebe sama od mnogo čega što pamćenje sadrži;
- nacionalna svijest nije jedini oblik svijesti, štetno je po samu naciju ako ona to postane;
- opasno je kad nacionalna energija ujedinjuje i ujednačava sve ostale energije, individualne i kolektivne;
- javljaju se slobode, a ne znamo uvijek što bismo s njima ili pak dolazimo u kušnju da ih zlorabimo;
- nameću se podjele, a nema više što dijeliti.

Zajednička država nije jedini preduvjet za suradnju s drugim narodima, napose s onima s kojima je bila povezana naša sudbina, jezik, povijest. Propusnost granica i razmjena dobara, materijalnih i duhovnih, susreti ljudi i dodiri kultura, protok ideja i prenošenje iskustava, suočavanje stvaralaca i upoznavanje njihovih djela postali su kriterijima suvremene civilizacije. Oni ničim ne umanjuju identitete i ne ugrožavaju samostalnost nacije. Tko ih ne umije prepoznati i ne želi priznati osuđen je da ponovo živi prošlost, njezin lošiji dio. “Sudar civilizacija” nije, nažalost, utopija.

Vidjeli smo kako predrasude ovladavaju rasuđivanjem. Kako samosažaljenje zatamljuje suosjećanje među ljudima. Kako nacionalnost postaje važnijom od humanosti. Golem posao očekuje nacionalne kulture na ovim prostorima. To više što nam je inteligencija podijeljena i prorijeđena. Mnogo mladih i sposobnih otišlo je na sve strane svijeta. Premalo prilika ostaje za one koji nisu mogli ili htjeli otići. Mi stariji teško se rješavamo zabluda i nerado priznajemo neuspjehe.

Čekaju nas, svakoga ponaosob, obračuni s naslijeđem i pamćenjem. Obračuni s prošlošću, koja nam se ponekad čini neprolaznom. Obračuni sa nama samim, takvim kakvim jesmo. Ne smijemo još jednom dopustiti da se “mit i pobjeda nad mitom” poistovjete jedno s drugim. Na to je upozoravao stari Krleža.

Želio sam da se njegov glas čuje na kraju.

Vesna Goldsworthy

# INVENCIJA I IN(TER)VENCIJA: RETORIKA BALKANIZACIJE

S engleskog prevela:  
Aleksandra Babić

“Na Balkanu ništa nije jednostavno.”  
David Owen<sup>1</sup>

<sup>1</sup> David Owen, *Balkan Odyssey* (London: Victor Gollancz, 1995).

## Čije linije prekida?: ratovi i objašnjenja

“Pogledajte ovu mapu”, pozvao je predsjednik Clinton američku javnost uoči 24. marta 1999. godine dok su se piloti NATO-a pripremali za prve avionske napade na Jugoslaviju. “Kosovo je malo mjesto ali se nalazi na glavnoj liniji rascjepa između Evrope, Azije i Srednjeg istoka, na mjestu gdje se islam sastaje sa zapadnim i pravoslavnim ograncima kršćanstva.” - nastavio je. “Prema jugu su naši saveznici, Grčka i Turska; sjeverno su naši novi demokratski saveznici u centralnoj Evropi. A svuda oko Kosova su druge male zemlje...”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Televizijsko obraćanje naciji predsjednika Clintona iz Ovalnog ureda, 24. mart 1999. godine, 20:01 po istočnom vremenu.

Pozvavši svoje sunarodnike da prouče mapu Jugoistočne Evrope, područja s kojim – kako je on vrlo očigledno pretpostavio – nisu bili pretjerano upoznati, američki predsjednik izabrao je neke dobro poznate vidove figurativnog predstavljanja Balkana. U seizmološkoj metafori opisao je ovaj poluotok kao zonu preloma, mjesto sukoba religija i civilizacija. Kosovo i njemu susjedne “male zemlje” su, prema ovom predsjedničkom mini-predavanju o balkanskoj političkoj geografiji, nezgodno stiješnjeni između Evrope, Azije i Srednjeg istoka, dok istovremeno razdvajaju stare NATO saveznike Amerike od njenih novih centralno-evropskih prijatelja.

Kao što je to često slučaj, Balkan je tako definiran ne prema odlikama sopstvenog identiteta, već prema svojoj poziciji na liniji prekida i sudbini predodređenoj njegovom eksplozivnom uklještenošću. Podržana esencijalističkom vizijom svijeta kao skupa suprotstavljenih kulturnih i religijskih tektonskih ploča, manihejska slikovitost upotrijebljena u ovom govoru implicira da je Balkanski poluotok jedinstveno predodređen da bude epicentar velikih previranja i izvor nestabilnosti. “Sukob civilizacija”, ideja koju su devedesetih godina prošlog vijeka popularizirali desničarski mislioci poput Samuela Huntingtona,<sup>3</sup> mogla je izgledati neprikladno u emisiji u kojoj je demokratski predsjednik

<sup>3</sup> Samuel P. Huntington, “The Clash of Civilizations?” *Foreign Affairs* 72, br.3 (ljetno 1993.): 23-49.

<sup>4</sup> Edith Durham, *The Burden of the Balkans* (London: Thomas Nelson, 1905.), 20.

<sup>5</sup> Jason Fields, "Historical Perspective: Yugoslavia, a Legacy of Ethnic Hatred", web strana Associated Press-a [www.wire.ap.org/APnews/center\\_package.html?Packageid=flashpointyugo](http://www.wire.ap.org/APnews/center_package.html?Packageid=flashpointyugo) (19.februar 1999.).

<sup>6</sup> Michael Nicholson, *Natasha's Story* (London: Pan, 1994.), 16. (Prvi put objavljeno 1993. godine. Nicholsonova knjiga je inspirisala popularnu filmsku verziju pod naslovom *Welcome to Sarajevo* režisera Michaela Winterbottoma, iz 1997. godine.) Zahvaljujem Simonu Goldsworthyju što mi je skrenuo pažnju na to.

Sjedinjenih država (multikulturalne i multireligijske države par excellence) tražio opravdanje za vojnu intervenciju na Balkanu, da takve metafore o ovom poluotoku nisu i inače toliko ustaljene. Mehanicistička i bezvremena ideja stalnih linija prekida ide ruku pod ruku sa pribjegavanjem jednako bezvremenim "vjekovnim mržnjama" kao omiljenom objašnjenju za svaki balkanski konflikt. Zbog svojih "vjekovnih mržnji", narodi Balkana, nepomirljivo podijeljeni različitim vjerskim i kulturnim opredjeljenjima, osuđeni su da se zauvijek hvataju za vratove "kao psi i mačke".<sup>4</sup>

U ovakvom kontekstu, precizno definirani odnosi između balkanskih naroda nisu dovoljno značajni da bi zasluživali pažnju. Komentatori koji nisu sigurni ko koga u stvari mrzi, uvijek mogu improvizirati. Mjesec dana prije intervencije NATO pakta u Srbiji, novinar Associated Press-a ovako je na web strani ove agencije objasnio situaciju na Balkanu: "Ono što je uništavalo Balkan tokom generacija je mržnja Srba prema Hrvatima. Hrvata prema Slovencima. Slovenaca prema Crnogorcima. Crnogoraca prema Muslimanima. Muslimana prema Makedoncima. Makedonaca prema Albancima. Sve ove etničke grupe (koje izvana djeluju identično) dijele jednu zajedničku stvar: balkanski poluotok. Izazov je pronaći bilo šta drugo zajedničko."<sup>5</sup> Opisujući u svojoj knjizi *Natasha's story* kako je prokrijumčario i kasnije usvojio djevojčicu iz Sarajeva, britanski TV novinar Michael Nicholson definirao je balkanska neprijateljstva na još ekstremniji način:

"Žestina balkanskih naroda je povremeno bivala toliko primitivna da su ih antropolozi upoređivali sa amazonskim Yanamamom, jednim od najdivljijih i najprimitivnijih plemena na svijetu. Sve do početka ovog stoljeća, kada se ostatak Evrope zanimao koliko društvenom etiketom toliko i socijalnim reformama, sa Balkana su još uvijek stizali izvještaji o odrubljenim neprijateljskim glavama serviranim u vidu trofeja na srebrnim pladnjima tokom pobjedničkih pirova. Nije bilo nepoznato ni da pobjednici pojedju srce i jetru poraženih... Istorijske čitanke prikazuju Balkan kao zemlju u kojoj su, prije dolaska Turaka i dugo nakon što su oni otišli, harala ubistva i osvete."<sup>6</sup>

Pišući o linijama prekida i "vjekovnim mržnjama", britanski novinar Simon Winchester u svojoj nedavnoj i znakovito nazvanoj knjizi *The Fracture Zone: A Return to the Balkans* se pita:

Ali još jednom se postavilo to vječito i vječno prikladno pitanje: zašto? Otkud ova kobna neizbježnost Balkana kao svadljivog i uznemirenog ugla svijeta, neizbježnost koja kao da je





<sup>17</sup> Za pozadinu ovakve vrste ikonografije vidjeti: Marija Todorova, *Imagining the Balkans* (Oxford: Oxford University Press, 1997.), pp. 119-20.

<sup>18</sup> Posljednja knjiga Mishe Glennyja izazvala je ovakav stav privlačeci pažnju na ulogu velikih sila na ovom području. Vidjeti Misha Glenny, *The Balkans 1804-1999. Nationalism, War and the Great Powers* (London: Granta Books, 1999.).

<sup>19</sup> Holbrooke, *To End a War*, 22.

<sup>20</sup> Barbara Jelavich, *History of the Balkans. Eighteenth and Nineteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983.), ix.

<sup>21</sup> Primjeri uključuju: Tim Judah, *The Serbs. History, Myths and the Destruction of Yugoslavia* (New Haven: Yale University Press, 1997.); Tim Judah, *Kosovo. War and Revenge* (New Haven: Yale University Press, 2000.); Noel Malcolm, *Bosnia: A Short History* (London: Macmillan, 1994.); Noel Malcolm, *Kosovo: A Short History* (London: Macmillan, 1997.); Marcus Tanner, *Croatia: A Nation Forged in War* (New Haven: Yale University Press, 1997.).

<sup>22</sup> Među ovima su neki od sljedećih: memoari političara kao što su David Owen, *Balkan*

prije Prvog svjetskog rata<sup>17</sup>, ista je dobila novo značenje u ratovima vođenim nakon raspada Jugoslavije devedesetih godina. Metaforička vizija poluotoka kao bureta baruta, naročito u kombinaciji s “vjekovnim mržnjama”, pokazala se korisnom pri oslobađanju autsajdera od svake krivice za krizu na Balkanu. Poluotok je tako predstavljen kao izvor nestabilnosti, prije prijetnja vanjskom svijetu nego žrtva. Rijetko se ispituje paradoks kako balkanski narodi mogu biti tako očigledni u svojim životinjskim strastima, a istovremeno potpaljivati i neke trezvenije dijelove svijeta (tj. djelovati kao bure baruta).

Kakvu god vrijednost takve metafore možda imaju u smislu stenografskog zapisa o pojedinim aspektima balkanske povijesti, njihovo nekritičko ponavljanje dovelo je do toga da bi se konflikti vrlo različitog porijekla i ishoda mogli pretopiti u jedan opći “Balkanski” rat, neprekidno puštanje krvi koje oslobađa od pritiska “vjekovnih mržnji”. Neke novije studije Balkana, uključujući *The Balkans 1804-1999: Nationalism, War and Great Powers*<sup>18</sup> Mishe Glenny-ja, pokušavaju popraviti balans narušen takvim čestim simplifikacijama fokusirajući se na često razdornu ulogu velikih sila ili “međunarodne zajednice” na ovom poluotoku. Ipak, relativno jednostavne slike kao što su linije prekida, vjekovne mržnje ili burad puna baruta, i dalje nude prednost varljive jednostavnosti svima koji se suoče sa balkanskom povijesti, koja je, kao što je to istakao Richard Holbrooke, “prekomplicirana (ili trivijalna) da bi je savladali autsajderi.”<sup>19</sup>

## Romantiziranje “Balkanskih” ratova

“Vanjskom posmatraču Balkan se čini kao zbujujuće kompleksna zagonetka. Ova geografska regija koju naseljava sedam glavnih nacionalnosti (sic!) koje govore različitim jezicima, obično je uticala na zapadnu savjest samo kada bi postajala scenom rata ili nasilja”, napisala je američka historičarka Barbara Jelavich 1983. godine.<sup>20</sup> Kao potvrda njenim riječima, balkanski ratovi devedesetih godina proizveli su brdo knjiga: novih historijskih čitanki Srbije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Kosova;<sup>21</sup> nebrojenih memoara raznih političara, diplomata i vojnika koji su služili u regiji; izvještaja stranih dopisnika i humanitarnih radnika, svjedočanstava žrtava, preživjelih i logoraša; dnevnika vođenih tokom opsade Sarajeva; antologija poezije i proze; reizdanja naslova davno povučenih iz štampe;<sup>22</sup> i mnoštva akademskih istraživanja o balkanskom poluotoku, uključujući i ovo sadašnje.<sup>23</sup>



<sup>23</sup> Uključuje: Marija Todorova, *Imagining the Balkans* (Oxford: Oxford University Press, 1997.), Steven K. Pavlowitch, *A History of the Balkans 1804-1945* (London: Longman, 1999.); i moju *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1998.).

<sup>24</sup> Ovu sliku sam posudila od Edith Durham, *The Burden of the Balkans* (London: Thomas Nelson, 1905.), 14.

<sup>25</sup> Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing* (London: Granta Books, 1999.). Niall Ferguson, *The Pity of War* (London: Allen Lane, 1998.).

<sup>26</sup> Paul Harris, *Somebody Else's War. Frontline Reports from the Balkan Wars* (Stevenage: Spa Books, 1992.), 44.

<sup>27</sup> H.H. Munro, "The Cupboard of the Yesterdays", u *The Penguin Complete Saki* (London: Penguin Books, 1982.), 528-529.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 529.

<sup>29</sup> Citirano u A.J. Langguth, *Saki: A Life of Hector Hugh Munro. With Six Short Stories Never Before Collected* (London: Hamish Hamilton, 1981.), 251.

slično gotskom užasu, sadrži i zrnce zadovoljstva koje je teško objasniti – ono predstavlja mogućnost da se ožive imperijalističke fantazije o crtanju granica i "dovođenju nezgodnih urođenika u red" bez opasnosti da se bude optužen za rasizam (jer su svi učesnici bijele puti). To je i zalih sirovina za razvoj industrija savjesti (izraženih u obilju multinacionalnih nevladinih organizacija i grupa za vršenje pritiska na zakonodavce), šansa da se polože "ispiti iz istorije" o onome što je britanski premijer Tony Blair nazvao "pragom Evrope", ili – za neke – to je jednostavno mogućnost da iskuse rat izbliza. U situaciji kada za balkanske ratne heroje imamo mirotnorce u plavim šljemovima, opasne pregovarače ili ravnodušne dopisnike, bilo bi nezgodno tvrditi da pojedine zapadnjake balkanskim ratovima privlači išta osim njihovog poziva ili humanitarnog instinkta. Ipak, kao što je britanski novinar Paul Harris priznao u svojoj knjizi *Somebody Else's War: Frontline Reports from the Balkan Wars*, "postoji to fantastično (sic) shvatanje da se zapravo može fizički i mentalno uživati u žaru borbe, okusu straha i realnosti preživljavanja. A kao pisac shvatite da takve krajnosti emocija, kojima ste brutalno i iznenada izloženi, oslobađaju sposobnost da uvežete riječi na način o kojem do tada niste ni sanjali da je moguć."<sup>26</sup>

Prije nekih sto godina britanski pisci su bili spremni da se direktnije odnose prema pitanju ove posebne privlačnosti Balkana. U *The Cupboard of Yesterday*, kratkoj priči napisanoj tokom Balkanskih ratova 1912-1913, H.H. Munro (Saki), dopisnik *Morning Post-a* iz Makedonije u prvim godinama 20. stoljeća, primijetio je:

Balkan već dugo predstavlja posljednji preživjeli komad sretnog lovišta za avanturiste, igralište za strasti koje brzo atrofiraju usljed nedostatka vježbe. U davno prošlim danima imali smo, čini se, ratove u "niskim zemljama" (Nizozemska, Belgija i Luksemburg – prim.prev.) uvijek pred vratima. Nije bilo potrebno ići daleko u malarijom pogođenu divljinu ako ste htjeli kaubojski život i dozvolu da ubijate i budete ubijeni. Oni koji su željeli vidjeti život imali su pristojnu mogućnost da istovremeno vide i smrt.<sup>27</sup>

Sakijevi izmišljeni likovi često se žale na "prodor civilizirane monotonije" na Balkan: "nakon svakog većeg rata u Jugoslovenskoj Evropi u posljednje vrijeme, dolazilo je do smanjenja područja hronično uznemirene teritorije, učvršćivanja graničnih linija."<sup>28</sup> Byronovska zlovolja zbog nezanimljivosti "nebalkanske" Evrope stalno se pojavljuje u njegovom pisanju. Prijavivši se u vojsku 1914. godine, Saki je priznao prijatelju da se "uvijek nadao romantičnom iskustvu evropskog rata."<sup>29</sup> Romanopisac

Joyce Cary bio je jednako otvoren u svojoj želji da “iskusi rat” kada se dobrovoljno priključio Crnogorcima u ratu protiv Turske u oktobru 1912. godine: “Mislio sam da neće više biti ratova. A osjećao sam i neki romantični entuzijazam prema ideji koja je vodila Crnogorce; ukratko, bio sam mlad i željan bilo kakve avanture.”<sup>30</sup>

Poimanje da rat donosi ne samo osjećaj avanture nego i veći osjećaj realnosti života na Balkanu može se susresti i u pisanim djelima sa samog poluotoka. U tom kontekstu, iskustvo rata opisuje se kao privilegovano stajalište, pozicija koja omogućava dublji uvid. U svojoj priči o putovanju na “Evropskom književnom ekspresu 2000” kada je sa još 99 evropskih pisaca putovao od Lisabona do St. Petersburga, sarajevski pisac Nenad Veličković opisuje ispraznost velikog dijela zapadnoevropskog napretka. U dvorcu nadomak Bordeauxa, gdje je stotinu pisaca degustiralo vina, Veličković komentariše: “Trebate preživjeti rat ili doći ovdje iz neke *male evropske kolonije* da biste pomislili kako ima više duha za jednim stolom na pločniku ispred sarajevske birtije Rafaelo nego u svom ovom vinu koje će se pretvoriti u poeziju na usnama pjesnika.”<sup>31</sup> Nešto kasnije, on posmatra engleske fudbalske navijače u Briselu, na putu za evropsko prvenstvo. Komentariše kako oni pokušavaju kompenzirati nedostatak ratnog iskustva kroz huliganstvo i ulično nasilje:

Vikend, subota popodne, nebo bez oblaka, vrijeme i teren idealni za rat. Hiljade Engleza rođenih sto godina prekasno, bez prave šanse da izgube oko, ruku ili život za domovinu, kao ponosni lavovi othranjeni na šniclama od soje, šire nozdrve na miris krvi. Noćas će neko platiti cijenu svih njihovih poniženja i nepravde dosadnog života kroz koji prolaze bez ordena na grudima ili drvene noge ispod koljena. Sutra, pitomi – kao nakon epileptičnog napada – sjedit će na podu željezničke stanice...<sup>32</sup>

Ideja da iskustvo rata nudi dublji, značajniji pogled na život može biti razumljiva reakcija pisca koji je iskustvo opsadu Sarajeva. Međutim, naznaka da bi rat mogao biti poželjno iskustvo (da je, Sakijevim riječima, “skoro svakom dječaku zakrvavljenih očiju rat, u nekom obliku, prva ljubav”<sup>33</sup> ili da, prema Nori Ephron, “za dopisnike rat nije pakao. To je zabava.”)<sup>34</sup> otkriva neku vrstu romantiziranja bojišta koje, izgleda, čini Balkan zanimljivim onoliko dugo koliko traje sukob.

Baš kao i engleski advokat Jonathan Harker, junak Bram Stokerovog romana *Dracula* (1897) koji odlazi na Balkan da zaključi posao s nekretninama ali završava zarobljen u borbi života i post-smrtnog sa grofom vampirom, mnogi zapadnjaci naše generacije,

<sup>30</sup> Joyce Cary, *Memoir of the Bobotes* (Austin: University of Texas Press, 1960.), ix.

<sup>31</sup> Nenad Veličković, “Više duha ima za jednim stolom ispred sarajevske birtije Rafaelo...”, *Dnevnik sa putovanja* (3), *Slobodna Bosna*, 22. juni 2000. 54. (moj prijevod i kurziv).

<sup>32</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>33</sup> Langguth, *Saki*, 258.

<sup>34</sup> Harris, *Somebody Else's War*, 45.

šta god bili njihovi idejni razlozi da se uopće umiješaju u probleme ovog poluotoka, krenuli su da “riješe probleme Balkana”, a završili tako što su usvojili određene ideje sa istom strasti i entuzijazmom koji se inače pripisuju balkanskim narodima. Uistinu, problemi vezani za konflikte devedesetih godina rezultirali su određenim stepenom zlobe, vrijeđanja i uzajamnog blaćenja među pristalicama različitih strana na zapadu, što samo pokazuje da nema ničeg naročito “balkanskog” u balkanskim ratovima. Štaviše, dok je opisivanje ratova vođenih nakon raspada bivše Jugoslavije kao “balkanskih” naglasilo kontinuitet etničkih borbi na poluotoku, jugoslovenski kontekst ovih ratova ostao je u magli. Mnogi zapadni povjesničari i politički komentatori koji su optuživali balkanske narode za robovanje praistoriji, pokazali su da i sami više vole uzbudljive priče o “vjekovnim mržnjama” od upuštanja u analize manje uzbudljivog ali jednako poraznog neuspjeha jugoslovenskih ekonomskih i ustavnih eksperimenata nakon 1945. godine.

## Globalizacija balkanizacije

Činjenica da se o ratovima jugoslovenske sukcesije, uprkos protestima jugoslovenskih susjeda na poluotoku, često govori kao o “balkanskim”, a ne “jugoslovenskim”, je u značajnoj mjeri odraz rezonantnosti samog imena Balkan. Sad kad je pažnja svjetskih medija skrenuta na niz novih balkanskih država i teritorija – svih onih “malih mjesta” i “malih država” iz govora predsjednika Clintona – skinuta je prašina sa ideje balkanizacije kao beskrajne podjele na sukobljene i međusobno neprijateljski nastrojene fragmente, i ona se opet učestalo koristi. Kada sam tragala za primjerima upotrebe termina Balkan, jedan Internet pretraživač ponudio mi je gotovo osam hiljada rezultata: od balkanizacije world wide web-a, do kineskog pravnog sistema, teritorija Nigerije i Kolumbije, električne mreže Sjedinjenih Država, tranzitnog sistema u San Franciscu i, naročito u očima desničarskih političara samih Sjedinjenih Američkih Država (Pat Buchanan krivi visoku stopu imigracije za balkanizaciju Amerike, a knjiga o “Americi bez Amerikanaca” Brenta A. Nelsona prijeteci je nazvana *America Balkanized*).<sup>35</sup> Sve je i svugdje u opasnosti da postane “balkanizirano”, a samo mali dio ovih slučajeva dešava se na samom Balkanu.

Ako balkanizacija znači određenu vrstu fragmentacije, pri čemu se nastali dijelovi sukobljavaju i neprijateljski odnose jedan

<sup>35</sup> Brent A. Nelson, *America Balkanized: Immigration's Challenge to Government* (American Immigration Control Foundation: Monterey, Va., 1994.).



nudi mnogo lokalnog kolorita ako i sam odjek balkanskih toponima može da bude dovoljan. *Ubistvo u Orijent ekspresu* (1934) Agathe Christie je tipičan primjer. Umjesto bilo kakvog preciznog opisa vremena i mjesta radnje, bijeli prozori snijegom zatrpanog luksuznog vlaka, na koji čitalac treba da projicira sopstvene slike užasa, mogu evocirati “divlji Balkan” napolju. Vlak je zadržan zbog snijega nadomak malog hrvatskog grada Vinokovaca, željezničkog čvorišta usred slavonske ravnice, što teško da predstavlja gotsku materiju od koje je sazdan “divlji Istok”. Dok se radnja romana oslanja na ideju zaglavljenosti u prijetjećem balkanskom prostoru, “ubica” u romanu je, ironično, grupa zapadnjaka (koji zgodno dijele krivicu). U *Draculi* Brama Stokera, trojka zapadnjaka (Englez, Amerikanac i Holanđanin) uništava transilvanijskog grofa ne bi li spasila Englesku (Evropu) od balkanskih nemrtvih, dijeleći tako svoj balkanski čin na sličan način. U rijetkoj obrnutoj upotrebi ovakve scenografije, ideja Evrope kao vampira, starog svijeta iz kojeg je iscijedena sva energija i koji siše (mladu) krv Balkana, pojavljuje se, kao odraz u ogledalu, u balkanskom pisanju. Veličković piše: “Francuska predstavlja osmijeh Evrope – osmijeh izvještačen i opasan, ljubazan koliko i strogo koristan, širok koliko i strogo neophodan. Kad se nasmije, zaškripe joj vilica i vampirski zubi. Izborano lice uplašene bijedne starice krije se iza skupe šminke.”<sup>38</sup>

Čini se da je jedna vrsta simbolične geografije koja suprotstavlja Evropu i Balkan postala još prodornija devedesetih godina. “Nakon 1989, koja je prema nekima označila ‘kraj istorije’, dogodila se neka vrsta ‘preporoda geografije’”, zapazili su Wendy Bracewell i Alex Drace-Francis u njihovoj knjizi “Southeastern Europe: History, Concepts, Boundaries” dok su pokušavali da pronađu “put izvan spiralnog vakuuma metafora” koji je tokom protekle decenije uticao na mnoga mišljenja o jugoistočnoj Evropi.<sup>39</sup> Da je ova “ponovo rođena” geografija prije svega simbolična više je nego očigledno u govoru predsjednika Clintona noć uoči početka vojne kampanje na Kosovu. Dok je stajao ispred geografske karte, Clinton je opisivao Balkan više slikovitim i metaforičkim jezikom – linije prekida i sudari civilizacija – nego jezikom “prave” fizičke geografije.<sup>40</sup> Ako se balkanski narodi često optužuju da su zarobljeni u sopstvenoj istoriji, mnogi autsajderi koji se bave ovom regijom također pokazuju nespremnost da razmišljaju izvan domena simboličkog i jednoobraznog predstavljanja Balkana, i to do tačke gdje – da parafraziram naslov ove knjige – Balkan postaje ništa drugo nego metafora za sukob, neciviliziranost i nasilje.

<sup>38</sup> Veličković, “Više duha ima za jednim stolom sarajevske birtije Rafaelo...”, 54.

<sup>39</sup> Wendy Bracewell i Alex Drace-Francis, “South-Eastern Europe: History, Concepts, Boundaries” u *Balkanologie* 3, br. 2 (decembar 1999.): 48.

<sup>40</sup> Otprilike u vrijeme kada je Predsjednik Clinton održao ovaj govor, u vicu koji je kružio Beogradom Srbi su se žalili kako će ih bombardovati zemlja koja uopće nema istoriju. Na to je američki predsjednik odgovorio: “Vi uskoro nećete imati geografiju”.



Ne iznenađuje, stoga, što rijetki žele ostati na poluotoku čije se samo ime – “riječ na B”<sup>41</sup> – ne spominje zbog straha da donosi lošu sreću, “težak rad i nevolju”, kao “Škotska drama”.<sup>42</sup> Dok se Jugoslavija raspadala, poluotok oko nje se polako praznio; (neka- dašnje) balkanske zemlje trudile su se da pokažu kako njihova istinska lojalnost pripada drugdje (centralnoj ili čak zapadnoj Evropi), u onome što je rumunjska političarka Elena Zamfirescu opisala kao “Bijeg od Balkana”.<sup>43</sup> Zamfirescu tvrdi da Rumunija pripada centralnoj Evropi. Hrvatski predsjednik Franjo Tuđman je za slogan svoje kampanje 1997. godine izabrao krilaticu “Tuđman, ne Balkan”.<sup>44</sup> Slično tome, u svom govoru na jednoj balkanskoj konferenciji, bugarski predsjednik Petar Stojanov podsjetio je prisutne da jugoslovenski predsjednik Slobodan Milošević “ne razdvaja Evropu od Balkana već Evropu od Evrope.”<sup>45</sup>

U akademskim raspravama “politički korektan” termin ju- goistočna Evropa je manje-više zamijenio termin Balkan, jer već je bilo postalo nemoguće definirati neku zemlju kao balkansku bez dodatnih pojašnjenja. Zapravo, čini se da je Srbija pod Slobodanom Miloševićem posljednja zemlja na ovom poluotoku koja se, zbog očitih simboličkih konotacija, redovno opisuje kao balkanska. Znakovito je to što je Milošević, na otvaranju jednog od mostova srušenih u bombardovanju NATO snaga, proglasio Srbiju najevropskijom od svih evropskih zemalja. Predrag Mat- vejević, koji je prisustvovao ceremoniji otvaranja zajedno sa sto- tinama Srba pristiglim u autobusima, zaključio je kako je para- doksalno to što je Evropa istovremeno i neprijatelj Srbije i mjera njenog “uspjeha”.<sup>46</sup>

Miloševićev govor pokazuje da se bilo koji set vrijednosti može pripisati metaforičkoj taksonomiji, ali da superiornost Evrope u odnosu na Balkan uglavnom ostaje konstanta. Ovo jed- nako važi bilo da je srce Evrope u Briselu ili u Beogradu, bilo da se Balkan skupi u jednu zemlju (kao što je trenutno viđenje Srbije) ili da se proširi sjeverno do vrha Engleskog kanala (kao što je slučaj sa nekim britanskim “euroskepticima” koji cijelu Evropu vide kao balkanizirano drugo ja). Ovakva simbolička hijerarhija i njene praktične političke konsekvence od 1989. godine sve više postaju predmetom analize.

## Izvan Balkana: novi pravci

Dosta novih strategija inspirisanih kretanjima u postkoloni- jalnim i subalternim studijama, naročito Edward Saidovim

<sup>41</sup> Bracewell i Drace-Francis, “South-Eastern Europe”, 58.

<sup>42</sup> Shakespearov *Macbeth*

<sup>43</sup> Elena Zamfirescu, “The Flight from the Balkan” u *Südosteuropa* 44, br. 1 (1995.): 51-62.

<sup>44</sup> Maple Razsa, “Balkan Is Beautiful” u *Arkzinu* br. 87. Dostupno na: <http://www.arkzin.com/actual/balkan.html> 20. july 2000.

<sup>45</sup> Petar Stojanov, glavni govor, Kriza ili stabilnost, konferencija o Balkanu, Washington, Američki institut za mir, 23. april 1999. [http://www.usip.org/oc/BIB99/stojanov\\_keynote.html](http://www.usip.org/oc/BIB99/stojanov_keynote.html)

<sup>46</sup> Predrag Matvejević, “S puta po Srbiji (I): S druge strane evropske civilizacije”, *Dani* br. 160, 23. juni 2000. 23-27.

<sup>47</sup> John B. Allcock i Antonia Young, *Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans* (Bradford: Bradford University Press, 1991.), 170-191.

<sup>48</sup> Za koristan pregled ovih studija vidjeti Bracewell i Drace-Francis, "South-Eastern Europe".

<sup>49</sup> Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1998.), 202-212.

<sup>50</sup> Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso, 1992.).

### Napomena:

Tekst je prvobitno objavljen u zborniku *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, kojeg su uredili Dušan I. Bjelić i Obrad Savić, MIT Press - Cambridge, Massachusetts; London, 2002

*Orijentalizmom*, razvilo se tokom protekle decenije i koriste se za istraživanje različitih percepcija Balkana. Nakon John Allcockovog istraživanja balkanske "višestruke marginalnosti" u "Constructing the Balkans"<sup>47</sup> iz 1991. godine, tokom devedesetih su uslijedile brojne studije o načinima na koje "zapad gleda istočno".<sup>48</sup> Naročito su bili uticajni "ugniježđeni orijentalizmi" Milice Bakić-Hayden i ideja Balkanizma Marije Todorove. Ja sam pokušala sažeti vječito promjenljive suprotnosti između Balkana i (ostatka) Evrope koristeći metaforu Ruritanijske zemlje koja je uvijek ili "ne još evropska" ili "ono što je Evropa već bila".<sup>49</sup> Iako me je prvenstveno zanimao imperijalizam kroz koji mašta zauzima svoje mjesto na mapi, bila sam svjesna da bi i samoj mapi trebalo drugačije ispitivanje ako želimo da studije Balkana izbjegniju nedostatke orijentalističkih istraživanja.

U svojoj uticajnoj knjizi *In Theory: Classes, Nations, Literatures*<sup>50</sup>, indijski marksist Aijaz Ahmad, jedan od najglasnijih kritičara Edwarda Saida, optužio je *Orijentalizam* za opsjednutost zapadnim znanjem. Ahmad je istakao da su *Orijentalizam* prvenstveno stvorili zapadno orijentirani učenjaci Trećeg svijeta koji rade na zapadnim univerzitetima i zapadni akademici koji su se na njih ugledali. Da li bi tako i proučavanje Balkana moglo postati previše obavijeno načinom na koji "zapad gleda istočno" ako njegove najuticajnije pravce definiraju akademici balkanskog porijekla na zapadnim univerzitetima, kakvi su i mnogi od nas koji doprinose nastanku ove knjige? Ovdje se globalizacija pokazala više kao junak nego kao negativac. Zahvaljujući Internetu i drugim kanalima akademske razmjene koji su se razvili od 1989. godine naovamo, akademici sa sjedištem na Balkanu, uprkos često teškim okolnostima, učestvuju u debati na mnogo značajniji način nego što je to bio slučaj kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina, kada su se definirale orijentalističke studije. Sa novom generacijom zapadnih povjesničara Balkana koji razotkrivaju "mitove" koje balkanski narodi imaju o sebi, i uz balkanske akademike koji izmiču tlo ispod nekih samozadovoljnih zapadnih ubjeđenja o Balkanu, po prvi put od Drugog svjetskog rata imamo stalan dijalog i neuporedivu razmjenu ideja. Ako bi iz ove debate proistekao skup novih definicija Balkana, to bi, možda po prvi put do sada, mogla biti zajednička kreacija Istoka i Zapada – pod uslovom, naravno, da, jednom kada ratovi u bivšoj Jugoslaviji završe svoj krvavi put, ovaj poluotok ne bude zaboravljen, kao što je to često bio slučaj u prošlosti.

Ramona Koval - Amos Oz

**PASOŠ**  
**PUTOVNICA**  
**ΠΑΣΟΨ**  
**POTNI LIST**



Ramona Koval – Amos Oz

## RAZLIČITE FREKVENCIJE TIŠINE

Amos Oz je najpoznatiji izraelski pisac van granica svoje zemlje. Autor je romana, kratkih priča, pripovijetki, eseja i novinskih članaka, ali i vodeći mirovni aktivista.

Poznat je po svojim pisanim prikazima svih vrsta borbe: one ljudske, između tjelesnog i duhovnog, između mašte i stvarnosti, te političke i društvene borbe koju vode njegovi izraelski protagonisti.

*Isto more* (The Same Sea) naziv je nove knjige Amosa Oza. To je kombinacija prozne poeme i romana u stihovima, potpuno nova forma za Oza. *Isto more* je knjiga o živom sjećanju na jednu porodicu, na udovca i njegovog sina, sinovljevu djevojku, udovčevu prijateljicu, djevojčine druge veze, sinovljeve prolazne ljubavnice.

A u vrelini Izraela i hladnoći planine gdje se sin nastoji pronaći, u mijenjajućim vremenskim zonama, kreće se duh umrle supruge i majke – i duh Starog zavjeta, posebno Pjesme nad pjesmama.

Nadia Danon je umrla od raka. Njen suprug Albert i njihov odrasli sin Enrico David nastoje se priviknuti na ovaj gubitak. Rico je odlučio da krene u potragu za planinama i duševnim mirom na Tibet, ostavljajući oca da se sam bori sa samoćom. Na početku romana, Albert, poreski računovođa, iz noći u noć sjedi za kompjuterom i traži rupe u poreskim zakonima, ubijeden da su svi osuđeni da čekaju sopstvenu smrt, zatočeni u odvojenim kavezima.

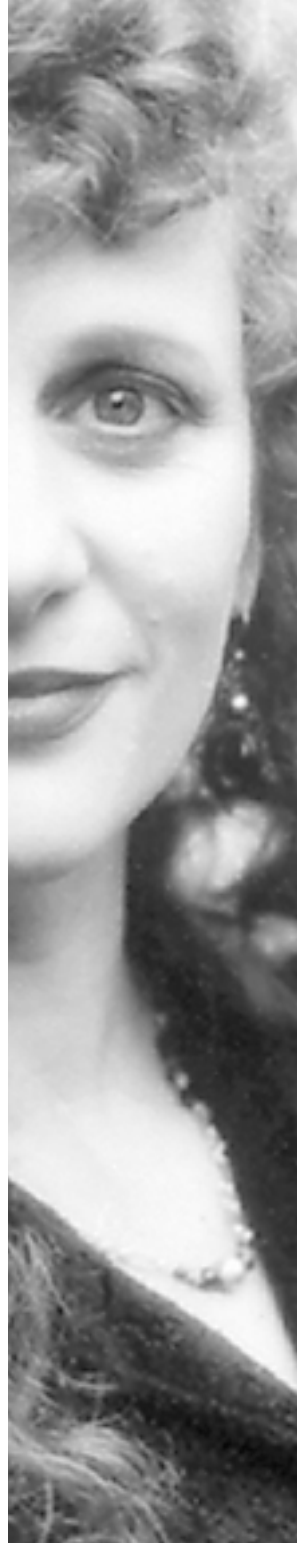
Ovo je ujedno i zabavan roman, u koji autor, pripovjedač, sam Amos Oz, ulazi i izlazi kao sporedni lik, da bi održao bukvicu nekim od likova, ili da bi ponekad i sam od njih dobio prijekor.

Ramona Koval: Ova je knjiga, kako ste spomenuli, u formi romana u stihovima, a ima i nekih prozних dijelova. Zašto ste za ovu knjigu odabrali takvu formu?

Amos Oz: Bilo bi pretenciozno da kažem da sam je odabrao. Zapravo, prije nekih desetak godina, otputovao sam u malo planinsko selo na Kipru da bih radio na nečemu za što sam pretpostavljao da će se razviti u jedan prilično tradicionalan roman – duge rečenice, galerija likova, zaplet i tako to. Radio sam nekoliko sedmica u potpunoj osami na balkonu sa pogledom na planine i

Prevela: Sabina Maričić

SARAJEVSKE SVISKE  
SARAJEVSKE NALJEZBNICE  
САРАЈЕВСКЕ СЕРИЈЕ  
SARAJEVSKI LISTI  
САРАЈЕВСКИ ЛИСТАК  
SARAJEVO HOTELBOOK



Sredozemno more – *Isto more*. I na kraju svakog radnog dana, pripremao sam za slijedeći radni dan neke zabilješke i crtice koje sam rimovao. U stihu, tek da razbijem svoju samoću ili da se zabavim ili ostanem budan. Nakon nekog vremena otkrio sam da je to način na koji ova knjiga želi da bude napisana. Ona želi da pjeva i da igra; ne samo da ispriča priču. Ona želi da bude muzičko djelo u istoj mjeri u kojoj je i literarno djelo. Ona želi izbrisati liniju između pričanja priče i muzike; između mašte i ispovijesti; između likova i autora – i ako hoćete, čak i liniju između živih i mrtvih, jer se u ovom romanu mrtvi družu sa živima svakodnevno.

Ramona Koval: Ovo je knjiga erotskih slika, požude, tuge i komunikacije među ljudima koja je moguća na velikim udaljenostima, bez korištenja modernih oblika komunikacijskih tehnologija. Ovi likovi srcem razgovaraju, zar ne?

Amos Oz: Oni sve vrijeme drže jedni druge na radaru. Ima jedan poseban primjer, kada njegov rasipni sin odlazi u krevet sa prostitutkom negdje u Nepal, čini mi se. Njegov otac to osjeti u isto vrijeme, iako je u Bat Yamu, udaljenom pet hiljada ili šest hiljada milja; i žestoko ga prekori na gnjevnom biblijskom hebrejskom, dok njegova majka odmah stane u njegovu zaštitu. Ona je mrtva već nekoliko mjeseci, ali zar je za jevrejsku majku njena smrt ikada predstavljala prepreku da brani svog sina?

Dakle, nema tajni. Svaki od ovih likova – uključujući pripovjedača – svaki, u isto vrijeme, zna šta onaj drugi radi. Nisam napisao roman, napisao sam orgiju. Oni ne samo da su idealno u istoj sobi, nego su čak i u istom krevetu sve vrijeme. Roditelji i djeca i ljubavnici i neznanci i pripovjedač. Jedna prava orgija.

Ramona Koval: Osim na početku romana, kada Albert, taj poreski računovođa, “sjedi iz noći u noć za svojim kompjuterom tražeći rupe u zakonu, ubijeden da su svi osuđeni da čekaju sopstvenu smrt, zatočeni u odvojenim kavezima”.

Amos Oz: Upravo zato roman nastoji da uništi kavez i doživi to osnovno iskustvo. To su oni razgovori koje obično vodimo u totalnoj osami sa nekim ko više nije tu, u toj sobi. Znate o čemu govorim. Ona i on su se žestoko posvađali prošle noći, ali sada je slijedeće jutro. Ona vozi do posla. On sklanja suđe od doručka sa stola i razgovara s njom. I sada, nekim čudom, on uspijeva da objasni sve ono što joj nije uspio reći sinoć. I sada to što govori

zapravo ima smisla. Sinoć je bio ljut. Sada ima smisla. I tako je uvjerljiv. Tako je dirljiv, tako emotivan, da ona ne samo da mu mora oprostiti, ona ga mora voljeti. Ali nje nema u sobi; ona razgovara s njim vozeći se na posao. I ona je upravo sada takva, za razliku od sinoć. Tako je fer i tako iskrena da on ne može a da je ne voli – ali on nije tu. On sklanja suđe.

To je ono što radimo veći dio vremena. Razgovaramo sa ljudima koji više nisu tu. To je ono što radimo u snovima. Zapravo, to je način na koji komuniciramo sa mrtvima. I to je jako dobar način, jer vas niko ne prekida usred rečenice. Uvijek kažete ono što želite reći.

Dakle, pokušao sam napraviti roman u kojem, u najdubljoj osami, svi zapravo imaju sve druge. Ima jedna epizoda u kojoj rasipni sin zna da se njegov otac upravo sprema da legne u krevet sa njegovom djevojkom. On nije ljut. On to zna u istom onom trenutku u kojem se to događa i kaže svom tati, udaljenom hiljadama milja: To je jedino pošteno, tata. Sasvim je u redu. Uostalom, kad sam ja bio dijete, tvoja me je žena zabavljala na svojim grudima i dojila me, a sada, kada ti samo što nisi postao dijete, jedino je pošteno da ti moja žena da to isto.

Ramona Koval: Albert mora da je najveći sanjar i poeta među računovođama u književnosti. Zašto je on računovođa?

Amos Oz: Zato što je ova knjiga, na neki način, knjiga o računovodstvu. Sve i jedan lik knjiži, uključujući mene. To je knjiga o mom životu. To je knjiga o mojoj mrtvoj majci, koja se ubila kad mi je bilo dvanaest godina. To je knjiga o tome kako sam postao pripovjedač. To je knjiga o tome kakav je moj odnos sa takozvanim likovima i njihov odnos sa mnom. To je računovodstvo.

To je knjigovodstvo. Morao sam ga učiniti knjigovođom. Dakle, ova je knjiga veoma popularna među poreskim savjetnicima – što je dobro.

Ramona Koval: Umrkla supruga, Nadia; vjerujem da je korištenje poezije u ovoj knjizi zaista dobar način brisanja linije između živih i mrtvih. Ne mislite li da se u poeziji možete izvući sa mnogo više toga?

Amos Oz: Nikada nisam uspio povući pravu crtu između proze i poezije, iako sam već dugi niz godina profesor književnosti i iako sam držao predavanja o tome kako razlučiti poeziju od proze, ja ne znam gdje je ta crta. Mislim da je ovoj knjizi

suđeno da bude negdje u zoni sumraka, kako sam rekao, između proze i poezije, ali također između muzike i pripovijedanja. Ovo je knjiga o brisanju crta. Neki od mojih recenzenata i kritičara u Izraelu opisuju je kao postmodernističku knjigu. Ona, zapravo, nije knjiga postmoderne, ona je predarhaična knjiga. Nazivam je predarhaičnom jer vraća roman na mjesto gdje je on zapravo i počeo, sa trubadurima, onim lutajućim pripovjedačima i pjevačima koji će izliti svoje priče – ili ispjevati svoje priče – na slučajne, noćne posjetioce različitih kafana, pričati priču, miješati činjenice, maštu i ispovijesti, ponekad pjevati, ponekad uz pratnju muzike, pričati priču, pjevati opet. Dakle, ovo je vraćanje romana na mjesto gdje je on još uvijek bio stvorenje lutalica, prije nego je postao stvorenje vrlo srednje klase sa frejdovskim podrumom i marksističkom kuhinjom i sociološkom dnevnom sobom i postmodernističkim tavanom i nagonском spavaćom sobom. Dakle, ovo je vraćanje otvorenom. Usput rečeno, većina stvari se ne odvija u sobama nego među elementima: okean, pustinja, planine su aktivni likovi u ovom romanu, oni govore.

Ramona Koval: Jedan od potpornih elemenata je, naravno, Pjesma nad pjesmama iz Starog zavjeta, koja je u hrišćanskoj teologiji, čini mi se, opisana kao pjesma između Crkve i Isusa ili sveštenika. Mislím da je na hebrejskom to veoma erotična poema.

Amos Oz: To je seksepilna poema, pa su je i drevni Hebreji tumačili kao teološki mit, jer je bila isuviše seksepilna da bi je Rabini prihvatili zdravo za gotovo.

Ramona Koval: Otkud onda seksepilna poema u Starom zavjetu, usred svega.

Amos Oz: To je jedna žestoka ljubavna pjesma. Veoma fizička, veoma direktna. Uz svo dužno poštovanje i prema hrišćanskom i prema jevrejskom teološkom tumačenju – a siguran sam da Isus nikada nije pročitao hrišćansku teološku interpretaciju, njemu je bila poznata samo ona jevrejska za Pjesmu nad pjesmama – ona je jedan prozor kroz koji je osvijetljen način na koji su naši preci zaista živjeli u Izraelovoj zemlji prije tri hiljade godina, u vrijeme kralja Solomona.

Što je meni još važnije, to je zbor glasova. To je razmjena između muškarca i žene a ponekad, to je čak razmjena između grupe muškaraca i grupe žena – hor, crkveni hor. I ona pjeva o otvorenom – bojím se poprilično nehrišćanskom – otvorenom



odnosu između emocionalne i fizičke ljubavi. U Pjesmi nad pjesmama fizičko i emocionalno su jedno. Nije čudo da sam, dok sam radio na svojoj orgiji, gdje svi vode ljubav ili su u nekom odnosu sa svima drugim, pribjegao – snažno sam se oslonio na – Pjesmu nad pjesmama. Ali, u izvjesnoj mjeri, i na psalme i na Knjigu pripovjednikovu.

Ramona Koval: Pripovjedač, kako kažete, veoma podsjeća na vas. On živi u Aradu i on je, zasigurno, autor knjige koju ste vi napisali, *Poznavati ženu*. Šta vas je navelo da ga tamo smjestite?

Amos Oz: Znao, kad radim kao profesor književnosti, učim svoje studente da trebaju pažljivo iscrtnati linije između autora, pripovjedača, izmišljenog pripovjedača, indirektnog autora, autobiografskog pisca i mene. U ovom romanu ja sam sve te crte u potpunosti izbrisao. Ima jedna epizoda ovdje gdje rano jednog jutra svi dođu kod mene da rade u mojoj bašti. Likovi, indirektni autor, izmišljeni pripovjedač, autobiografski pisac i ja. Svi mi zajedno radimo u toj bašti sa nekim izmišljenim likovima i nekim članovima moje porodice. Na kraju krajeva, zar nisam ja za njihov radio pet godina; zašto oni ne bi mogli raditi za mene jedno jutro u mojoj bašti?

Dakle, to je u ovom romanu, to sam ja. Direktno ja, i zane-marujem učene književne distinkcije između različitih stupnjeva fiktivnog autora. To sam ja.

Ramona Koval: Kao što rekoste, muzika se provlači kroz knjigu: nazivi klasičnih djela, malo govora tišine, dopuštanje pejzažima da vam govore dok slušate. Šta poručujete ovim aluzijama na postojanje i nepostojanje zvuka?

Amos Oz: Pa, ja sam ovu knjigu napisao o tišinama između riječi – ili o tišinama između zvukova – koliko i o samim riječima. Već sam vam ranije rekao da su okean i pustinja u kojoj živim, i planine, u mojoj galeriji likova. Oni imaju različite – kako vi to zovete u engleskom – talasne dužine – tišine. Različite frekvencije tišine. A ja sam ovdje pokušao uhvatiti različite tišine. Dijelovi ove knjige nose muzička imena *Nokturno*, *Adaggio* i slično. Ovo je roman o krajnjim granicama jezika. A, naravno, tamo gdje jezik prestaje mi ili vrisnemo ili zašutimo. A kad zašutimo, ponekad čujemo jednu ili dvije stvari – pod uslovom da zaista zašutimo – i u glavama. A ako ne, onda nećemo nikada čuti ništa. Moramo se ugasiti.

Ramona Koval: Jednom ste rekli da je čitanje knjige u prevodu nalik vođenju ljubavi kroz prozor. A Nicholas de Lange je, sasvim sigurno, to staklo učinio veoma, veoma prozirnim ovdje. Iako on prevodi vaša djela već dugo vremena, ipak mislim da je za ovu knjigu, obzirom na njenu poetsku formu, bilo još značajnije nastojanje da prevod bude tačan, ukoliko uopšte postoji način prevođenja poetskih djela.

Amos Oz: Mislim da je ono što sam rekao bilo da je čitanje literarnog djela, posebno poezije, u prevodu više nalik vođenju ljubavi preko deke. Iz očaja ću to uraditi, ali to nije isto. E sad, da budem ljubavniji prema umjetnosti prevođenja, reći ću da je to vjerovatno poput izvedbe koncerta za violinu, ali na klaviru. Može se to uraditi. To se može uraditi uspješno pod jednim stroгим uvjetom. Nikada, nikada nemojte pokušati natjerati klavir da proizvede zvuke violine. To bi bilo groteskno.

Dakle, pri prevođenju *Istog mora*, rekao sam Nicholasu de Langeu, kao što mu uvijek kažem – za ime Božije, izdaj da bi bio odan. I mislim da je on uradio sjajan posao. Jer, poeziju je tako teško pohoditi. Jer poezija toliko zavisi od najintimnijih šifri jezika i kulture. Ponekad mislim da je poezija pomalo kao porodična šala. Vi u krugu porodice kažete nešto kao “patlidžani tetke Jenny”. Cijela porodica istog časa prasne u smijeh. Ako ne pripadate toj porodici, nećete imati pojma zašto se oni smiju. Poezija je pomalo nalik na to, jer je puna intimnih kodova. Nicholas de Lange je uspio transformisati neke od ovih kodova u kodove engleske poezije i engleske poetske tradicije – što ja smatram čudom. Prevesti hebrejski na engleski znači putovati veoma daleko.

Ramona Koval: Koji su to elementi u hebrejskom za koje smatrate da ih je nemoguće prevesti? Određene stvari koje možete reći u tome jeziku, a osjećate da ih ne možete reći u drugim jezicima?

Amos Oz: Nemojte ni pomišljati da otvorite ovu temu jer, kako sam vam rekao, ja uopšte ne moram biti šovinista u odnosu na svoju zemlju ili narod – čak naprotiv, veoma sam kritičan prema tome. Kad govorimo o hebrejskom jeziku, ja sam najgori šovinista na svijetu, prema tome –

Ramona Koval: Samo izvolite.

Amos Oz: – obuzdajte me; sputajte me. Reći ću ovo: hebrejski je izvanredni algebarski muzički instrument, veoma koncizan,

skoro simboličan. Svaki tekst na hebrejskom, bilo da se radi o Starom zavjetu ili o Novom zavjetu, ili o Istom moru, postane oko trideset posto duži ako se prevede na engleski, a pedeset posto duži ako se prevede na njemački. Prije mnogo godina, napisao sam kratki roman o Krstašima, koji počinje uvodnom rečenicom od tri riječi na hebrejskom: T'/Rila Rag/shu Akfarim. Ista rečenica iskazana – tačno – na engleskom, ide ovako: Sve je počelo izljevima nezadovoljstva u selima. Prebrojte samo te slogove. Ima nešto što se odnosi na sažetost hebrejskog, jedan zategnuti kapacitet ovog jezika, koji ne nalazim u engleskom, druge jezike ne znam; slabo.

U hebrejskom takođe postoji i različito poimanje vremena, različita ideja vremena, različit sistem gramatičkih vremena. Kao rezultat toga, možda, i jedno generalno različito poimanje stvarnosti. Da vam dam samo jedan primjer prije nego odem predaleko, u hebrejskom nema glagola za “imati”. Ako u hebrejskom želite reći “ja imam”, kažete Yesh-Li – dva sloga – a značenje je ‘sa mnom je’, što je potpuno različito od ‘ja imam’. Kad razmišljam o konotacijama engleskog, ‘imam ženu’, ili ‘imam dijete’, ili ‘imam prijatelja’, to meni, kao nekom ko razmišlja na izvornom hebrejskom, zvuči iznimno uvredljivo i posesivno.

Kako to misliš ‘ti imaš’? Ne možeš imati neku osobu. Šta god da je to, to može biti s tobom danas; a sutra sa nekim drugim. Jedan prilično nomadski pristup. Različito poimanje stvarnosti. Drugačije shvatanje i predodžba o stvarnosti. A to je samo kap u moru.

Ramona Koval: Ali ja zaista želim da vas pitam o vremenu, jer je ono veoma važno u romanu, pojam vremena. Recite mi nešto o hebrejskom jeziku i vremenu.

Amos Oz: U savremenom hebrejskom postoji sadašnje gramatičko vrijeme, iako je ono poprilično klimavo. Biblijski hebrejski nema uopšte sadašnjeg vremena. Sve je u biblijskom hebrejskom ili prošlost ili budućnost, što je u filozofskom smislu pravilno. Po Bergsonu. U duhu Henrija Bergsona. Onog časa kad izgovorimo riječ “sadašnjost”, ona postaje prošlost. Sve dok traje naša namjera da kažemo “sadašnjost”, ona je budućnost. Sadašnje vrijeme je samo smetnja. E sad, savremeni hebrejski ga ima, pod uticajem drugih jezika, ali to je još uvijek vrlo fluidno gramatičko vrijeme i možete se usred rečenice prebaciti iz sadašnjeg na različite stupnjeve formi prošlosti ili budućnosti – bez škripe kvačila pri toj promjeni kao što je to slučaj kad hoćete promijeniti vremena u engleskom. Da biste ovo uradili na engleskom

treba vam pola tuceta gramatičkih riječi, ja to ne mogu čak ni oponašati. U hebrejskom se možete vrlo elegantno prebaciti iz jednog vremena u drugo, a to je veoma blisko mom srcu i mojoj duši i osjećajima, jer ja vjerujem da mi istovremeno živimo u različitim slojevima vremena. Čak i vi, nadam se, dok sjedite ovdje i slušate me, vi se vjerovatno pokušavate sjetiti stvari iz vaše prošlosti ili iz vaših “memoara” ili iskustva. I moguće je da planirate, ili jedan dio vas planira, šta ćete raditi kad se ovo konačno završi, šta ćete raditi nakon toga. Dakle, svi mi postojimo i živimo istovremeno različite slojeve vremena.

U *Istom moru* dajem veliki značaj ovoj fluidnosti glagolskih vremena. Nadia, supruga, majka. Ona je živa u jednom dijelu knjige; u drugom dijelu je mrtva. Ona je šesnaestogodišnja djevojka tamo u Bugarskoj gdje je rođena i gdje je odrasla prije iseljenja u Izrael u sljedećem dijelu, i, konačno, u nekom ranijem dijelu, mogla je biti starica. Dakle, različiti slojevi postojanja su isprepleteni, a samo vrijeme postaje ono što ja mislim da ono stvarno jeste – rijeka. Rijeka koja s njim nosi staro drvo i nove stvari – razne stvari.

Ramona Koval: Mislim da je drugi veoma težak zahtjev za prevodioca bio veliki broj analogija iz biblijskih izvora. Da li ste u hebrejskoj verziji morali izdvojiti veliki broj fusnota, znaju li ljudi biblijske izvore – ili su ih zaboravili?

Amos Oz: U hebrejskom izdanju uopšte nema fusnota, niti glosara, djelimično zbog toga što sam ja veliki optimista; djelimično što je veći dio toga apsorbiran u krvotok savremenog hebrejskog. Ljudi koriste biblijske i postbiblijske izraze ne pomišljajući uopšte da su ti izrazi prvobitno pripadali psalmima ili Prorocima ili kralju Davidu ili Tori – Pet knjiga Mojsijevih. U engleskoj verziji je Nicholas, koji je možda oprezniji od mene, dodao skromni glosar sa nekoliko sugestija. Ali, dobra vijest je da možete, ja mislim, čitati knjigu, pratiti zaplet, pratiti likove, uživati u šaljivosti, čini mi se, ove knjige, a da nikada ne pomislite odakle ova ili ona konkretna konotacija potiče.

Ramona Koval: Kako je to pisati na jeziku na kojem ste mogli razgovarati sa svojim precima prije tri hiljade godina?

Amos Oz: Mogao sam. Nisam siguran da bi oni razumjeli svaku moju riječ, ali ja bih razumio sve što oni kažu. Za razliku od starogrčkog ili latinskog. U hebrejskom – upravo zato jer je spavao a nije bio mrtav, spavao je sedamnaest stoljeća u staklenoj

kutiji i probuđen je prinčevskim poljupcem – razlike nisu tako ekstremne kao između starogrčkog i savremenog grčkog jezika; ili između latinskog i talijanskog. To je istovjetan jezik kojem su dodata dva sprata, dva sprata nazidana na drevne temelje. Hebrejski je, zapravo, preporođen kao govorni jezik prije nešto manje od sto godina, kao rezultat dodira domaćih sefardskih Jevreja u Jerusalemu, koji su oduvijek živjeli tu, sa novom useljeničkom populacijom, novim jevrejskim imigrantima iz istočne i centralne Evrope. Domaći Jevreji znali su arapski, ponekad turski, persijski – ili ladino, srednjevjekovni španski dijalekt. Pridošlice, Jevreji iz Rusije i Poljske, govorili su jidiš, ruski, poljski; neki mađarski ili njemački. Jedini način da dobijete upute kako da dođete do Zida plača ili da iznajmite stan ili da započnete biznis bio je da se poslužite hebrejskim molitvenikom. Da na pustom otoku ostavite hiljadu učenih, pobožnih Iraca, rimokatolika, zajedno sa hiljadom učenih, pobožnih Poljaka, rimokatolika, možda bi oni oživjeli latinski iz istih razloga – iz vrlo praktičnih razloga – što je upravo ono što se dogodilo u Jerusalemu prije stotinu godina.

Ako hoćete, ja mogu reći tačan trenutak u kojem se dogodilo da je hebrejski ponovo postao živ jezik. Ja znam kada se to dogodilo. Dogodilo se negdje u posljednjoj deceniji devetnaestog stoljeća kad je po prvi put u sedamnaest stoljeća jedan dječak rekao djevojčici – ili djevojčica dječaku – Ani ohev atah – volim te, na hebrejskom. Po prvi put u sedamnaest stoljeća, zato što se kroz tih sedamnaest stoljeća hebrejski koristio u sinagogi, akademski radovi su se pisali na tom jeziku, ponekad lijepa književnost – ali nije ga bilo u spavaćoj sobi ili u kuhinji. Dječak mora da je bio imigrant iz istočne Evrope a djevojčica pripadala domaćim Sefardima, ili obratno. Jedini način na koji joj je on mogao izraziti ovo osjećanje, ili ona njemu, je upotrebom zajedničkog imenitelja, hebrejske Pjesme nad pjesmama, Ani ohev atah – volim te. Nadam se da je ta veza uspjela. Da su veoma dugo poživjeli i da su doživjeli sto dvadesetu, možda bi još uvijek bili živi, ovaj par. Oni su oživjeli hebrejski jezik. Njima pripada zasluga.

Ramona Koval: Vaša divna mala knjiga, *Priča počinje, eseji o književnosti*, proučava uvodne dijelove romana i priča takvih autora kakvi su Čehov, Kafka, Gogolj, Karver; ona je dokaz o vama kao o veoma, veoma pažljivom čitaocu, i zapravo dokazuje zadovoljstva sporog iščitavanja. Zanima me da li sa istim sluhom

kreirate svoje uvodne dijelove ili to radite koristeći neko drugo čulo. Da li ste intuitivniji kada se radi o vašem djelu?

Amos Oz: Očigledno sam početak *Istog mora* radio koristeći neko drugo čulo, i nadao sam se da sam od sebe ponešto i naučio. Ili, prije od majstora čije sam početne uvodne rečenice, ili uvodne dijelove, ili uvodne stranice opisao u ovoj knjižici, *Priča počinje*. To je, opet, jedna zabavna mala zbirka, u kojoj se radi o predigri. Zaista se radi o predigri. O načinu na koji veliki romanopisci i umjetnici koji pišu na raznim jezicima i žive u različitim kulturama knjigom zavode čitaoca. Na kraju, nije to jednostavna stvar. Uvodna rečenica, uvodni dio, uvodni pasus ponekad stvaraju ton u odnosu između čitaoca i pisca. I svako od vas ko je ikada pokušao bilo šta napisati – čak i privatno pismo, da ne govorim o prozi ili poeziji – poznaje to žestoko, hladno neprijateljstvo praznog lista papira, koji je poput golog zida. I zaista morate od nečega početi, početi s nečim da sami početak ne bude previše kliše, ali također ne isuviše bizaran, i ne smijete početi od sredine, ali ne smijete početi ni sa onim što je očigledno, i ne smijete ponavljati ono što ste rekli u prethodnom pismu. Svi smo mi kroz ovo prošli.

Vjerovatno vam je poznato prekrasno Čehovljevo malo remek-djelo, "Dama sa psićem". Za mene su uvodni dijelovi svakog literarnog djela pomalo nalik na početak "Dame sa psićem". Mamite, zavodite psića koskom, tako da vam psić da ispriku da započnete razgovor sa damom. Da se počnete "nabacivati". Bez koske, nema psića; bez psića, nema dame. Bez dame, nema priče. To je nepisano pravilo. Dakle, morate početi sa nekom vrstom zavodjenja. I vjerujem da se mnogo toga može otkriti poređenjem odnosa između čitaoca i pisca i odnosa među ljubavnicima. To je, na kraju krajeva, "nabacivanje" među potpunim strancima, posebno kada čitate roman autora sa kojim se prvi put susrećete. Morate se "šlepati". Morate napraviti neku opasku. Nekad je ona neiskrena. Ponekad je uvodni dio prava zamka; ponekad obmana. Ali on je uvijek početak jednog odnosa, nečega što će se pamtili.

Ramona Koval: Ova vještina, ta analitička vještina – da li vi spadate u one koji pišu, pa prepisuju, pa opet prepisuju dok djelo nije fino ispolirano kao skulptura, ili vi to radite intuitivnije?

Amos Oz: Vrlo intuitivno, mada onda prepisujem, pa prepisujem, pa prepisujem. Da, svakako je to intuitivno. Ispišem

stranice i stranice teksta prije nego što ih objedinim, pa čak i tada ih, vrlo često, potpuno uništim. Prema tome, ne pišem baš sa lakoćom, pogotovo to nije bio slučaj sa ovom knjigom, koja je morala pokriti toliko toga i biti vrlo sažeta, zbog čega sam proveo pet punih godina pišući je. Puno je lakše napisati obimnu knjigu, sa desetinama strana koje su krcate raznim opisima, nego napisati jednu tako konciznu knjigu.

Ramona Koval: Kada pišete svoje novinske osvrtne, da li primjenjujete ista pravila, na primjer, za pisanje početka?

Amos Oz: Ne, ne, ne. Novinske članke, ili esejistiku, pišem jedino iz bijesa. Ja članak ili esej napišem jedino onda kada želim reći vlastima šta da urade ili uopšte kuda da krenu. A to uradim jednom u dvije sedmice, obično poručim vladi neka ide dođavola, ali iz nekog razloga nikada me ne poslušaju. Čitaju moje članke, ali ne idu dođavola – što znači da su loši čitaoci i da ne razumiju ono što čitaju. Ali, novinske članke i eseje pišem samo onda kad sam u potpunom suglasju sa samim sobom. Sto posto. Ponekad prihvatim i savjet Alberta Danona i pokušam govoriti mekšim glasom. Ponekad zaboravim ovaj savjet i počnem baš vrištati – posebno kad me situacija tjera da vrištim – iz bijesa.

Ali, pričanje priče je nešto sasvim drugo. Pričam priču samo onda kad u sebi čujem nekoliko glasova, ne samo jedan. Kad mogu vidjeti različite aspekte, sve strane jedne situacije, tek onda znam da se priča začela u meni, a ne esej ili politički članak. To je nešto sasvim drugo. Ustvari, ja moram imati različite hemijske olovke, veoma jednostavne, koje mijenjam – zamijenim svake dvije sedmice. Imam dvije takve: jednu plavu i jednu crnu. Jednu za pisanje članaka, jednu za priče. One su obje uvijek na mom stolu da bi me podsjetile da radim nešto drugo kada vlastima pišem žestok članak poručujući im da idu... gdje god; i kad pišem priču, što je potpuno različito; Priču pišem zato što hoću da je ispričam.

Ramona Koval: Ipak postoji ta tendencija kod kritičara da nastoje reinterpretirati vaše romane i priče na neki fundamentalno politički način, jer ste to što jeste.

Amos Oz: Šta da radim? Ako ikada napišem priču o ocu, majci, kćerki i džeparcu, kritičari će svuda, u mojoj zemlji i ovdje odmah reći: aha, sigurno otac predstavlja vlast, majka je religija, kćerka je nova generacija, a džeparac je stopa inflacije. Šta ja tu

mogu? To bi trebalo biti protivzakonito, ali nije. Dakle, mislim da je ovo teret na leđima svakog pisca koji dolazi iz nemirnog dijela svijeta.

Moje su priče o velikim i jednostavnim stvarima. Najčešće o čežnji i ljubavi i samoći i smrti, o opustošenosti i ambiciji i žudnji. Naravno da su moje priče i romani smješteni ispred političke pozadine, ali samo pozadine. Kako sam već rekao, i na padinama niz koje se izljuje bukteći vulkan, život teče dalje. E, na tom mjestu nastaju moje priče. One nastanu na – zamislite selo na padini probuđenog vulkana, u kojem sredovječna udovica ne može noću spavati, ne zbog vulkana, nego zato što osjeća da njen sin, na drugom kraju sobe, isto ne spava. Ona je zabrinuta zbog njega. Ni njen šesnaestogodišnji sin ne može zaspati, ne zbog vulkana, nego zbog toga što žudi za ženom koja živi u kući do njihove – sredovječnom susjedom. Koja, što se nje tiče, ne spava, jer se njena kćerka zabavlja sa duplo starijim muškarcem, a ni taj muškarac noćas ne spava jer želi biti ponovo izabran za starješinu sela, ili vijećnika u selu, a blizu je porazu. To je suština života.

Ramona Koval: Rekli ste da ne pišete alegoričke romane jer ne živite u totalitarnom režimu.

Amos Oz: Ne. Da živim u totalitarnom režimu, vjerovatno bih emigrirao ili živio u izgnanstvu. Ali, kad bih živio u totalitarnom režimu i kad ne bih mogao pisati po svojoj potrebi, onda bih pisao pametne alegorije tako da cenzori ne bi mogli shvatiti šta ja to zaista govorim, ali bih čitaocima namignuo i oni bi znali. U Izraelu ja mogu da vrištim šta god hoću, ne pomaže. Mogu da vrištim i da se derem na vlasti dan i noć, tako da ne moram prerašavati kritiku u svojim romanima.

Svaki put kad pišem – ili ne svaki put, ali često – kad pišem ove ljutite članke o tome da vlada treba ići dođavola, stigne mi pozivnica da sa premijerom popijem šolju čaja, čašu čaja, ili kafu. Ili piće. Ne samo ja; svi mi, izraelski književnici. Svi smo mi prošli kroz ovu proceduru. Mi napišemo da vlada mora biti živa spaljena, da su oni banditi, i dobijemo pozivnicu – ne u kabinet – u premijerovu privatnu rezidenciju. Pa vas se posluži šoljicom kafe ili nekim pićem, pa premijer kaže piscu ili pjesniku da on, premijer, cijeni vaš rad. I on se divi vašim idejama i divi se vašem jeziku i očaran je vašim stilom, ali se ne slaže sa vama u politici. Volio bih da mi nekad neki od tih premijera kaže, tvoj stil je loš, tvoj jezik je užasan, tvoje priče su bezvrijedne – ali znaš šta? U pravu si. Jednom. Samo jednom u mom životu. Obično oni



obožavaju moje ideje i ignoriraju ih potpuno. Ali, uistinu, ni proroci iz Starog zavjeta, u svoje vrijeme, nisu imali velikog uspjeha u mijenjanju svijesti vladara ili svijesti rulje. Ne možete očekivati od naše generacije izraelskih pisaca i pjesnika da budu uspješniji od proroka. Tako mi vrištimo, a oni idu svojim putem.

Ramona Koval: Čitala sam o vašoj diskusiji o anarhističkom genu kod Jevreja, i o otporu i sumnji prema vlasti – da je svako u Izraelu tamo da bi pokorio ili bio pokoren.

Amos Oz: Volim to. Volim to, čak i kada mi se ne sviđa. Volim to, čak i kad ne pije vode. Cijela zemlja je poput velikog sjemeništa na otvorenom. Ako obećate da ćete ovo što ću reći uzeti sa velikim oprezom, onda ću vam reći da Izrael nije ni država ni nacija; Izrael je goruća zbirka argumenata. Za pedeset godina od sada – ne volim prognozirati, ali ovo ću reći – za pedeset godina ljudi će i dalje putovati u Englesku radi pozorišta, u Edinburg radi festivala knjige, u Pariz radi umjetničkog blaga, u Egiptu radi piramida, a u Izraelu radi zdrave polemike. Puni avioni onih koji vole polemisati, iz cijelog svijeta, zasipaće Izrael. Vozeći se od aerodroma započet ćete svoju prvu polemiku sa taksistom. I samo što odložite svoje torbe u hotelu, podići ćete slušalicu, okrenuti bilo koji broj, odabrati temu i početi sa polemikom. Nije to lak život, ali meni se sviđa. To je jedno vrlo polemično društvo. Ljudi se deru i galame – obično ne slušaju jedni druge – ali svi se deru i galame. Jedinu sam izuzetak ja. Ja ponekad slušam. Tako zarađujem za život.

Ramona Koval: Da li ste optimistični prema bližoj budućnosti?

Amos Oz: Bližoj budućnosti. Pa, rekoh da je, dolazeći iz zemlje proroka, teško biti prorok. Prevelika je konkurencija. Ali, dozvolite da vam saopštim jednu dobru vijest, jer loše vijesti slušate sve vrijeme. Dobra vijest je da skoro svako u Izraelu i Palestini sada zna šta će se dogoditi na kraju. Ako provedete javnu anketu ili referendum u prostoru između Sredozemnog mora i rijeke Jordan, pitajući svakog izraelskog Jevreja, palestinskog Arapa, Palestinca, Izraelca, Arapa – bilo koga – ne šta bi volio da se desi, ne šta bi on lično smatrao pravednim rješenjem; nego samo šta oni misle kako će se to na kraju riješiti? Mislim da ćete od oko osamdeset posto njih dobiti odgovor da će na kraju biti dvije susjedne države, dvije nezavisne države, ugrubo prema demografskom realitetu. U Jerusalemu će biti smještena dva glavna

grada – koja neće nužno biti podijeljena bodljikavom žicom – ali će biti dva glavna grada. Jevrejska naselja u okupiranim teritorijama će morati nestati – barem većina njih će morati nestati. Neće biti masovnog ponovnog naseljavanja Palestinaca u državi Izrael, a zemlja će postati nešto slično duplexu, mislim da to tako zovete u engleskom, kući za dvije porodice. Vrlo je to jednostavno, dame i gospodo, jednostavno do bola. Sukob između izraelskih Jevreja i palestinskih Arapa je strašna tragedija. Nije kaubojski film sa dobrim i lošim momcima. To je sukob između dobrog i dobrog, a onedavno, rekao bih, i sukob između lošeg i lošeg. Palestinski Arapi su u Palestini jer nema nijedne druge zemlje na svijetu koju bi oni kao narod mogli zvati domom. Izraelski Jevreji su u Izraelu iz potpuno istog razloga. Nigdje na svijetu nema druge zemlje koju bi izraelski Jevreji kao narod mogli zvati domom. Zemlja je veoma mala. Ona je površine kao Wales. A ipak, ona je jedan i jedini dom za dva naroda. Ne mogu u njoj živjeti zajedno, jer ne mogu postati jedna sretna porodica nakon stoljeća – ne odvojenosti – nego mržnje i krvoprolića. Moraju postati susjedi. Ne mogu živjeti kao jedna sretna porodica jer Izraelci i Palestinci nisu jedno, i uz to zasigurno nisu sretni – a nisu ni jedna porodica, oni su dvije porodice.

Dakle, treba nam rješenje za dvije porodice i svako zna da će se to desiti. Krvoproliće, suze, represija, terorizam, okrutnost, fanatizam ne mogu promijeniti činjenicu da niti jedna od strana neće nestati. Nijedna neće nestati. Moraće podijeliti zemlju i priznati jedni druge. Razlog zbog kojeg se ovo rješenje ne može odmah realizirati jeste nedostatak liderstva na obje strane. Liderstvo gospodina Sharona i gospodina Arafata – a ja ih često nazivam gospodin Sharafat – je kukavičko liderstvo. To je pacijent – a kad kažem pacijent mislim i na palestinske Arape i izraelske Jevreje – pacijent koji je skoro pa spreman za tešku operaciju. Doktori su kukavice. To je ono što odgađa neizbježno, ključno rješenje. Koliko će to još potrajati, koliko će se još krvi proliti, ne mogu vam reći. Ali, na kraju krajeva, rješenje o dvije države će biti provedeno. Postojeće Izraelska ambasada u Palestini, u istočnom Jerusalemu, Palestinska ambasada u Izraelu, u zapadnom Jerusalemu, a ove dvije ambasade će vjerovatno biti udaljene pet milja jedna od druge.

## Dva pitanja iz publike

Gospodine Oz, vi veoma zavodljivo zagovarate hebrejski jezik, i, kao muzičar, kada čujem kako ga čitate, shvatam i zašto. Ali vaše ideje, i ono što pokušavate prenijeti su, prema vašim tvrdnjama, univerzalne ideje. To su stvari koje se tiču porodice, seksa, prirode smrti, itd. Zašto neka od svojih djela ne napišete izvorno na engleskom, tako da nema potrebe za prevodiocem. Ljubav se ne vodi preko deke, već tijelom uz tijelo.

Amos Oz: Lični odgovor je da ja čak ne znam ni spelovati kako treba. A, osim toga, ne sanjam na engleskom, ne smijem se, ne plačem, niti vodim ljubav na engleskom. Tako da je prirodno da pišem na svom maternjem jeziku. Sem toga, ne bi mi se čak svidjela ni ideja da cijeli svijet govori jednim jezikom. Za mene je ljudska civilizacija prekrasan orkestar stotina različitih muzičkih instrumenata. Zašto ne svirati na svakom od njih? Moramo ih uskladiti. Nema razloga da pijanista ubije violinistu, a upravo to se stalno događa. Ali, u osnovi, želio bih živjeti u svijetu – to sam rekao mnogo puta – u kojem postoje desetine civilizacija, stotine jezika, a nijedna nacionalna država.

Dozvolite mi da vas upitam nešto što mi je trenutno na umu, o politici i vašem stavu u pogledu izraelskog društva. Ima jedna knjiga Yurama Hasonia, siguran sam da je znate, koji tvrdi da intelektualni liberali poput vas podrivaju jevrejstvo izraelske države. Možete li komentirati?

Amos Oz: Da. To je tvrdnja izraelskih desničara, posebno intelektualca Yurama Hasonia, da ja podrivam jevrejstvo jevrejske države. Dame i gospodo, moje zapažanje je da država ne može biti jevrejska – ili hrišćanska, ili muslimanska, ili španska ili bilo čija – država je sredstvo. Može biti dobro sredstvo, ili loše sredstvo, ili užasno sredstvo. Može biti sredstvo koje će vas odvesti tamo gdje želite ići ili će vas odvesti na neko mjesto na kojem ne želite biti. Ali država, zemlja, to je instrument. Sredstvo. Kultura može biti jevrejska. Jezik može biti jevrejski. Način života može biti jevrejski. Određene vrijednosti ja prepoznajem kao jevrejske vrijednosti. A državu smatram instrumentom. Ne želim – ne samo da ne težim – ja ne želim da država Izrael bude jevrejska u bilo kojem smislu. Želim da ona bude demokratska, otvorena, tolerantna, miroljubiva država u kojoj će Jevreji, nadam se, za promjenu i bar jednom, biti većinska kultura koja nikada neće potkopavati manjinske kulture. Ovo je moja najbolja ponuda izraelskim Jevrejima i izraelskim Arapima koji će živjeti u Izraelu, ne u budućoj Palestini.



# KRITIKA

Velimir Visković  
Marta Frajnd  
Azra Rizvanbegović  
Namir Ibrahimović



buýbook®



Velimir Visković

## POVIJEST I ETIKA

Većina je Brešanovih drama i proza nastala na *fonu* nekih klasičnih djela svjetske književnosti ili se bar koristi tzv. *rekurentnim motivima* koji se perpetuiraju kroz različita djela umjetničke tradicije. Istodobno, radnja je Brešanovih tekstova uvijek situirana u domaće ambijente; njegovi likovi su najčešće podrijetlom iz šibenskog zaleđa, govore dijalektalno obilježenom štokavskom ikavicom i imaju prepoznatljive osobine koje obično povezuje-mo s morlačkim etnostereotipom. Međutim, to ne znači da je Brešan *ruralni pisac*; on ne mitopoetizira svoje likove, ne smatra ih poput, recimo, Aralice utjelovljenjem etičkih vrлина i čuvarima nacionalnog identiteta. Dijalektom se Brešan koristi ponaj-prije jer je svjestan da standardni hrvatski na pozornici zvuči odviše knjiški, suho i drveno, osobito je teško njime postići hu-moristički efekt; s druge strane, morlačkom mentalitetu je pri-rođena teatralizacijska crta koja se očituje u verbalnom pripeta-vanju, u nadmudrivanju, smišljanju lukavosti, pa je piscu šteta sve te prednosti ne iskoristiti kad već iz osobnog iskustva poz-naje te ljude i njihov govor. Ali i onda kad nam se čini da se sav unio u prikazivanje seoskih burgijanja, Brešan je, zapravo, filo-zofski pisac kojega primarno zaokupljaju etički problemi; nje-govi lokalno ambijentirani likovi “ni ne znajući za to” sudjeluju u bolje bi bilo reći postavljanju nego rješavanju neke univerzal-ne zagonetke sugerirane literarnotradicijskim *fonom*, zagonetke kojom su se već mnogo puta bavili najveći pisci i umjetnici.

(Ivo Brešan: *Astaroth*,  
Nakladni zavod Matica  
hrvatske, Zagreb, 2000.)



### Faustovski motiv

Isti postupak Brešan ponavlja i u romanu *Astaroth*. Polazi od faustovskoga književnog motiva koji je dosad realiziran u bez-brojn timer varijantnim oblicima, od kojih je zasigurno najpoznatiji onaj Goetheov. Taj je motiv i dosad privlačio Brešana, njime se bavio u svojim dramama. Naravno, Brešanov se Martin Boras znatno razlikuje od Goetheova Fausta: on nije znanstvenik i mislilac, nego siromašni dječak iz šibenskog predgrađa koji sklo-pivši ugovor s Astarothom/Nečastivim postaje uspješan zagre-bački trgovac, sretan otac i suprug; uza sve to, on je diskretan i vrlo uspješan zavodnik, ostvaruje upravo ono što većina običnih

Ljudi smatra sretnim životom. Dok je Goetheov Faust izniman svojom individualnošću, psihičkom kompleksnošću, svojim obrazovanjem, mislilac koji je sposoban proniknuti u problem cjelokupne povijesti evropske kulture, Brešanov bi Boras pripadao nižem mimetskom modusu: on ne posjeduje nikakve izvanstandardne spoznajne vrline, niti ga zanima pomoć Nečastivoga u razvijanju nekakvog filozofskog uvida u "bit života"; njegov je "recept za sreću" vrlo jednostavan; kad se taj plan Nečastivoga počinje realizirati, sam Boras ni u jednom trenu neće posumnjati da to što on živi doista jest sretan život. U životu toga našega hrvatskog Fausta nema nikakve dramatike, nema narativne atraktivnosti, pa Brešan i svodi prikaz prvoga, reklo bi se pravoga, Borasova života (svih njegovih osamdeset godina) na jedva tridesetak stranica; pisca zapravo zanima nastavak goetheovske priče o Faustu: što će se dogoditi kad Nečastivi dođe sa zahtjevom za naplatu dugovanja?

Nečastivi daje Borasu mogućnost reinkarnacije, prelaska u tijela drugih likova, ali ta besmrtnost ima visoku cijenu. U svojem prvom životu Boras je bio socijalno konstruktivna osoba: Nečastivi ga nije opterećivao nikakvim zahtjevima, živio je kao harmonično biće koje vjeruje u principe dobra, ljubavi, solidarnosti s bližnjima; međutim, okončanjem tog svojeg prvog života on postaje oruđe u ostvarivanju plana Nečastivog. Dramatičnost u konstituiranju Borasova lika u tim kasnijim životima realizirana je tako što on nije potpuno lišen vlastite volje i sjećanja na prethodni život, još u njemu postoji želja da bude dobar, da voli bližnje; međutim, Nečastivi mu ne dopušta da realizira vlastitu volju: kad se Boras počne otimati planu Nečastivoga želeći nešto učiniti po svojoj volji, Nečastivi će mu oduzeti fizičku snagu i onemogućiti ga.

## Demonizam povijesti

Ovaj roman ima stanovitih sličnosti s *Ispovijedima nekarakternog čovjeka* (1996); u prethodnom romanu Brešan je proveo svojega suvremenog pikara Fabricija Viskova kroz najvažnija zbivanja iz hrvatske povijesti XX stoljeća, propitujući smisao te povijesti s etičke pozicije, problematizirajući one ideje i političke koncepte koji su u ime ideala države ili klase bili spremni zanezariti osobnu slobodu, pa i živote pojedinaca. I u ovom romanu Brešan se ponovo bavi velikim zbivanjima iz hrvatske povijesti (ne obuhvaća doduše cijelo stoljeće, u fokusu su uglavnom zbivanja

od početka II svjetskog rata). Martin se Boras nakon svoje smrti pojavljuje reinkarniran u obličjima ustaškog dužnosnika Antuna Maglice, udbaškog funkcionera Predraga Santinija, zatim kao katolički svećenik otac Florijan, pa kao drveni kip, hrvatski politički emigrant Borna Cvetnić, pukovnik JNA Ocokoljić, bojnik HVO-a Palada, križarski vitez, palestinski terorist; ti likovi provode čitatelja kroz ustašku strahovladu, komunistički teror, razdoblje liberalizacije potkraj šezdesetih, buđenje nacionalističkog pokreta, zatim kroz milje političke emigracije, u Vukovar 1991., u bosanski rat, a pri kraju romana ambijentalni se okvir internacionalizira pa Boras seli i na Bliski Istok, a vremenski kontinuitet zamijenjen je transhitorijskim ekskurzima glavnog lika, koji počinje šetati kroz različite povijesne epohe (Kristovo razdoblje, križarski ratovi, suvremeni sukobi Izraelaca i Palestinaca)...

U kompoziciji romana opsegom dominiraju sekvencijalni blokovi posvećeni Maglici i Santiniju, odnosno razdobljima NDH i ranom razdoblju socijalističke Jugoslavije; kroz dramatične sudbine tih dvaju likova Brešan pokazuje kako fanatično fetišiziranje neke političke ideje (čak kad je ona zasnovana na u osnovi pozitivnim idejama) uvijek završava u zločinu, u nasilju nad pojedincem koji se ne uklapa u reduktivne političke sheme, u ograničavanju ljudske slobode, u svodenju bogatstva oblika života na reduktivnu shematiku ideološkog sustava. Iako je Boras ograničen tjelesnim obličjem Maglice i Santinija i ulogom koju im je Astaroth namijenio, još uvijek se ljudski princip - preostao u njemu iz prvog života - opire zlu; u nekim sekvencijama sa Santinijem ljubav čak uspijeva pobijediti zlo, snagom ljubavi i dobrote Boras/Santini pobjeđuje Astarotha, izmiče njegovoj volji, iako samo privremeno i nakratko.

Boras stalno raspravlja s Nečastivim o svrsi zla, a Nečastivi ga uvjerava da je zlo temeljni princip koji strukturira povijest ljudskog roda:

“Pogledajte malo prošlost: nema u njoj ničeg osim nasilja, krvoprolića, tamnica, mučilišta, ratova... Sve to rade plemenite duše u ime plemenitih ciljeva. Kako bi inače čovječanstvo išlo naprijed? Trebam li vam govoriti što je sve stvoreno kroz povijest, koliko su se vidici proširili, standard poboljšao...

- Što to vrijedi kad ste vi pomiješali princip dobra i princip zla, pa se izgubio svaki kriterij moralnog vrednovanja.

- Kako ne shvaćate da to proizlazi iz ljudske naravi, a ne iz mene? Ona daje pečat svim zbivanjima, bez obzira kamo ih onaj viši plan usmjeravao. A ona se od svog nastanka nije izmijenila. I to ne mojom krivicom.” (str. 137)



Doista, čitav ovaj roman bavi se promišljanjem filozofije povijesti, Brešan je fasciniran činjenicom koliko nasilja ima u svim prevratnim povijesnim zbivanjima, čak i onima koja su proizišla iz pozivanja na plemenite ideje ljubavi, zajedništva, jednakosti. Otud Astarothu i pravo da cinično konstatira kako zapravo u ljudskom svijetu ni ne postoji ništa drugo do prirodno podvrgavanje principu zla koji je imanentan ljudskoj prirodi.

Premda svoj roman vodi tako da bi se moglo zaključiti kako traži argumentaciju u povijesti ljudskog roda za tu Astarothovu tezu, samim završetkom Brešan će pokazati da ne pristaje uz postavku o demonskoj prirodi civilizacije, u kojoj nužno dominira princip zla. Ono što je u epizodama sa Santinijem bilo samo nagoviješteno kad se pokazivalo da ljubav, makar i nakratko, može pobijediti zlo, na samom kraju romana se pretvara u apoteozu principa dobra, u nužnost oslobođenja čovjeka od “zlih misli, želja i strasti”, u nadi da Kristov princip ljubavi nije poražen u borbi sa silama zla.

## Asimetrična konstrukcija

Kad je riječ o samoj narativnoj konstrukciji romana, može se zamijetiti izrazita asimetrija između poglavlja u kojima su obrađena zbivanja vezana za Maglicu i Santinija i potonjih epizoda kad naracija dobiva akceleraciju i epizode se radikalno skraćuju. Zločesta bi bila primjedba da je autor nakon napisanih prvih trista stranica ustanovio da bude li jednako minuciozno razrađivao sve predviđene epizode, neće biti dostatno ni tisuću stranica da završi roman, pa je skratio epizode i ubrzao pripovijedanje, a istodobno nije komprimirao početne dijelove romana.

Međutim, slijedit ćemo autorovu poruku o nužnosti pobjede dobrote, pa ćemo narativnu asimetriju tumačiti u afirmativnom smislu: u poglavljima o Maglici i Santiniju Boras se još uvijek buni i opire Astarothu, što dovodi do dramske tenzije koja zahtijeva ekstenzivno sižejiziranje; poslije je Boras samo slijepo oruđe u rukama Astarotha, on više nema vlastite volje, pokorno izvršava sve naloge, pa se gubi i povod za ekstenzivnu sižejnu razradu. Narativna akceleracija je, prema tome, nužna, nije izraz nemogućnosti kontrole vlastite raspričanosti, već je determinirana svjesnom konceptualizacijom pripovjedačkog postupka.

U svakom slučaju, zaključimo, Ivo Brešan se svojim najnovijim romanom definitivno potvrđuje kao pisac koji u prostoru suvremene hrvatske proze zauzima izdvojeno mjesto. On se bavi

tzv. velikim temama, obrađuje ključna povijesna zbivanja, zanimaju ga filozofski aspekti smisla ljudske povijesti, odnosa pojedinca i velikih ideoloških projekata, zaokuplja ga posebno problem etike. Pritom stvara zanimljiv narativni amalgam klasičnog proznog izraza i suvremenih narativnih postupaka; u ovom romanu će se tako, s jedne strane, poslužiti pripovjedačkim prosegom svojstvenim filozofskoj prozi francuskih prosvjetitelja (primjerice Diderotu), nasljedovat će goetheovsku motiviku i zaokupljenost pitanjem smisla evropske civilizacije, ali će se osloniti i na suvremenu popularnu literaturu, poput one koju piše Stephen King (kombinacija tradicionalne gotske proze, horora, negativne utopije).

Unatoč toj uronjenosti u svijet povijesnih i suvremenih književnih konvencija i motiva, filozofskih ideja, Brešan je i pisac koji je intenzivno vezan za životnu zbilju, aktualan i suvremen, vješt u uočavanju karakternih crta, ironičan, satiričan, lucidan u opserviranju; stoga se ne treba plašiti duljine njegovih romana, a ni intelektualne pretencioznosti: Brešan nije dosadan.

## OPORO I ZAJEBANO

Sve je očitije da trend neorealističke, stvarnosne književnosti ne ostaje vezan samo za žanrovska područja novele i romana (Jergović, Perišić, Pavičić, Tomić, Ferić), već se proširuje i prema poeziji, nalazeći ponajbolje reprezentante u Tatjani Gromači i Dragi Glamuzini, čije se pjesme, nakon časopisnih izdanja, pojavljuju najzad i u obliku knjige.

U čemu se očituje *stvarnosnost* Glamuzinine poezije?

Prije svega, u tematskom sloju njegovih pjesama: pjesnički subjekt ispovijeda svoje obično, svakodnevno iskustvo, opisuje prizore iz bračnog života, priča o svojoj ljubavnici, sinu, prijateljima (neki od njih su i prepoznatljivi poput Marune i Valenta). Stvarnosnost tih pjesama posebno naglašavaju i formalni elementi: Glamuzinin stih karakterizira izrazita kolokvijalnost; stječe se dojam da su obične prozne rečenice razložene u stihovnu formu; međutim, taj obični, neritmizirani prozni iskaz aktom stihovne segmentacije (s brojnim opkoračenjima) dobiva *očuđivačku* dimenziju, banalnost svakodnevnih zbivanja postaje literarno *opažljivom*.

Treba, također, istaknuti i narativnost Glamuzinine poezije: većina pjesama ima prepoznatljiv narativni siže, uvijek se pojavljuje

(Drago Glamuzina, *Mesari*, Naklada MD, Zagreb 2001.)

neka priča o ljubavničkoj zgodi u parku, o voajerskom zurenju u prozor preko puta, o ljubavničkim svađama, o izvođenju sina u grad, o utapanju psa, ili se, pak, prepričavaju siže filmova; vrlo su rijetke pjesme u kojima se ostaje na razini apstraktnog iskaza ili čistog opisa slike bez poentiranja (odnosno bez opisa promjene koja nastupa nakon postavljanja inicijalnog prizora).

Naravno, iz aspekta poetičkih preferencija, koje su proteklih desetljeća dominirale u hrvatskoj poeziji, ispovjednost i narativnost bili su smrtni grijesi pjesama pisanih s ambicijom da budu tretirane kao *visoka umjetnost*; na to je eventualno mogao imati pravo Arsen Dedić, ali on je i sam za sebe govorio da je “primijenjeni pjesnik”, koji nema namjeru omjeravati se o prave pjesničke veličine. Tako je poezija prestala biti svjedočenje o intimnom, osobnom iskustvu pjesnika (to je prepušteno pjesništvu diletanata i uglazbljenim pop i rok stihovima); čitatelj je sve više gubio mogućnost prepoznavanja sebe u poeziji, identifikacije s osobnim iskustvom pjesnika; čitanje poezije pomalo se pretvaralo u svojevrsnu literarnu enigmatiku zasnovanu na prepoznavanju pjesnikovih intertekstualnih referenci, ili pak pokušaje razabiranja elementarne semantike u pjesmama koje razaraju konvencionalizirane veze označitelja i označenog. Ovo što rade novi pjesnici *stvarnosnog* usmjerenja zasigurno nije jedina mogućnost poezije, i ne bi bilo dobro da sva poezija postane takvom, ali oni vrlo dobro iskorištavaju zapušten prostor jednoga važnoga segmenta poetskog diskursa.

Valja odmah reći, Glamuzinino pjesništvo, unatoč ispovjednosti i narativnosti, nije lirika simplificiranih značenja. Svaka je pjesma brižljivo građena, znalčki poentirana; iako govori o vlastitom svakodnevnom iskustvu, pjesnički subjekt se vrlo često koristi literarnim, filmskim, stripovskim reminiscencijama; urbana je svakodnevica fokalizirana preko vizure senzibilnoga mlađeg intelektualca koji svijet ne motri *naivnim*, kulturno neopterećenim pogledom. Ne, senzibilitet je pjesničkog subjekta snažno impregniran i umjetničkim iskustvom, iskustvom konzumiranja tekstova i visoke umjetnosti i popularne kulture.

Iskustvo čitanja, svijest o vlastitom prosedu i relacioniranju prema mreži artefakata i pisaca s kojima se stupa u dijalog izuzetno je važna za Glamuzinu; to je također dio stvarnosti, čak ni meta-poetički ekskurzi Glamuzinini ne gube svoju usidrenost u stvarnost, “oporu” i “zajebanu”, primjerice u pjesmi *Nešto galopirajuće*:

*“ondaatje, durrell, carver, kavafis,/ callaghan. valent, mrkonjić, petrak./ maruna. nin, miller, artaud. mahler,/ gropius, werfel. pratt, campbell./ rondo, čaj u sahari i banović/ strahinja. mislim da su to*

*svi/ koje sam spomenuo ili citirao./ noćas čitam charlesa bukowskog/ i želim napisati nešto poput njega,/ nešto oporo i zajebano./ nešto što neće biti o njoj./ nešto što će dati misliti/ svima koji to budu čitali."*

U tom mnoštvu pisaca koje Glamuzina spominje posebnu važnost imaju dvojica: Carver i Bukowski. Od Carvera Glamuzina preuzimlje koncept narativnosti, stihovane proze, bavljenje naoko banalnim situacijama iz svakodnevice, slijedi njegov smisao za otkrivanje beznačajnih detalja u odnosu dvoje ljubavnika (što postaju indikatori dubljih emotivnih poremećaja); također su i eksplicitni citati i posvete piscima koje voli (osobito Čehovu) dio carverovskog pjesničkog prosedea. Od Bukowskoga, pak, Glamuzina preuzimlje žestinu, skarednost, interes za morbidnu dimenziju seksualnosti. Zanimljivo je da, unatoč brojnim pozivanjima na literarne uzore, Glamuzinina poezija ne ostavlja dojam literarne derivativnosti, ona se ne doimlje kao reciklaža lektire, već ima snagu izravnog iskustva: ona u najsnažnijim pjesmama doista djeluje dokumentaristički oporo i zajebano.

Ne sjećam se da je netko dosad u hrvatskoj poeziji tako snažno i otvoreno, samoogoljavajući se do kraja, progovorio o temi ljubomore među ljubavnim partnerima, o razornim svađama koje se naglo smjenjuju s prizorima nježnosti, o opscenim primislima koje iskrsavaju u inadekvatnom, korotnom trenutku (*Josipova mama*).

Oporost se ne gubi ni u onim pjesmama u kojima se pojavljuje lik sina. U pjesmi *Ja ljubim nju, ona ljubi njega, on ljubi mene* početak je u znaku prizora nježne krevetske igre majke, oca, i sina koji se dodiruju nosevima, da bi se u poenti ispostavilo kako je sin smislio tu igru da bi zaustavio svađu između roditelja. U pjesmi *Popodne sa sinom*, opisan je izlazak sa sinom u grad, njegovo upoznavanje očeva šefa i šefice, ručak s očevom ljubavnicom, potom očeva svađa s ljubavnicom, da bi pjesma završila poentom: "*došao kući pun svijeta/ koji ne razumije/ ali koji je u njemu/ to sigurno/ našao svoje mjesto.*"

Od domaćih pisaca starijeg naraštaja nešto od te vrste ispo- vjednosti Glamuzina je mogao pokupiti od Marune (ne pojavljuje se slučajno on i kao lik u pjesmi *Singularitet*); Maruna doista ima nešto od te robusne izravnosti osobnog iskaza, za koji vjerujem da je u izravnoj vezi sa senzibilitetom američke beat-generacije.

Ali, unatoč svim uzorima koje tako rado ističe, Glamuzina je očuvao samosvojnost, autentičnost pjesnika koji govori izravno i hrabro, oporim, neuljepšanim pjesničkim izrazom o svakodnevici urbanog intelektualca, o njezinim morbidnim i tamnim stranama, ali i o nastojanjima da se, bar na trenutak, osvoji prostor nježnosti i ljubavi.

Marta Frajnd

## U POTRAZI ZA IZGUBLJENIM MEDITERANOM

Pre više od tri decenije, decembra 1971., izvedena je u Narodnom pozorištu u Beogradu *Terasa*, poslednja od pet drama Jovana Hristića. Tim delom on se oprostio od drame i posvetio se drugim književnim žanrovima. Ove godine Hristić je uredniku predao zbirku "istinitih priča" *Terasa na dva mora* i sa njom se oprostio od književnosti i života. Kao ni sve drugo u Hristićevom stvaralaštvu, pojam terase nije slučajno odabran i nosi u sebi određenu simboliku. Terasa je mesto širokih vidika, otvoren prostor sa koga onaj ko hoće i ume da posmatra život oko sebe može dalje i bolje da vidi i sedeći na njoj da razmišlja i pripoveda o onome što je sagledao. Upravo to Hristić čini u ovoj zbirci. Prividno lako i vedro kazivane, glasom utišanim i isprekidanim ćutanjima koja se u tekstu skoro fizički oseće, to su prave pripovesti kakve se pričaju na terasama pored ili iznad mora, u smiraj dana, među prijateljima i srodnim dušama. Jedinstvo osećanja koje se gradi između autora-naratora i sagovornika unutar priče, ili čitaoca koji se popeo na Hristićevu terasu, lišava te istinite skaske nepotrebnih reči, suvišnih objašnjenja i bilo kakvog oblika retorike. Jednostavnost i smirenost Hristićevog tihog pripovedanja imaju nešto od magijske privlačnosti mirne, plavetne i prozračne površine mediteranskog mora koje se pruža od terase u nedogled.

Ali kao što Mediteran krije ispod glatke površine svojih voda neobično bogatstvo života, mnoge mračne tajne, opasnosti i tragedije do kojih treba roniti duboko da bismo ih pronašli, tako je i Hristićeva proza puna značenja, slika, sećanja, literarnih i filozofskih reminiscencija koje pažljivi čitalac – ronilac polako otkriva uranjajući u prozu "istinitih priča". U tom bogatstvu Hristićevog mora osećanja se prelivaju kao boje: od straha i zebnje do uživanja u lepoti i svetlosti, od ponosa do stida, od oduševljenja do tuge, a blaga ironija koju pisac zadržava prema svima njima nikad ne dopušta da boje koje se menjaju i stapaju postanu prejake i uvredljive po osećanje antičke mere i ravnoteže koje prožima Hristićevo pripovedanje. Isto se događa i sa apstraktnim, književnim, umetničkim ili filozofskim razmišljanjima koja se prirodno prepliću sa doživljenim osećanjima i koja su, sa izuzetkom

(Jovan Hristić,  
*Terasa na dva mora i druge  
istinite priče*, Beograd,  
Filip Višnjić, 2002.)

potresne pripovesti o Bodlerovom plaču, sva vezana za svet Mediterana i njegovog okoliša. Dve su konstante u tom stalnom prelivanju misli i osećanja koje podseća na igru svetlosti i senki na površini mora. Prva je Mediteran u najširem smislu reči – ne more, ne geografski pojam, nego svet okrenut na dva i više mora, zasnovan na vrednostima ustanovljenim još u doba antičke Grčke, obasjan nekom čudnovatom svetlošću i onda kada ga prekrivaju oblaci, magla ili noć. Druga je svest o trajanju i povezanosti unutar tog sveta, kroz vreme i istoriju, kroz odnose pojedinačnih života i života ljudskog roda uopšte, kroz smenjivanje stvarnog i čudnog. A to sve čini složenu, neraskidivu i nedokučivu celinu koja se može opisivati, analizirati, doživljavati mentalno ili čulno, ali se nikad ne može sasvim spoznati.

Na putovanju kroz ovo trajanje stalno nas prate, prisutni u slikama ili citatima, veliki i mali bogovi antičkog sveta koji su u piščevoj svesti kameni međaši u životu i civilizaciji Mediterana. Oni nam pomažu da otkrijemo suštinu ključnih pojmova zbirke a način na koji to čine najlepše nam prikazuje kratka i jezgrovita priča “Veče u Olimpiji”. Ona može da posluži kao model po kome je uobličavan najveći broj priča u zbirci. Prvi utisak koji u njoj dobijamo, kao mirna površina mora, je sećanje na obilazak grčkih starina, putovanje, letovanje. A onda pojava malenog stada ovaca praćena zvukom klepetuša budi asocijacije na grčku mitologiju i uspostavlja most između prošlosti i sadašnjosti, realnosti i onostranog, čulnog (toplota, zvuk, okus viskija) i duhovnog (mitološkog, filozofskog) te čitalac izranja iz ovog kratkog teksta svestan da je ispod njegove površine otkrio nešto što mu je obogatilo dušu. Tako se i u drugim “istinitim pričama” čitalac jednostavnim rečima uvodi u pripovedanje, odnosno, da ostanemo unutar slike Mediterana, *navozi* se na pučinu. Potom ga Hristić brzo i lako uranja u more naracije da bi iz njega isplivao na drugu obalu, uvek različitu, obogaćen raznolikim osećanjima i saznanjima koje je u toku ronjenja prikupio na dnu mora, kao prelepe školjke. Čar čitanja “istinitih priča” leži delimično u tome što, kao ni ronionci, čitalac nikad ne zna gde će izroniti i šta će na dnu mora pronaći.

U prvoj grupi priča, posvećenih uspomenu na Lastovo i čudesan, beskrajn svet riba, ribara, mreža i brodova, blago koje ronilac izvlači sa dna Hristićevog mora je osećanje sklada koji postoji između prirode i čoveka spremnog, tačnije rečeno dovoljno hrabrog, da živi u svakodnevnom dodiru, prijateljstvu ili sukobu sa silama koje je sačinjavaju i određuju naše živote i onda kada smo toga svesni i onda kada, živeći daleko od nje u

svetu koji smo sami stvorili, više ne čujemo njene glasove. Lepota tišine na moru, lepota svakog pokreta koji se čini da bi se na moru plovilo, ribarilo, ili naprosto uživalo, su one divne školjke koje iznosimo sa sobom iz dubina Hristićevih priča. Ali kada ih na obali, na svetlu dana i racionalnog razmišljanja opet pogledamo, počinjemo da razaznajemo na njima tamnije i složenije boje doživljaja koji nam je ispričepovedan. U pričama “Najlepši trenuci u životu”, “Glavat”, “Tajanstveno ostrvo” i “Dve priče o ribarima” pojavljuju se, naročito u “Glavatu”, osećanja duboke anksioznosti u suočavanju čoveka sa prirodom, oblikuje se svest o pravom čovekovom mestu u prirodnom poretku stvari, samouvereni moderni stanovnik planete svodi se na pravu meru, na česticu u svemiru divnom ali opasnom, sakrivenom iza zida tišine koji priroda tvori oko njega. To je tišina kojoj je Hristić ovde posvetio i četiri dragocena bisera iz dubine mora – “Četiri priče o tišini”. Čovekova samospoznaja i shvatanje prave mere stvari dobijaju “istinite”, “dokazane” ilustracije u pričama u kojima narator (“Zakasneli poziv”) i Kapetan (“Kapetan i njegove gozbe”) u jednom trenutku svojih života, a sa njima i čitalac, postaju bolno svesni razlike između snova i stvarnosti, iluzije o sebi i drugima i ogoljene realnosti.

Priznanje čovekove ograničenosti i nesposobnosti da živi i dela u skladu sa visokim standardima etike i predstavama koje ima o sebi važan su deo opšte ideje o svođenju stvari na pravu meru koju Hristićeva proza diskretno ali snažno prenosi čitaocu. Ono je istovremeno drugi deo dragocenog tovara što ga ronilac iznosi na površinu posle skoka u nekoliko “istinitih priča” objedinjenih osećanjem stida: “Dva ogleđa o stidu”, “Za šaku smokava”, “Jedan čudan susret Istoka i Zapada”, “Homer skandalon” i “Bodlerov jecaj”. Saznanja prikupljena tokom ovog ronjenja nemaju svetle prelive boja na školjkama nađenim u prethodnim pričama. Ona ovde imaju tamnu boju morskih ježeva i duge bodlje koje čitaoca ranjavaju svojom istinitošću, gorčinom, osećanjem moralnog ili duhovnog poraza zajednice ili pojedinca, spoznajom o tragediji ljudskog bitisanja, zabluda i neznanja. “Dva ogleđa o stidu” (“Ulični svirači” i “U bolničkoj čekaonici”) i “Jedan čudan susret Istoka i Zapada” odnose nas u sociološke vode i poražavaju realnošću onoga što nas stalno okružuje a što nećemo da vidimo. Tri ogleđa iz ove grupe posvećena su pesnicima i prožeta stidom zbog ličnog ili opšteg ponašanja prema njima. Prvi, “Za šaku smokava”, lična uspomena na nehотиčni “gaf” u ponašanju prema Todoru Manojloviću (koji je po mnogo čemu Hristićev književni predak), ispunjen je nostalgijom. Drugi,

sav u tamnim tonovima, "Bodlerov jecaj", ukazuje na stid koji bi trebalo da su osećali pesnikovi savremenici – kritičari i sudije. Treći, o tome ko je bio Homer i da li ga je uopšte bilo, "Homer skandalon", unosi vedriju notu u Hristićeva razmišljanja o čovekovojoj nemoći da dosegne istinu. Implicitna poruka o stidu koji bi književni istoričari trebalo da osećaju zbog nesposobnosti da razreše pitanje Homerovog identiteta osvežena je blagom ironijom i podsmehom ljudskoj ograničenosti.

Ironija i autoironija su važan sastojak u dve završne priče u *Terasi na dva mora*. Poslednja, koja je dala naslov celoj zbirci, sjajno je razvijen model koji smo već uočili u "Večeri u Olimpiji". Hristić polazi od sećanja na realnu terasu i doživljaj podnevnog sunca na njoj, da bi nas putem asocijacija zaronio u jednu od najsluženijih pesama dvadesetog veka – "Groblje kraj mora" Pola Valerija, i na kraju izronio sa sjajnim tumačenjem ove pesme kao dela o onome "što se zbiva u jednom trenutku, u trenutku Podneva". Uz ironični komentar o sebi kao "priučenom Mediterancu" koji prisvaja pravo da izmišlja svoja tumačenja zato što je "neznalica". Kao jedan od najobrazovanijih pisaca koje smo imali, on ima puno pravo i na dato tumačenje i na vedru autoironiju sa kojom ga izlaže.

Ironija je takođe srž pripovesti "Kritičarev san. (Po Servantesu)" koju spominjem na kraju zato što je ona igrom slučaja postala slika mog trenutnog položaja. Kao što je kritičar – narator – Hristić u snu poželeo da, poput popa i berberina u šestoj glavi *Don Kihota*, sve "knjižurine" baci u vatru, a nije mogao zato što bi već sledećeg dana morao govoriti ili pisati o njima, i ja sam poželela da sa nostalgijom i pijetetom ostavim na stranu *Terasu na dva mora*, bez pisanja prikaza, bez analitičkog rasturanja priča, samo sa željom da knjigu dam na čitanje drugima.

Ali tada me je, kao kritičara u "istinotoj priči", trgla zvonjava telefona i glas Mihajla Pantića sa druge strane žice reče strogo: "Gde je taj prikaz Hristićeve knjige koji ste mi obećali?!". Tako sam ipak morala da napišem ovaj tekst, stideći se sopstvene nemoći da odam pravo priznanje *Terasi na dva mora*, izbegavajući kritičke analize, a sve u strahu od skrnavljenja knjige koju imam pred sobom. Zato je ovo samo opis mog *doživljaja* Hristićeve zbirke za koji bih autora želela da zamolim za oproštaj zbog neveštog čitanja. Ali njega je Haron već prevezao na drugu stranu Stiksa i moj pokajnički glas ne može da dopre do njega, ni njegov oproštaj do mene.



Azra Rizvanbegović

## MELANHOLIČNE SKICE

Izdavačka kuća *Zadužbina Petar Kočić* nedavno je izdala zbirku pjesama slovenačkog pjesnika, esejiste, prevodioca i sociologa kulture Aleša Debeljaka. Izbor i prevod pjesama iz svih dosadašnjih Debeljakovih knjiga poezije uradila je Bojana Stojanović – Pantović. Treba napomenuti da taj izbor uspješno korespondira sa linijom razvoja Debeljakove poetike, od prvih pjesama iz zbirke *Zamene, zamene* (1983) napisanih u postmodernom maniru preispitivanja dotadašnje strukturalno-semantičke prakse, pa sve do *Nezavršenih oda* (2000) koje slijede štimung, ali i formu, nadolazeće nove osjećajnosti.

U izboru tekstova iz prve zbirke, numerisanih pjesama koje se formalno uklapaju u aktuelni neoavangardistički stih, ali ga, s druge strane, i prevazilaze refreničnim razlomljenim stihom kao segmentom opkoračenja, naslućuje se određena ontološka dimenzija napisanog, popraćena postmodernom sumnjom u smisao skriven u tekstu. Ono što se u ovoj zbirci najavljuje, a što će u donijim biti detaljnije razrađeno (pa i snažno obilježiti Debeljakovu poetiku), jeste potenciranje slobodne igre označitelja u označiteljskom lancu. Značenja nisu fiksirana, semantičko polje se raspršava u više smjerova, te tako otvara (bez)brojna tumačenja. Svaka Debeljakova pjesma (i ne samo u ovoj zbirci) funkcioniра kao kodirani tekst, što podrazumijeva čitaoca/tumača koji će iznaći ključ (šifru) za čitanje i, u skladu s njim, dekodirati taj tekst.

Metafizički/filozofski diskurs Debeljaku je poslužio kao podloga na kojoj će se ispoljiti sumnja u *fizičnost*, opipljivost, što čini jednu od idejnih okosnica sljedeće zbirke – *Imena smrti* (1985). U pjesmi *Prisutnost fizike* u pitanje je dovedena *ravnoteža* kao baza filozofske centričnosti, koja je već sedamdesetih postala predmet kritičkih osvrtā filozofa poput Paul de Mana, Harolda Blooma, Jean-François Lyotarda i, prije svega, Jacquesa Derride. U skladu sa postkopernikanskom revolucijom našeg doba, tekst upućuje na *igru* kao prostor prevladavanja takvog stanja svijeta.

U formalnom smislu, autor se poigrava sa sonetom (zaštinitnim znakom cjelokupne slovenačke poezije), preispitujući mogućnosti koje on pruža. Eliptične rečenice sa interpunkcijskim znakovima vješto su izlomljene u (pseudo)sonetnom obliku koji time gubi svoja tradicionalna (prešernovska) svojstva (sam Debeljak će svoj sonet nazvati *sonetoidom*). Na mjestima gdje se u

(Aleš Debeljak:  
*Skica za povratak*,  
Zadužbina Petar Kočić,  
Banja Luka-Beograd,  
2002.)

takav dezintegrirani sonet ugrađuje slobodni stih (i narušava čak i taj prividni, grafičko-vizuelni sklad pjesme) dobivamo neku vrstu hibridnog soneta, koji ponajviše upućuje na igru kao osnovni postupak, kako u strukturalnom, tako i u semantičkom smislu.

Ostale pjesme iz ove zbirke kreću se u kontekstu kojeg sugerira posveta na početku svake od njih. Pjesma posvećena Andreju Tarkovskom podrazumijeva njegovu vlastitu poetiku *totalnih kadrova*, pri čemu se autor pita o mogućnostima jedne takve perspektive kamere: *Kako je precizan total kamere, koja sve trešnjeve cvetove sabira u jedan beli utisak?* U nekoliko narednih stihova se, u obliku palimpsesta, u pjesmi javljaju scene iz Tarkovskijevog filma *Ivanovo djetinjstvo*, sa cijelim simboličkim instrumentarijem (recimo – zvono, fazani) kao ključem za razumijevanje filmske radnje. Kao i u pjesmi posvećenoj Wim Wendersu, autor podrazumijeva čitaočevo poznavanje konteksta u kojima se javljaju poetike režisera, te pjesma time nužno referira na sam čin čitanja.

Kada je riječ o odnosu prema čitaocu, kao i o odnosu prema označiteljima u pjesmi koji proizvode (zavisno od pozicije čitanja) uvijek nove semantičke relacije, zanimljivo je pratiti i samu poziciju subjekta pjesme. U prvim Debeljakovim pjesmama, subjekt, vješto skriven iza riječi upućenih nekome – čitaocu ili nekoj unutarnjoj funkciji teksta, težište poruke sa sebe prebacuje na samog primaoca. Međutim, u pjesmama iz ove zbirke on se ostvaruje kao tradicionalni lirski subjekt, u onom smislu u kojem tekst upućuje na njega. Ako pažljivo razmotrimo prirodu te subjekatske funkcije, primijetiti ćemo da ni ona, kao i značenja u tekstu, nije fiksirana, čvrsta i stalna. Kao odraz postmodernog decentraliziranog subjekta koji u sebi više ne sadrži niti jednu uporišnu tačku po kojoj bi mogao vrednovati vlastiti (ili tuđi) iskaz, subjekat u Debeljakovim pjesmama neprestano mijenja svoj identitet, krećući se od ženskog do muškog pola. Pritom je važno naglasiti da se iskazi te dvije pozicije ne razlikuju u pogledu lirskog, emotivnog iskaza, koji bi morao biti simuliran kada je u pitanju ženski subjekt.

Ali, Debeljak u poziciranju subjekta u tekstu prevazilazi (ili barem nastoji prevazići) granice ljudskog, pa na taj način ostvaruje neku vrstu disperzivnog subjekta koji želi biti snijeg, slovo u sanskrtu, heljdin med, cvijet maka, riječ koju niko neće moći da ponovi, polje, bluz, ptičije cvrkutanje.

Pjesma *Esej o melanholiji*, u kojoj dominira nastojanje da se iščezne u tekstu, može se posmatrati i kao smjernica za razumijevanje i samog naslova knjige – *Skice za povratak* (kako glasi i naslov završnog ciklusa zbirke *Minuti straha*). Značenje riječi

*povratak* u ovom kontekstu nužno je vezano za povratak svom domu, mjestu odakle se otišlo, pa se to mjesto, s jedne strane, može vezati za Balkan, Sloveniju. Ako, pak, imamo u vidu širu, filozofsku dimenziju te riječi, onda svakako pomišljamo na Heideggerovu tezu o jeziku kao kući čovjekovog Bitka; budući da se subjekt u Debeljakovoj poeziji stalno pokušava ostvariti u tekstu, kao logičan zaključak nameće se značenje riječi *povratak* kao povratak jeziku/tekstu, u kojem *pjesnički stanuje čovjek* (Heidegger).

Dok je u zbirci *Rečnik tišine* subjekat, iako potpuno prisutan, najčešće funkcionirao kao narator, govoreći o nekome *njemu* (istovremeno napuštajući metafizički prostor igre označitelja i naseljavajući potpuno konkretna i opipljiva mjesta), u *Minutama straha* (1990) on potpuno zauzima tu poziciju. U konativnom odnosu prema recipijentu (stvarnom ili imaginarnom), subjekt se formira kao lik vlastitog pričanja. Objedinjeni pod naslovom *Kratke studije povratka*, prozni tekstovi ga pozicioniraju u ulogu osobe koja se vraća kući, u Grad, ali koja je, putem sjećanja, neprestano prisutna i na mnogim drugim geografskim tačkama. *Mediterranski ambijent*, *Malta*, pa čak i riječ *sevdalinka* signifikanti su koji sugeriraju određeni lokalitet. U istoj funkciji stoje i sjećanja na djetinjstvo – mjesto povratka se može locirati i bez poznavanja biografije samog autora. Prostor se kao konkretna kategorija (za razliku od ranijih zbirki gdje je on imao metafizičku dimenziju) na neki način ipak izjednačava, pa odjednom postaje svejedno da li je baš na Malti (ili na Balkanu?) jedan čovjek izgubio drage osobe.

Zbirka *Grad i dete* (1996) u formalnom smislu se opet vraća pseudosonetu, iako u nešto dosljednijem i strožijem obliku. Sa semantičkog aspekta gledano, ona je, povezujući biblijske prizore sa slikama suvremenog svijeta, sva smještena u religijski kontekst. Međutim, to nije postmoderna sumnja u religiju kao veliku metanaraciju koju treba dekonstruirati, već neka vrsta obnavljanja postulata ranokršćanske misli kao zamjene za aktuelnu vjersku praksu. Naime, neke od pjesama (*Plodovi milosti*, *Pastirska priča*, pa i *Vojnici-najamnici*) preispituju smisao institucionaliziranih oblika vjere i nanovo interpretiraju pojedine događaje. Za ovu zbirku je karakteristično vraćanje light-motiva iz nekih ranijih pjesama u neosymbolističkom maniru, kao što su to nomadska plemena, simbol naroda koji stalno mijenja svoje mjesto boravka, te simbol jelena/srndaća na nišanu lovca – šifra za progonjenog čovjeka, dok su jeleni u pjesmi *Lepota neuspeha* konačno dočekali da se *lovac pretvori u pastira i opet pojavi Mlečni put*.

Pjesma *Testament poraza* izravno se vezuje za Balkan i odnos čovjeka prema tradiciji. U ime *pastirskog plemena* (neke vrste mitskog naroda) subjekt se pita o ulozi koju tradicija igra u životima ljudi koji vode rat. Dekonstruirajući epsku tradiciju, mitove zasnovane na guslarskim pjesmama, on konstatira:

*A mi? Verovali smo fascinaciji lepote i obećanja da je  
geslo pevača, što se dozivaju s brda na brdo, u suštini naša  
zajednička svojina. Ali to je bila fraza. Jer metafore bolno žare  
iznad grada koji ulice ne želi da isprazni u čast majstora zla.*

Upotrijebivši vlastitu tradiciju protiv sebe samih, nomadski narodi Balkana – *torzo sveta* – dočekuju spjev poraza. Tradicija i kultovi vođa koji se smjenjuju kroz nju i njome manipuliraju narodima glavni su krivac za majstorstvo zla koje je odnijelo toliko ljudskih života. Međutim, *etika soli i hleba* još uvijek se čini kao čast. Epska tradicija i dalje živi kao osnova kulture.

Odnos prema tradiciji Debeljak je u svojoj poeziji definirao još u *Biografijama sna* iz zbirke *Rečnik tišine*. U tom pogledu, stih *Umesto zasađenog drveta i listova testamenta ostaje samo ime koje neko napiše u rečniku. I ništa više.* ne negira toliko tradiciju, niti osuđuje čovjekov odnos prema njoj, koliko svjedoči o njenom nezatnom udjelu u ljudskom životu, posebno u suvremenom društvu.

*Nezavršene ode* su posljednja zbirka u nizu, izašla 2000. godine, i svojom poetikom se dosta odvađa od svih prethodnih. Iako još uvijek sadrži neke motive prisutne u prethodnoj zbirci (teološki ili filozofski motivi, njihova korespondencija sa aktualnim slikama), u mnogim pjesmama ona podliježe poetici nove osjećajnosti. To se, prije svega, odražava u skladnom i dosljednom razvijanju lirskih slika sa pretežno ljubavno-erotskim motivima, ali i u intimističkom preživljavanju trenutaka, bez obzira da li se radi o ženskom ili muškom subjektu. Inače, to spretno mijenjanje pozicije lirskog subjekta i poređenje dvaju osjećaja (ljubavnih, erotskih, pobožnih) predstavlja ponajbolji postupak u ovoj zbirci.

U kontekstu ukupne suvremene južnoslavenske poezije, Debeljakova refleksivno-filozofska lirika (kako je mnogi kritičari nazivaju) po svojoj primjeni aktualnih književnih obrazaca, koji upravo i omogućavaju različita čitanja, ali i po autentičnosti poetike, svakako zauzima važno mjesto. Ovaj izbor poezije, pored toga što predstavlja *skice za povratak*, ujedno je i skica za cijeli pjesnički opus Aleša Debeljaka.

## PRIVIDI KOJI SE BRZO RASPLINU

Da. Ovo je stvarnost. Priča *Sunovrat* počinje spomenutim riječima, mada bi se isti ovaj početak mogao odnositi i na svaku od šesnaest priča koje se nalaze u zbirci *Prilično mrtvi* (*Narodna knjiga/Alfa*, Beograd, 2000.). Vladan Matijević priča o stvarnosti ili, bolje rečeno: priča o stvarnostima.

Likovi ove zbirke su najzanimljivije što nam Matijević nudi. Njegovi likovi su geografski razasuti, ali su smisaono povezani; u beznadu su. U pričama, bilo da je prikazan samo dio života nekog lika (*Proleće Filipa Kukavice*, *Došljak*), bilo da je brzinski ispričan njegov cijeli život (*Kamenčići puta Brne Zrnč*), vrvi od besmislenosti. Likovi su odbacili metafiziku, nemaju ni jednu uporišnu tačku na koju bi se oslonili, možda samo privide koji se brzo rasplinu. U priči *Oficir ružnog lica* pripovjedač i glavni lik priče kaže:

Kao mali shvatilo sam da nebeska pravda ne postoji i to saznanje će mi u životu mnogo pomoći.

Postać SS oficir, jednostavnije: fašista. Oduzimajući im bilo kakav oslonac, Matijević ih dovodi u bizarne situacije: lik koji hoće otići od svoje žene na izlaznim vratima nalazi zemlju koja mu ne dozvoljava da otvori vrata; gospođa Matjusov ima u glavi zabodeno gušćije pero...

Bitan je i kontekst priče, kontekst radnje u kojoj se lik pojavljuje, kao i historijski kontekst u kojem je smješteno vrijeme priče. Sve priče smještene su u XIX i XX stoljeće, nema priča čije je unutrašnje vrijeme istovjetno sa vremenom iz kojeg autor piše. Fiktivno vrijeme u odnosu na vrijeme pisanja priče je kod Matijevića prošlo. I time Matijević ne može biti ubrojan u *novorealiste*. Međutim, radnje (inače, radnje ovih priča dešavaju se u raznim evropskim gradovima, a u nekima mjesto radnje nije ni naznačeno) gotovo svih priča jednostavno mogu funkcionirati i u ovom vremenu i te radnje drastično se i ne razlikuju od novorealističkih. Po tome bi Matijević bio *novorealista*. Ali nije.

Nije zbog dijaloga sa historijom kojeg njegove priče podrazumijevaju, nije zbog filozofski postavljenih priča, nije zbog pripovjedačkog postupka...

Matijević u priči *Puuf* razmatra problem *autor-tekst-čitalac* kroz samo jednu riječ, a ona (riječ) je i naslov priče. Pripovjedačica se obraća slušateljki (čitateljki/čitaču), svojoj prijateljici koja se na nju ljuti zbog toga što izgovara tu riječ. I kroz inatno

(Vladan Matijević:  
Prilično mrtvi,  
Narodna knjiga/Alfa,  
Beograd, 2000.)

izgovaranje pripovjedačica objašnjava (raspravlja) navedeni problem:

*Svako moje puuf je isto, nema tu mašte, improvizacije. To je gola nežnost, ali i patetika, pa i kič. Nerado to priznajem, ali je tako. Međutim kada tom puuf-u dodam puuf, pa uz njih još jedno puuf i tako redom ti bezbrojni potpuno isti puuf-ovi postaju umetnost.*

Ovdje se može naići na stav da su elementi bilo kojeg teksta isti – samo je način, postupak po kojem redamo elemente (metaforički – puuf-ove) razlikovni faktor koji utvrđuje šta je kič, a šta umjetnost. Budući da je ovo jedan od strukturalističkih stavova, pripovjedačicu možemo promatrati i kao pobornicu strukturalizma, iako poslije uvodi čitaoca kao onoga koji konzumira napisano puuf:

*Pisano puuf mnogo gubi od svoje lepote i ono tada ne zavisi od mene već od čitaoca, a pitanje je kako će se sa njim čitalac, tj. ti, ophoditi. I pitanje je kako da tebe nateram da budeš čitalac.*

No, najveću vrijednost dat će tekstu kada kaže da je puuf (tekst) jedini kontakt između autora i čitaoca. Strukturalista – nego šta.

Na temelju ovoga mogu se posmatrati i ostale priče: to su cjeline same za sebe, vjerno smještene u kontekst vremena u kojem se radnja događa, neovisne o vremenu u kojem se čitaju.

Priče su majstorski napisane. Pripovjedači i pripovjedačice (a njih je gotovo jednak broj) uglavnom pričaju u prvom licu, mađa ih ima koji pričaju u trećem licu. Ich-forma navodi na krivu pomisao da bi to mogle biti lirske priče, priče što će izazvati suosjećanje zbog nevolja koje pripovjedač proživljava ili beznađenih stanja u kojima se nalazi – tu je samo jedna proizvodnja ravnodušnosti koja se servira čitaocu. U priči *Oficir ružnog lica* suosjećanje sa dječakom kojeg otac spartanski odgaja i koji nema igračaka za igranje, osim insekata koje lovi i muči zatvaranjem u teglu, uništava fusnota na kraju gdje nam pripovjedač (tj. taj dječak) saopćava da je fašistički oficir i da trenutno posmatra zgarište pravoslavne crkve u kojoj su netom prije izgorjeli ljudi. Dakle dječak koji je patio, koji nije imao lijepo i ugodno djetinjstvo, naređuje da se svirepo ubijaju ljudi i spaljuje pravoslavna crkva, a onda će (u stvarnosti, ne u priči) – bolesne li ironije – Srpska pravoslavna crkva podržavati i blagosiljati ubijanje drugih ljudi. Nešto slično radi i politički vrh Izraela, države naseljene ljudima koji su nekako uspjeli preživjeti holokaust.

U vjerovatno najboljoj priči ove zbirke, priči *Sunovrat*, najbolje se može posmatrati to beznađe koje karakterizira likove iz svih priča. *Sunovrat* nam nudi i stav pripovjedača (da li i autora?)

koji pokušava nešto učiniti protiv nezaustavljivog i sveprisutnog propadanja. On je otvorio kišobran kako bi barem usporio sunovrat:

*Osim mene, niko nije otvorio kišobran, niti je šta drugo preduzeo da uspori sunovrat. Možda jedino djevojka u crvenoj kožnoj jakni što žvaće žvakaću gumu i pravi balončice.*

U općem sunovratu ima onih koji vide svoju šansu, vide mogućnost okorištavanja, pa makar ono odmah zatim bilo sunovraćeno u bezdan – to su govornici, političari, religijski svećenici koji govore o uznesenju. I pripovjedač naglašava da je to muški glas, glas *patrijarhalnog manipulatora*, centra koji se u općem sunovraćanju ima snage boriti za vođstvo.

*Pitam se kako da opstanem u budućnosti kad nemam prošlosti.*

Ovo je pitanje sebi postavio čovjek bez identiteta u priči *Zamagljeni krug*. Taj čovjek je metonimijski predstavnik balkanskog muškarca koji sebi, na nagovor mudrih govornika, ukida prošlost, da bi je mogao ponovo povratiti pomoću istih onih koji su mu je ukinuli. Naravno, uz znatne izmjene. Tada dobiva prošlost kojom se sunovrađuje na najbližeg koji ne dijeli istu izmišljenu prošlost.

Zaista knjiga Vladana Matijevića ostavlja dovoljno prostora za *asocijativno čitanje*. I tu se javlja ona spomenuta osobina: dijalog sa historijom, ali i sa kulturom. To se može utvrditi kada se samo razmotri šta sve uključuju ove priče i od kojih pisaca uzimaju, a na koje asociraju. Na primjer, priča *Proljeće Filipa Kuka-vice* asocira na naslov romana Vladana Desnice *Proljeće Ivana Galeba*; a u priči *Kratki rezovi* (naslov Altmannovog filma), rečenica *Šiljasta slova obeščašćuju belinu fine hartije* gotovo je doslovice preuzeta od avangardiste J. P. Kamova.

Pored ove povezanosti sa južnoslavenskim književnostima, tu je i referencijalnost na pop-kulturu u priči *Tamna strana meseca* – a to je, znamo, naslov albuma *Pink Floyd*a. O tom albumu govori i pripovjedačica u ovoj priči.

Zbirku zatvara priča *Ništa, tišina*. To je filozofski postavljena priča o nemogućnosti jezika u koju je uključena i kritika cijelog svjetskog društva, posebno zapadnog:

*Zapad je najpostojanija strana sveta i on me neće izneveriti. (...) Okretao sam se i video: ništa, tišina.*

Ali, pored toga, on se ironijski odnosi i prema bilo kojem tekstu koji pripovjedaču nije omogućio da spozna *to ništa*, i *tu tišinu*:

*O nečemu ovakvom nisam nikada ništa ni čitao, mada čitam svakakve pisce. Možda je trebalo da čitam fantastiku. Ili je trebalo da*

*nikada ništa ne čitam, pa do ovoga ne bi ni došlo. Pre će biti to. Načitane uvek snađu neke nesreće.*

Vladan Matijević nam je ponudio jako zanimljivu zbirku. Zbirku koja dođe kao jedno dobro osvježenje nakon suhoparne FAK-ovske literature. U svakom slučaju, Matijević je autor kojim se vrijedi i opširnije baviti, pa se teško na ovom mjestu može objasniti cjelokupna složenost njegove zbirke.





# IN MEMORIAM

Tvrtko Kulenović

Jovan Hristić  
1932-2002

*Tvrtko Kulenović*

## VAVA

(Jovan Hristić 1932-2002)

Čekao sam Vavu u njegovoj kući u, ako se ne varam, Skerlićevoj ulici, dok je on bio sa radnicima u kući na Dedinju koja mu je poslije drugog svjetskog rata bila nacionalizovana i, sada, sa dolaskom novog sistema vraćena. Nije li sasvim prirodno i logično to da je bio antikomunista? Međutim, nikada se nije bavio antikomunizmom: bavio se poezijom, kritikom, pisao je drame i eseje, i sve je to bilo na najvišem nivou. Bio je jedan od najomiljenijih profesora kod studenata na Fakultetu dramskih umetnosti i studenti su govorili da niko kao on nije znao tako jasno, precizno i sa tako mnogo potpore i optimizma da im objasni šta treba da rade, kako da postupe u pripremi diplomskih i magistarskih radova, i drugih projekata.

Bio je, naime, "rojalista", ali je u šali govorio: "Ja nemam nikakve veze sa ovim Karađorđevićima, prepunim velikih ideja i ambicija, moji su Obrenovići, koji su na prvom mestu nastojali da sebi i svome narodu omoguće normalan i ugodan život". Ne znam da li je bio religiozan, to takovog čovjeka ne možeš pitati, ali sam jednom držao predavanje njegovim postdiplomcima o indijskom Kathakali pozorištu, i htijući da ublažim onaj naboj religioznosti koji se u svijesti zapadnjaka uvijek veže za Indiju, rekao sam da je nasred scene ogromna uljna lampa koja svojim "proizvoljnim" odbljescima presudno utiče na scensku radnju. Vava me je na svoj "vavinski" način pitao: "Znači li to da je lampa Bog?"

Bio mu je, već i s obzirom na njegovo porijeklo, stran svaki nacionalizam. Žalio se, jedne godine na Sterijinom pozorju, da ga je zapala loša hotelska soba. Sagovornik, budući plamenonosac srpskog nacionalizma, zauzeo se za ideju da hotelska soba nije uopšte normalno mjesto za čovjeka. Treba mu kuća, ognjište, po mogućnosti na selu, kontakt sa običnim svijetom koji tamo živi. Vava je rekao: "Znate, kolega, ja bih čitav svoj život mogao provesti u hotelu, pod uslovom da je to vrlo dobar hotel". Postao je predsjednik Udruženja književnika, famozna Francuska 7, koje je bilo postalo bastion srpskog nacionalizma. Želim da vjerujem da se toga prihvatio zato da bi duhove koliko je moguće smirio, stvari relativizirao. O tome ću na kraju ovog teksta morati još nešto da kažem.

Čekao sam ga, potonuvši bez ostatka u veliki primorski pejsaž meni najdražeg jugoslovenskog slikara Petra Dobrovića, koji je visio na zidu ili je čak stajao, izložen svjetlu, na nekoj vrsti slikarskog štafelaja, ne sjećam se tačno. Ne znam da li je i on obožavao Dobrovića, ali znam da je obožavao more, čamce, plovidbu (za koju je bio veliki meštar), utjehu i naknadu za sve ono što je inače morao u životu da podnosi.

Ušao je sa flašom votke koja je to veče bila namijenjena nama dvojici. Uskliknuo sam "Vavo!", pokazujući na Dobrovića, i on se nasmijao. "A znaš li ko je ono tamo na zidu?" Bio je na malome platnu, sve u smeđem, lik nekog čovjeka, mladića, svim srcem i dušom zagledanog u nebo, nudeći se, ali boga mi i nešto tražeći odozgo. Trudeći se da reagujem "u Vavinom stilu", odvalio sam "El Greko" i bio sam odmah tuširan. Rekao je: "Nije, to je Uroš Predić, ali imamo i El Greka". Otišao je u spavaću sobu i vratio se sa jednom malom, neuramljenom slikom, na čijoj pozadini je pisalo da je nastala u slikarskoj radionici Domenika Teotokopula. "Moja baba, bogata Grkinja, po svaku cenu je htela to da ima".

Jovan Hristić bio je mnogo veći pisac nego što je priznavano, mada je dosta priznavano. Na ovim našim prostorima pojam književne veličine najradije se veže za porijeklo iz kala ili kame-na, u svakom slučaju za selo i, u modernijoj varijanti, za gradsku sirotinju. Eventualno se može ići do neke niže srednje klase, do činovnika, profesora gimnazije, geometra, ali slučaj sa babom koja je kupovala El Greka apsolutno je nedopustiv. Uz to, Vava kao izrazito moderan pjesnik nikad nije bio lučonoša ničijeg moderniteta. Veoma je dobro Saša Radojčić, u pogovoru za posmrtno izdanje Hristićevih pjesama, na samom početku napisao: " "Jer više od svega, on je želio da bude Grk". – Možda bi ovaj stih koji se odnosi na Aleksandra Makedonskog, podjednako dobro mogao da se upotrebi i za samog Jovana Hristića..."

Dozvoljavam sebi da u ovaj tekst učitam i gore pomenuto Vavino porijeklo, i grčko more, more nad morima, ali tu se, prije svega, radi o vrijednostima direktno iskazanim u njegovoj možda najčuvenijoj pjesmi, "Fedru"

"A ona pravo: ozbiljnost, mera, mudra uzvišenost,  
Uzvišena mudrost, uvek nam je izmicala."

Mislim da niko nije tako dobro definisao situaciju avangarde, kao on u "Oblicima moderne književnosti", jednom rečenicom: "...problem nije u tome hoće li umetnost nestati ili neće; on je u tome šta ćemo mi biti spremni da nazovemo umetnošću".

Povodom djela avangarde besmisleno je govoriti jezikom tradicionalne estetike, jedino što tu postoji je komunikacija,

odnos između umjetnika i njegove (eventualne) publike: na šta ćemo biti spremni. I niko kao on nije tako dobro shvatio naličje tog svijeta komunikacije koja se naziva temeljnom supstancom 20. vijeka (u onom smislu u kojem je temeljna supstanca 19. vijeka bila energija, a 18. vijeka materija) a iz kojeg je “mudra uzvišenost i uzvišena mudrost” potpuno izostavljena: “Jer neće se reći, kao što misli uvek briljantni George Steiner, “povući” kako bi ustupile mesto formulama matematike, znacima apstraktnog slikarstva i šiframa nove muzike. Naprotiv. Povučiće se stvari. Nećemo ući u epohu ćutanja – kamo sreće da uđemo – ući ćemo (već smo u njoj) u epohu brbljanja. Govoriti, govoriti, govoriti da se ne bi nestalo; to je *motto* modernog vremena, melanholični *motto* izgubljenih stvari koje su još samo aveti na rubovima našeg horizonta. Govorimo da bismo živeli, da bismo postojali. Ne govorimo zato što znamo istinu o stvarima, već zato što mislimo da se istina može zameniti gomilama reči, mislimo da se ona može odglumiti skladno i pomalo tajanstveno poređanim rečima”. (“Profesor matematike”)

Skladno i tajanstveno. Bez uzvišene mudrosti i mudre uzvišenosti. U svojim *grčkim* dramama, i u svojim dramama uopšte, Jovan Hrišćić nam je neprestano pokazivao kako je to nemoguće i koliko je nedovoljno. Njegove “Čiste ruke”, “Sedmorica protiv tebe”, radio – drama “Orest” bile su apsolutno noseće u tom valu “antičke drame” ne samo kod nas (val je bio internacionalan), izdaleka su ga pratile drame “I smrt dolazi na Lemno”, Velimira Lukića, “Jelovnik” Bore Draškovića i možda još neke. Nakon nekog vremena prostota je popljuvala tu umjetnost zasnovanu na kulturi i suprotstavila joj vitalnost (uostalom valu je bilo i vrijeme da prođe i razbije se o obalu), ali Vava je sa svojom uzvišenom mudročću i mudrom uzvišenošću već bio koraknuo naprijed u “Savonarili i njegovim prijateljima” i u “Terasi”. “Terasa” je bila tužna drama u kojoj je glavna junakinja (i glavna glumica) umirala od raka, ali je terasa bila na moru i njegova tišina ublažavala je ljudsku bol.

Jovan Hrišćić je bio najznačajniji, najuporniji časopisni pozorišni kritičar u jugoslovenskoj književnosti. O tome ne može biti sumnje, ali je bilo osporavanja: ovaj put ne od strane “primitivaca” nego od strane “modernista”, koji su grijali svoj duh na Artoovoj rečenici da je scena konkretno mjesto koje govori konkretnim jezikom, što ih je oslobađalo od obaveze čitanja drama. Vava je znao sve što su oni znali, ali je znao još i drame, a nije vjerovao u bogove, i umio je jasno da se izrazi: “Boja očiju Žilijana Sorela, koju nam Stendal ostavlja da zamislimo, ne

menja ništa u strukturi odnosa u *Crvenom i Crnom*. Ali ako je Lopahin, kao u nekim predstavama *Višnjika* koje sam video, gotovo uvek omanji, ugojeni i pomalo vulgarni *nouveau riche*, ili ako je, (kao u predstavi Đorđa Strelera) vitak, energičan i nemalo istančan čovek na pragu pune zrelosti (možemo zamisliti kako svakoga dana igra tenis), to menja sistem odnosa u Čehovljevoj drami, iako nije reč ni o kakvom ekstremnom anti-literarnom eksperimentu”.

Poslije ovog citata, naravno, dolazi knjiga “*Čehov dramski pisac*”, neosporno remek-djelo. “Ako tragediju smatramo sinonimom za “veliku dramu”, postaje nam jasno da je drama eminentno religiozni rod, dok je roman laički: od čoveka, ona se uvek okreće nečem drugom, obuhvatnijem, univerzalnijem; roman je zadovoljan čovekom i onim što se među ljudima zbiva...” Dok je Vava u Parizu studentima Sorbone predavao svog Čehova, kod kuće na Balkanu, pripremala se tragedija.

P.S. Zima 1992/1993. bila je svuda strašna, u Sarajevu je bila paklena u smislu Danteovog Pakla, u kojem najveći grješnici “kao slamke u staklu” leže nepokretni u ledu koji nastaje mahanjem krila Lucifera u padu s neba dopola zakopanog u zemlji. Mi smo imali svog Lucifera, ali smo imali i svoje anđele. Ekipa CNN-a dolazila je da snimi moj dom: u totalnom mraku oko četiri popodne, bez vode, bez grijanja, sa kušpajzom od koprive i hljebom od mekinja pripremljenim za ručak – Vava je to vidio u Beogradu. Nedugo zatim stigao mi je paket na kojem je krupnim slovima pisala Francuska 7 kao prilična garancija da ga *tamo* neće niko dirati. U paketu je bilo pismo potpisano od Jovana Hristića, S. Vukajlovića i osam žena, uglavnom prevodilaca, Drinka Gojković među njima.



# PORTRET

Bojan Ivanov

Aneta Svetijeva

Bojan Ivanov

## LJEPOTICA I ZVIJER

Prilikom svakog pokušaja pripovijedanja o savremenoj makedonskoj umjetnosti, djelo vajarke Anete Svetijeve (1944, Bitolj) najčešće se, u nekom gramatičkom smislu, sreće kao svojevrsan veznik koji spaja pojedine, prethodno već saopštene, historijske sadržaje i njihovu tekuću kritiku u izrazu najmlađeg likovnog pokoljenja. S druge strane, dugi vremenski raspon, u kojem ovaj veznik obezbjeđuje smisao kad je u pitanju vrjednovanje niza događaja na makedonskoj likovnoj sceni, nagovještava da stvaralaštvo Svetijeve opstaje u isto vrijeme i kao činilac, i kao predmet historijske kritike u sadašnjosti.

U sagledavanjima jednog ovako postavljenog funkcionalnog i hronološkog okvira, očito nema mjesta za početne etape vajarske karijere ove autorke. Osnovna pretpostavka je da je rana plastika Svetijeve zaokružena kao didaktička vježba, kao priprema i najava koja ostaje zarobljena u svojem dobu, odnosno u jednom osobitom kontekstu tumačenja kretanja u makedonskoj savremenoj kulturi. Obrazložena ove pretpostavke ukorijenjena su u nejasnom (ali i snažno prisutnom) osjećanju da se likovna praksa s kraja šezdesetih i u toku sedamdesetih godina prethodnog stoljeća (tad kad su zabilježena i prva grupna, i samostalna predstavljanja Svetijeve) odvijala u metodološki negostoljubivom ambijentu mnogobrojnih i raznorodnih društvenih, političkih i stvaralačkih tematizacija tadašnje jugoslovenske stvarnosti.

Riječ je o stvarnosti koja se u savremenoj makedonskoj istoriografskoj rutini opisuje i objašnjava nepokretnim binarnim ustrojstvom zaustavljenih razvojnih linija.

Jednu liniju predstavljaju umjetnici koji konceptualno jedro likovnog jezika nastoje oživotvoriti u materijalnim tragovima gesta i akcije. Njihovo djelovanje je po svojoj prirodi nužno povezano s građenjem čvrstih programskih mostobrana kad je u pitanju jedan uži krug istomišljenika, a ponekad se veže i za pokušaje građenja razvijenog fronta stvaralačkih zalaganja, čija su opredjeljenja uglavnom obuhvaćena odrednicom "nova umjetnička praksa".

Ona druga razvojna linija izvlači se neodlučnim potezom i bez nekog jasnog pravca. Nju čine umjetnici koji su u podjednakoj mjeri svjesni utemeljiteljske važnosti jezičkih činilaca u

Preveo:  
Nenad Vujadinović

postavljanju vizuelnih konfiguracija i u postizanju određenih likovno-smislenih stanja. Oni, međutim, pokušavaju da do kraja otjelotvore konceptualno jedro u odgovarajućem (disciplinarno neprotivurječnom) slikarskom, vajarском ili grafičkom iskazu. Nasuprot savremenim pokušajima da takva opredjeljenja jednoznačno budu pričvršćena za termine kao što su “koncept u slici” ili “vertikalna umjetnost”, ova razvojna linija jugoslovenskog likovnog konteksta iz sedamdesetih godina prošlog vijeka do danas nije dobila svoju odrednicu, odnosno nije stekla vlastitu kritičko-teorijsku legitimaciju. To su, u stvari, prostori bezimenog identiteta izgrađenog na osnovu idiosinkratičnih tehničko-tehnoloških, tematskih i leksičkih istraživanja likovnosti. Ukratko, to su prostori na kojima se začinje i hvata zamah umjetnička karijera Anete Svetijeve.

Ipak, kad je u pitanju ovakvo neuobičajeno odsustvo dubljeg, istorijski usmjerenog, interesa za profesionalne početke vajarke Svetijeve, objašnjenje se može potražiti i u ravni konkretnih biografskih fakata. Naime, polovinom osamdesetih godina prošlog vijeka, baš u vrijeme prvih rekapitulacija i antologijskih presjeka koji su uključivali i vrjednovali tekuće stvaralaštvo ove makedonske umjetnice, u stvaralačkim prioritetima Svetijeve nastupa izvjestan, jedva prepoznatljiv, tematski preokret. U ovom smislu, prirodni preokreta, odnosno namjerama Svetijeve, može se prići iz dva različita pravca u okviru jednog istog praktičnog silogizma.

Najprije, o onome što se vidi.

Svetijeva, na pragu svoje stvaralačke zrelosti, počinje postepeno i naizgled nepovratno u drugi plan potiskivati obaveze prema svojoj umjetničkoj karijeri u korist svog naučnog kurikula. Pažljivo oblikovanje stvaralačkog portfolija i frenetična izlagačka agenda, pažljivo održavanje veza u svijetu umjetnosti, kao i osluškivanje i predviđanje očekivanja kulturne javnosti - sve to odstupa pred zahtjevima za potpunom profesionalnom posvećenošću istraživanju pojava i pitanja sa raspuća folkloristike, etnografije, etnologije i socijalne antropologije. Nauka je, čini se, jedino zanimanje Svetijeve, a njeni početni koraci sa staza umjetničkog života samo su prefiguracija nove naučne karijere.

Zatim, o onome što je nagoviješteno.

Od prve polovine osamdesetih godina prethodnog stoljeća, a naporedo s vidljivim promjenama u profesionalnom statusu, u životu Svetijeve odvija se jedno tiho, gotovo pritajeno, pomjeranje autorske perspektive: ona prestaje da izlaže svoje skulpture i počinje da predstavlja svoje djelo. Djelo Svetijeve se, bez izuzetka,



ostvaruje u nizu problemski orjentisanih istraživanja određenih tehnika i motiva, narativnih i simboličkih sastava i prostorno-plastičnih vizuelnih konfiguracija. Njeni ciklusi: "Sudađe" (1983-1984), "Rijeka" (1984), "Visoki Grad" (1986), "Kupačice" (1983-1987), "Golubice" (1983-1987), "Ljepotica i Zvijer" (1993), "Eros i Tanatos" (1996) predstavljaju kompleksne studije: postupka i značenja, kulturnog i okultnog, društvene i prirodne stvarnosti; ukratko: jezika kao odraza ljudskog postojanja. Od ovog gradivnog materijala Svetijeva oblikuje svoj opus, čija se ubjedljivost obnavlja u neposrednoj sprezi stvaralačkog integriteta i koherentnosti u izvođenju. Otuda umjetnost kao da ponovo postaje jedini poziv ili, preciznije rečeno, misija Anete Svetijeve.

Pokušaj kritičke transpozicije djela Svetijeve u nove, više i, u osnovi, hipotetički zasnovane registre istorijskog vrjednovanja - nema ni podsticaj, ni potporu u naučnoj argumentaciji. Naime, u novijoj makedonskoj istoriografskoj, kuratorskoj i kritičkoj praksi djelo Svetijeve nerijetko je predmet svojevrsnog metodološkog i konceptualnog nasilja. Postoji uvjerenje da njena djela posjeduju takvu stilsku, izražajnu i tehnološku samosvojnost, te, uopšte, vanvremensku samodovoljnost - koja im dopušta da uspješno i s lakoćom migriraju u različite vrjednosne kontekste i izlagačke situacije.

To uvjerenje se, u prvom redu, bazira na elastičnosti i fleksibilnosti narativnog sloja u njenim ostvarenjima, pri čemu se potpuno zanemaruje sagledavanje procesa koji karakterišu odnose što vladaju između funkcionalne adaptacije i invarijantnosti vajarskog oblika, te između materije i prostora. Otuda, u jednoj monografskoj ili problemskoj raspravi, Svetijeva može da bude predstavljena kao savremena makedonska umjetnica koja se razvija napredujući od tradicionalnog vajarstva, preko likovno neutralnog objekta i ambijentalnih postavki, do instalacija i multimedijalnog izraza karakterističnog za savremeni trenutak. Pritom, u nekom drugom kontekstu (na primjer, u vidokrugu pragmatičnih interesa i dnevnih potreba likovnih kritičara i kuratora) njena ostvarenja mogu se pojavljivati kao prigodna ilustracija folklorne, erotske i polne, te mitske i religiozne tematike.

Nesumnjivo je da je Aneta Svetijeva majstor plastične naracije. Ona je, međutim, prije svega ukrotitelj Stihije koja opsjeda materiju; ona je jahač Daimona koji daje oblik poretku oslobođenom zahtjeva konkretnog mišljenja. Svetijeva je, naime, mislilac suština.

U ravni simboličkog repertoara njeno djelo se najvećim dijelom sastoji od artefakata u kojima namjena vlada izrazom.

Ovi proizvodi naizgled nespecijalizovanog rada predmeti su ritualnih, votivnih, apotropejskih funkcija koje Svetijeva ostvaruje tipologijom idola, kumira, žrtvenika ili svetih mjesta. Naracija se odvija u preplitanju egzistencijalnog i ekspresivnog, u nerazlikovanju racionalnog od afektivnog, u nerazlučivanju nauke od umjetnosti.

Na planu korištenih tehnika, Svetijeva projavljuje onaj isti interes oko kojega se objedinjuje i simbolički repertoar njene plastike. Načelno, riječ je o hibridnim postupcima koji se teško mogu podvesti pod samo jednu disciplinu ili medij, kakvi su: slikarstvo, skulptura, arhitektura, instalacija ili video; iako se ne može odreći da je početna tačka, kad je riječ o opredjeljenju Svetijeve za skulpturu, smještena u tehnikama četiriju osnovnih elemenata: vatre, vode, zemlje i vazduha.

Konačno, i na planu izraza djelo Svetijeve oslanja se na igru dvosmislenih iskaza i apela, na neomeđenom prostoru neodoumica. Izgleda da to stvaralaštvo lako upija brojne, vremenski i prostorno udaljene, izvore inspiracije. U artefaktima Svetijeve objedinjene su zbunjujuće i protivrječne poruke neke neuzemljene, globalne neolitske pop-kulture. Izraz ove autorke nije usmjeren ka ostvarivanju jezičke sinteze, već se realizuje ukrštanjem i kontaminacijom idioma.

Uz navođenje nekoliko šturih biografskih i anagrafskih podataka o Aneti Svetijevoj i o njenom stvaralaštvu, bilo bi moguće predložiti sliku umjetnice čija je istoričnost (razumijevanje čovjeka i svijeta, jedinke i stvarnosti, cjelishodnog i nepromjenljivog) stečena u vremenu radikalnog socijalnog angažmana u godinama posljednje velike revizije modernog projekta. Kao ličnost, Svetijeva je, nesumnjivo, dodirnuo pokret generacijske i polne samosvijesti i ona je, najvjerovatnije, kod svojih likovnih učitelja i mentora prepoznala želju za vječnim životom u istoriji. Vrlo je vjerovatno da je ona sa svojim savremenikima dijelila želju za vječnom mladošću u elanu ličnog aktivizma i u kolektivnoj emancipaciji. Kontekst ove istoričnosti pretpostavlja i postojanje bar dviju stvarnosti koje bi mogle biti cilj likovnog angažmana. Jedna stvarnost je aktuelna i predstavlja predmet kritike zbog masovne proizvodnje masovnih predstava, a druga je potencijalna i tema je anticipacije u manufakturnoj proizvodnji kolektivnih predstava - kao projekta o svijetu dostojnom čovjeka. Djelo Svetijeve uglavnom je utemeljeno na jeziku implikacija, zbog čega je krajnje nezahvalno sugerisati određeni kontekst stvarnosti. Sa svoje strane, očigledno je da se jezik ovog stvaralaštva nadovezuje na tradiciju organskih formi i rudimentarnih tehnika oblikovanja.

Priči o savremenoj makedonskoj likovnoj umjetnosti predstoje nova pripovijedanja i prepričavanja. Tokom ovih budućih revizija, stvaralački doprinos vajarke Anete Svetijeve postepeno će dobijati svoje pravo mjesto u redoslijedu istorijske naracije. Sigurno je da će sagledavanja, ocjene i objašnjenja, pa čak i riječi imati različito značenje ili upotrebu: umjesto o socijalnom angažmanu, vjerovatno će se govoriti o nekonformizmu ili će, pak, od sadržaja aktivizma možda preostati jedino provokacija, dok će u arhaičnom možda ugasnuti regionalni, istočnomediterranski odzivi na račun atavističkih ili primordijalnih konotacija. Ono što je izvjesno je da će stvaralaštvo Svetijeve i dalje ostati isto - ostaće oblik u kojemu se ogleda unutrašnje ustrojstvo žive materije, čovjeka i njegovih vrijednosti.



From the cycle:  
SECRET OBJECTS, 1981 (detail)



From the cycle:  
THE HIGH TOWN, 1986 (detail)



FEATURE, 1981



THE FATES, 1984



THE FIRST OF THE FATES AND A SNAKE, 1983

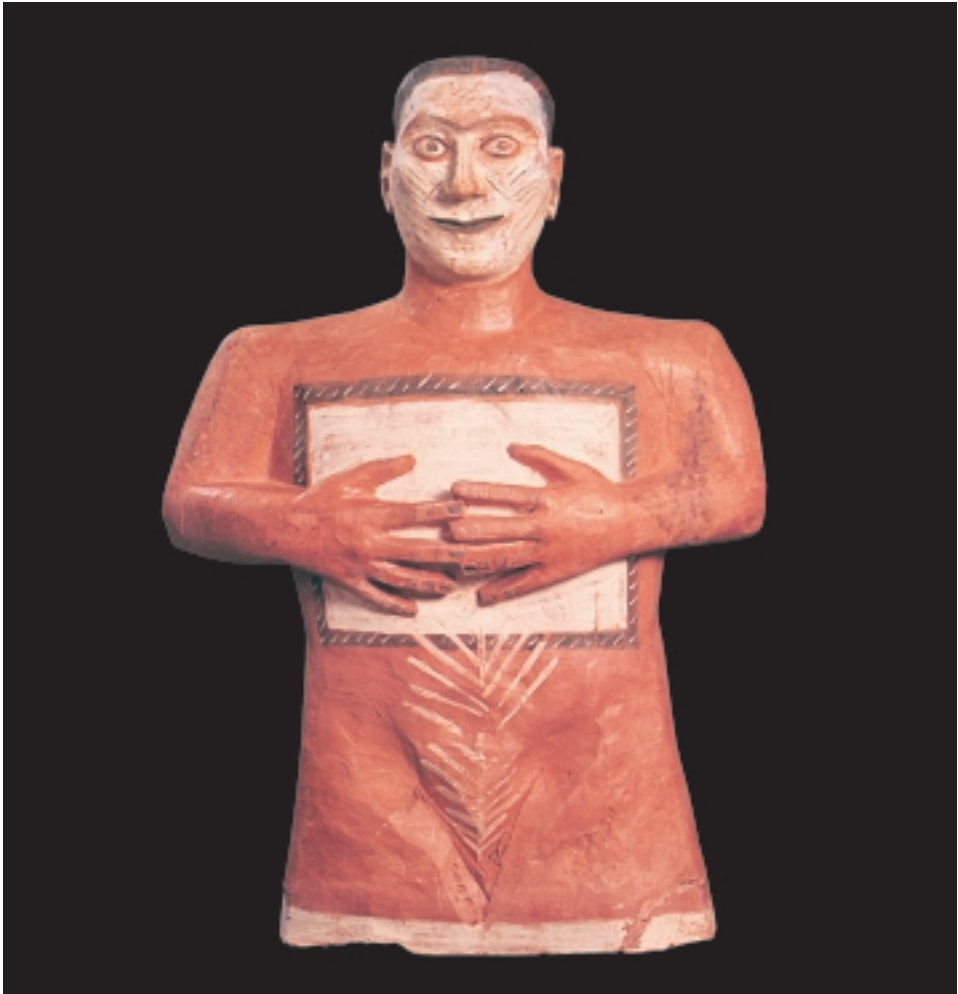




WOMAN BATHING, 1983



WOMAN WITH A PAINTED HAND, 1983



BIG WOMAN BATHING, 1987



From the cycle:  
BEAUTY AND THE BEAST, 1993 (detail)



EROS AND THANATOS I, 1996



WOMAN BATHING, 1983

## Bilješke o autorima

**Dubravka Ugrešić** rođena je u Hrvatskoj. Završila je Filozofski fakultet u Zagrebu, a u Institutu za teoriju književnosti pri zagrebačkom Filozofskom fakultetu bila je zaposlena dvadesetak godina. Napisala je tri knjige za djecu, znanstvenu studiju o suvremenoj ruskoj prozi, brojne članke o ruskoj književnosti, prevela je sa ruskoga Borisa Pilnjaka i Danila Harmsa, te uredila, između ostaloga, antologiju ruske alternativne književnosti. Objavila je knjige kratkih priča *Poza za Prozu* i *Život je bajka*, romane *Štefica Cvek u raljama života*, *Forsiranje romana – reke* i *Muzej bezuvjetne predaje*, te knjige eseja *Američki fikcionar*, *Zabranjeno čitanje* i *Kultura laži*. Nagrađena je brojnim nagradama.

Danas živi u Amsterdamu.

**David Albahari** (1948), pripovedač, romansijer, prevodilac, esejista, jedan od najdoslednijih zagovornika poetike sažetosti u savremenoj srpskoj književnosti. Brižljivo negovanim jezikom on pripoveda o onome što postoji ispod vidljive površine svakodnevnog sveta. Objavio je knjige priča: *Porodično vreme* (1973), *Obične priče* (1978), *Opis smrti* (1982), *Fras u šupi* (1984), *Jednostavnost* (1988), *Pelerina* (1993), *Pelerina i nove priče* (1997), *Neobične priče* (1999) i romane: *Sudija Dimitrijević* (1978), *Cink* (1988), *Kratka knjiga* (1993), *Snežni čovek* (1995), *Mamac* (1996), *Mrak* (1997), *Gec i Majer* (1998), *Svetski putnik* (2001). *Izabrana dela* Davida Albaharija u deset knjiga objavljena su tokom 1996. i 1997. godine. Knjige su mu prevedene na engleski, hebrejski, italijanski, mađarski, albanski, slovački, nemački, esperanto, poljski, francuski, španski, grčki i danski jezik. Preveo je sa engleskog jezika nekoliko desetina zbirki priča i romana najznačajnijih savremenih engleskih i američkih pisaca, priredio je niz zbornika i knjiga, i, između ostalog, uređivao listove i časopise *Vidici*, *Književna reč*, *Kulture Istoka*, *Pismo*, *Mezuza*. Nagrađivan je nizom najznačajnijih nagrada u srpskoj književnosti (Ninova nagrada, Andrićeva nagrada i druge). Živi u Kalgariju (Kanada).

**Mihajlo Pantić** (1957), savremeni srpski prozni pisac i književni kritičar. Predaje *Istoriju srpske književnosti* i *Kreativno pisanje* na beogradskom Filološkom fakultetu. Do sada je objavio 25 knjiga, od toga sedam zbirki priča, u više izdanja (najpoznatije su *Vonder u Berlinu*, *Novobeogradske priče*, *Sedmi dan košave*). Bavi se uredničkim i scenarističkim radom. Nagrađivan je, priče su mu prevedene na 15 jezika.

**Nenad Veličković** rođen je 1962. u Sarajevu, gdje i danas živi i radi. Do sada objavio tri romana: *Konačari*, *Otac moje kćeri* i *Sahib- impresije iz depresije*, te tri zbirke kratkih priča: *Đavo u Sarajevu*, *Sexikon-Sexpresionizam* i *Sarajevski gastronomi*. Roman *Konačari* preveden je na njemački, slovenački i italijanski jezik.

Više informacija i detalja na: [www.nenadvelickovic.com](http://www.nenadvelickovic.com)

**Jasmina Lukić** bavi se književnom kritikom i esejistikom i predaje kurseve iz oblasti književne teorije i feminističke kritike na Odseku za rodne studije Centralnoevropskog univerziteta u Budimpešti, i u Centrima za ženske studije u Beogradu i u Zagrebu. Objavila je knjige *Drugo lice. Prilozi čitanju savremenog srpskog pesništva* (1984) *Metaproza: čitanje žanra* (2001, nagrada "Đorđe Jovanović").

**Andrea Zlatar** bavi se književnošću od početka osamdesetih u različitim oblicima: od književne kritike i književne teorije, do esejistike i poezije. Objavila je četiri knjige iz područja teorije i povijesti književnosti: *Istinито, lažno, izmišljeno. Ogledi o fikcionalnosti* (1989), *Marulićeva Davidijada* (1991), *Autobiografija u Hrvatskoj* (1998), *Ispovijest i životopis* (2000), dvije knjige eseja o svakodnevnici *Veliko spremanje. Zapisi učene domaćice* (1995), *Svakodnevne razglednice* (2002), te knjigu poezije *Neparne ljubavi* (2002). Usporedno sa književnom djelatnošću bavi se i uredničkim i novinskim poslovima u kulturi (Omladinski radio, Studentski list, Gordogan, Vijenac, Zarez). Od 1986. radi na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, na Odsjeku za komparativnu književnost, sada u svojstvu izvanrednog profesora.

**Lada Čale Feldman** je viša znanstvena suradnica u Institutu za etnologiju i folkloristiku. Interesi joj presijecaju književnu i kazališnu teoriju, folkloristiku i antropologiju, te feminističku kritiku. Uz znanstvene radove, prikaze i kazališne kritike, te dvije knjige u koautorstvu, objavila je i *Brešanov teatar* (1989), *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* (1997), te knjigu posvećenu rodnim izvedbama u teoriji, književnosti, kazalištu i folkloru, naslovljenu *Euridikini osvrti*, 2001, za koju je 2002. dobila nagradu "Petar Brečić".

**Nirman Moranjak Bamburać** je izvanredna profesorica na Odsjeku za komparativnu književnost i bibliotekarstvo Filozofskog fakulteta u Sarajevu, kao i na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Objavila je knjigu *Metatekst* (Sarajevo, 1992), te



uredila zbornik *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller synkretismus*. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 52. Wien – München, 2001). Autor je niza studija iz oblasti teatrologije, naratologije i književne teorije i kritike, kao i nekoliko značajnih prijevoda.

**Vladislava Gordić Petković**, docent za englesku i američku književnost na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, bavi se književnom teorijom, kritikom i prevođenjem sa engleskog. Objavila je tri knjige - *Sintaksa tišine: poetika Rejmonda Karvera* (1995), *Hemingvej* (2000) i *Korespondencija: tokovi i likovi postmoderne proze* (2000), pedesetak naučnih radova i oko dve stotine književnih prikaza. Predaje u Centru za ženske studije, na SAS-u i na AAOM-u.

**Biljana Dojčinović-Nešić** predaje književnost u Centru za ženske studije, Beograd i na Alternativnoj akademskoj mreži. Jedna je od koordinatorki Centra za ženske studije. Autorka knjige *Ginokritika: Rod i književnost koju su pisale žene* (1993). Objavljuje eseje, književnu kritiku i prevode sa engleskog jezika, mahom u časopisima *Košava*, *Ženske studije*, *ProFemina*. Uredila temate o američkoj feminističkoj kritici i Šarlot Perkins Gilmen.

**Tatjana Rosić** je istraživač-saradnik u Institutu za književnost i umetnost u Beogradu. Predaje u Centru za Ženske studije i na Alternativnoj akademskoj edukativnoj mreži, u okviru programa studija kulture i roda. Bavi se književnom kritikom, teorijom i istorijom književnosti, i rodnim studijama. Objavila je knjigu *Proizvoljnost pisanja: Romantičarski dnevnik u srpskoj književnosti* (Beograd 1994) i priredila izbor iz savremene srpske proze na makedonskom jeziku *Bizarni raskazi* (Skoplje 2002).

**Jasna Koteska** (1970, Skoplje). Radi kao docent na predmetu Nova slovenačka književnost na Filološkom fakultetu u Skoplju i kao istraživač u Institutu Evro-Balkan, Skoplje. Doktorirala je literaturu i rod na Univerzitetu u Skopju (2002) sa temom *Modeli ženskog pisma u savremenoj makedonskoj književnosti*. Magistar je filoloških nauka (2000) na Katedri za makedonsku i južno-slovensku književnost u Skoplju i magistar rodnih studija (1999) na Programu za rod i kulturu (danas Odsek za rodne studije) pri Centralno-Evropskom Univerzitetu u Budimpešti. Predaje kurs "Psihoanaliza i rod" pri Školi za rod i politiku (Istraživački centar rodnih studija, Skoplje). Objavila je knjigu *Postmodernističke književne studije* (Makedonska knjiga, Skoplje, 2002).



scenarist i publicist. Objavio je dva romana: *Igra angelov in netopirjev* (Igra anđela i netopira) 1997. i *Pasji tango* (Pseći tango) 1999. Uskoro treba da se pojavi i njegova zbirka kratkih priča. Za prvi roman je dobio nagradu za najbolji slovenski prvijenac u godini 1996/97. Sudjelovao je i u Vlaku književnosti. Pokretač i glavni urednik časopisa "Balcanis".

**Miljenko Jergović** rođen je 1966. u Sarajevu. Objavio je knjige: *Opservatorija Varšava*, *Uči li noćas neko u ovom gradu japanski*, *Himmel Commando*, *Sarajevski Marlboro*, *Karivani*, *Preko zaleđenog mosta*, *Ovdje živi Conan* (mlada bosanska lirika 1992 – 1996, uredio M. J.), *Naci bonton*, *Mama Leone*, *Historijska čitanka*, *Kažeš anđeo*, *Hauzmajstor Šulc*, *Buick Rivera*. Većina ovih djela prevedena je na brojne svjetske jezike.

**Faruk Šehić** rođen je 1970. u Bihaću. Objavio zbirku *Pjesme u nastajanju*, Omnibus, Sarajevo, 2000. Poeziju i prozu objavljuje u časopisima. Živi u Sarajevu.

**Enes Karić** je rođen 16. maja 1958. Nakon osnovne osmogodišnje škole, završio petogodišnju Gazi Husrevbegovu medresu u Sarajevu 1978. Završio Fakultet islamskih nauka (1981.) i Fakultet političkih nauka (1982.). Magistrirao na Filozofskom fakultetu u Sarajevu na Odsjeku za filozofiju i sociologiju (1986.). Doktorirao iz oblasti klasične filologije na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu (1989.).

Redovan je profesor na Fakultetu islamskih nauka u Sarajevu, gdje predaje Uvod u tumačenje Kur'ana i Povijest tumačenja Kur'ana. Povremeno biva angažiran na postdiplomskom studiju na Pravnom i Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu. Od akademske 2002. – 2003. predaje predmet "Kultura islama" na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Boravio na dužim specijalizacijama u Kairu, Oxfordu, New Havenu (Yale University), Santa Barbari (University of California Santa Barbara). Držao predavanja na brojnim univerzitetima i institucijama u SAD-u, Zapadnoj Evropi, te arapskom i islamskom svijetu. Objavio blizu četrdeset knjiga, uključujući i prijevode sa arapskog i engleskog jezika. Među najznačajnije njegove knjige ubraja se "Hermeneutika Kur'ana" koja je izišla u Zagrebu 1990. godine u izdanju "Filozofskih istraživanja". Njegov "Prijevod Kur'ana na bosanski jezik" u izdanju "Bosanske knjige", Sarajevo 1995. godine, ocijenjen je od kritike kao do sada najbolji prijevod temeljne islamske svete knjige, Kur'ana.

Objavio je dvije knjige eseja, "Bosna sjete i zaborava", u izdanju Durieuxa iz Zagreba (1997) i "Eseji od Bosne", u izdanju "Sejtarije" iz Sarajeva (1999.). Mnogi eseji objavljeni su mu na engleskom i njemačkom jeziku.

**Marko Vešović** rođen je 1945. u selu Pape, Crna Gora. Pjesnik, romanopisac, esejist, književni kritičar i prevodilac. Predavač na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Jedan je od urednika *Antologije najnovijeg bosanskohercegovačkog pjesništva*. Najznačajnije knjige: *Nedjelja* (poezija); *Osmatračnica* (poezija); *Rodonačelnik* (roman); *Četvrti genije* (polemički tekstovi). Prevodio je poeziju Emili Dickinson i Šarla Bodlera.

**Stevan Tontić** rođen je 1946. u Sanskom Mostu. Studirao je filozofiju u Sarajevu i potom radio kao urednik u izdavačkoj kući. Poslije više godina provedenih u egzilu u Njemačkoj (1993 – 2001), koje su ga razdvojile od porodice, vraća se u Sarajevo. Njegova pjesnička zbirka *Sarajevski rukopis* naišla je na veliku pažnju. Dobio je nagradu Horst Binek Bavarske akademije lijepih umjetnosti (2000) i nagradu grada Hajdelberga Književnost u egzilu. Najznačajnije zbirke pjesama su *Sarajevski rukopis* (1998) i *Blagoslov izgnanstva* (2001).

**Dragoslav Dedović** je rođen 1963. u Zemunu. Nakon okončanog studija žurnalistike u Sarajevu (1986) radio je kao urednik u tuzlanskom "Grafičaru". Od 1992. boravi u Njemačkoj. Magistrirao je na interdisciplinarnom odsjeku "Europastudien" Univerziteta u Aachenu. Novinar je Bosanskog programa Radija Deutsche Welle u Kölnu. Do sada objavljene knjige: *Izađimo u polje*, pjesme, Sarajevo, 1988; *Cirkus Evropa*, pjesme, Tuzla 1990.

*Von edlen Mördern und gedungenen Humanisten* (O plemenitim ubicama i najmljenim humanistima). 44 Gedichte/pjesme & 1 Essay/esej, Klagenfurt/Celovec 1997.

*Das Kind. Die Frau. Der Soldat. Die Stadt.*, zeitgenössische Erzählungen aus Bosnien-Herzegowina (Hg.), Klagenfurt/Celovec 1999.

*Eine Kawasaki für Wukman Dedovitsch*, Gedichte, Klagenfurt/Celovec, 2001.

**Predrag Matvejević** rođen je 1932. godine u Mostaru. Studij romanistike započeo je u Sarajevu, završio u Zagrebu. Doktorirao je 1967. na Sorbonnei (iz komparativne književnosti i estetike), gdje je također obranio habilitaciju za redovnu profesuru (1994).

Predavao je francusku književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1959-1991). Godine 1991. odlučio je emigrirati i izabrao položaj "između azila i egzila". Nastanio se najprije u Francuskoj, zatim u Italiji. Na Novoj Sorbonnei ( Paris III) predavao je na Odsjeku za opću i komparativnu književnost. Od 1994. godine redovni je profesor na slavistici rimskog sveučilišta "La Sapienza". Bio je "visiting profesor" na raznim Sveučilištima: New York University (1982), Ecole des langues orientales ( 1991), Université caholique de Louvain (2000). Sveučilište u Perpignanu, u povodu šestote obljetnice svoga postojanja, dalo mu je doktorat honoris causa.

Objavio je knjige:

*Sartre* (esej, 1965), *Razgovori s Krležom* (1969, 1971, 1974, 1979, 1982, 1987),

*Prema novom kulturnom stvaralaštvu* (1975, 1977), *Književnost i njezina društvena funkcija* (1977), *Te vjetrenjače* (1977, 1978), *Jugoslavenstvo danas* (1982, 1986)

*Otvorena pisma* (1985, 1986), *Mediterranski brevijar* ( 1987, 1990, 1991)

*Istočni epistolar*, (1995), *Gospodari rata i mira* (s V. Stevanovićem i Z. Dizdarevićem, 2000, 2001).

**Vesna (Bjelogrlić) Goldsworthy** (1961), univerzitetski profesor i književni kritičar. Od 1986. godine živi u Londonu gde predaje na tamošnjim univerzitetima. Objavila je knjigu *Izmišljanje Ruritanije* (prvo, englesko izdanje 1998, izdanje na srpskom 2000) koja je posvećena tumačenju složene kulturološke slike balkanskog prostora u anglosaksonskoj umetnosti. Autor je velikog broja kritičkih studija objavljenih u Britaniji i Americi.

**Ramona Koval** je rođena u Melburnu 1954. godine. Poznata je književnica i urednica kulturnih programa na radiju i televiziji. Po obrazovanju je mikrobiolog i bila je profesor na univerzitetu prije nego što se u potpunosti posvetila pisanju i novinarstvu.

U romanu *Samovar*, koji prati sudbinu porodice poljskih jevreja, glavna junakinja vodi dijalog sa mrtvom majkom i drugim članovima porodice nestalim u holokaustu. Tako u knjizi duhovi predaka postaju življi od preživjelih. Na jednom mjestu kćerka kaže:

*Sada mi je teško da budem ljuta na tebe. Kao da je sve bolje otkako si mrtva. Čini mi se da si sretnija otkako si postala duh. Bilo šta da kažem više te ne može povrijediti.*

Na australijskom radiju Ramona Koval je urednik emisije čiji su gosti najpoznatiji pisci svijeta. Redakcija *Sarajevskih svezaka* će uz autorovu saglasnost objaviti neke od tih razgovora.

**Amos Oz** je poznati izraelski pisac. Njegov intelektualni angažman učinio ga je jednim od najvećih kritičkih glasova i najkontraverznijih ljudi od pera u današnjem Izraelu. Do sada je objavio sljedeće knjige: *Elsewhere, Perhaps, Where the Jackals Howl, Unto Death, Don't Call it Night* i *The Same Sea*, kao i zbirke eseja i novinskih članaka *In the Land of Israel, The Slopes of Lebanon and Israel, te Palestine & Peace*.

**Velimir Visković** rođen je 1951. godine u Drašnicama u Dalmaciji. Književni kritičar i urednik brojnih časopisa. Glavni urednik književnog časopisa *Republika*, kao i *Enciklopedije hrvatske književnosti*; član redakcije Hrvatske enciklopedije i predsjednik Hrvatskog društva pisaca. Autor je više od 500 književnoistorijskih i kritičkih tekstova, koji su objavljeni u časopisima u bivšoj Jugoslaviji. Predavač na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gost predavač na brojnim univerzitetima u Poljskoj, Austriji, Njemačkoj, Rusiji, i SAD.

**Marta Frajnd** je teatrolog i historičar književnosti iz Beograda. Autor knjiga *Dramska iluzija u engleskoj renesansnoj komediji* (1973) i *Istorija u dramama – drama u istoriji* (1996) te većeg broja studija o srpskoj i evropskoj dramati. Priređivač dramskih tekstova Laze Kostića, Dragutina Ilića i Todora Manojlovića.

**Tvrtko Kulenović** rođen je 1935. u Šapcu. Pripovjedač, esejist, putopisac i scenarist. Profesor na Filozofskom fakultetu u Sarajevu i član Akademije nauka i umjetnosti BiH. Prvi predsjednik bosanskog P.E.N. centra (1992-1996). Najvažnije knjige: *Odanost jugu* (putopis); *Pejsaži zrelog doba* (putopis); *Karavan* (priče); *Kasino* (roman); *Čovjekova porodica* (roman); *Indija i umetnost* (eseji); *Čakra-istok zapadu danas* (eseji); *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*; *Umetnost i komunikacija* (teorija).

## EXECUTIVE SUMMARY

The quarterly *Sarajevske sveske* (*Sarajevo Notebook*) opens with the regular column IN THE FIRST PERSON – a piece by the prominent Croatian writer Dubravka Ugrešić entitled *American Nails*. The guest contributor to the column will always be an intellectual from the region, or from the world at large, and the piece must represent a personal view of the world of today. In *American Nails*, Dubravka Ugrešić comments on the post 11 September world in her unique ironic style.

In the column entitled DIALOGUE, two writers from Serbia, Mihajlo Pantić and David Albahari, discuss life and literature. As contemporaries and friends, they have no trouble establishing a dialogue that implicitly deals with Albahari's early writings, his first books, the Belgrade atmosphere in which he lived and worked, the friends who had a major influence on him. Not surprisingly, the dialogue is permeated with the destiny of writers in exile, a destiny shared by Albahari, who has been living in Canada for the past ten years. Indeed, almost every member of an entire generation of writers is living and working abroad: not only David Albahari himself, but also Snežana Bukal, Vladimir Albahari, Aleksandar Hemon, Predrag Matvejević, Semezdin Mehmedinović, Bora Ćosić, and Vidosav Stevanović, to mention just a few. What this dialogue reveals, in fact, is the tragic fate of the writers whom the war in this part of the world has so widely dispersed.

This issue's DIARY, another of the periodical's regular columns, is by the young Sarajevo writer Nenad Veličković, whose novel *Konačari* has already been translated into a number of European languages. In his characteristic style, mocking both himself and the world, he talks about the nonsensical way literature is taught in the Faculty of the Humanities in Sarajevo, where he himself lectures. He also refers to his own endeavours to circumvent the curriculum and lecture to his students in a way that will make literature attractive to them, not rebarbative. Like everything from the pen of this unusual Sarajevo writer, this diary is a somewhat astringent picture of our post-war circumstances.

THIS QUARTER'S TOPIC is women's writing. This section opens with an introductory essay by Jasmina Lukić, who lectures at the Department of Gender Studies of the Central European University in Budapest. She is followed by a number of women

literary historians and critics from the region as a whole who address the same topic; of these we single out:

*Medea's Mediations*, by the Croatian author Lada Čale Feldman,

*Call numbers of death and the ethics of women's writing*, an essay by a literary historian and critic from Bosnia and Herzegovina, Nirman Moranjak-Bamburać,

*Motifs and models of femininity: Serbian women's prose of the 1990s*, by Vladislava Gordić Petković, a writer from Serbia,

*Macedonian women's literature from asymbolics to feminism*, by Jasna Koteska, a writer from Macedonia.

The column MANUFACTURE features poems and stories by writers from Croatia, Serbia and Montenegro, Slovenia, Macedonia and Bosnia and Herzegovina.

In the column MY CHOICE, critic and essayist Milica Nikolić writes about the poetry of one of Serbia's most significant prose writers, Bora Ćosić, revealing him to be a fine poet as well. Stevan Tontić, one of Bosnia and Herzegovina's major poets, writes about Dragoslav Dedović, who belongs to the generation of writers in exile already referred to. The selection of verse of these two poets – exiles, in fact – reflects the fate of an entire generation of writers from the countries that arose out of the dissolution of Yugoslavia, who are now roaming the world as though under some kind of spell.

In THE BALKANS, a column reserved for discussion of events and matters related to the region and the notion of the Balkans, we publish pieces by another two writers in exile: Vesna Goldsworthy (*Invencija i in(ter)vencija: retorika balkanizacije "Invention and In(ter)vention: the Rhetoric of Balkanization"*) and Predrag Matvejević (*Nacionalna kultura i globalizacija "National Culture and Globalization"*).

The column PASSPORT will always be dedicated to translations, particularly of poetry. The previous issue featured modern Portuguese poetry, and the third will feature Swedish poetry; this issue contains an interview with Amos Oz by Ramona Koval.

Each issue of *Sarajevske sveske* will present one artist. In the first issue, engravings by Emir Dragulj, an artist from Bosnia and Herzegovina, were illustrated, and in this issue we introduce the Macedonian sculptress Aneta Svetijeva.



3. EVROPSKI KNJIŽEVNI SUSRETI  
3<sup>e</sup> RENCONTRES EUROPÉENNES DU LIVRE  
CENTRE ANDRÉ MALRAUX/ÉTONNANTS VOYAGEURS  
COLLÈGE INTERNATIONAL DES TRADUCTEURS D'ARLES

Članovi redakcije  
SARAJEVSKIH SVEZAKA



U Sarajevu je 26. septembra 2002. godine održana  
promocija prvog broja časopisa SARAJEVSKE SVESKE.

## **SARAJEVSKE SVESKE**

**Izdavač:** MEDIACENTAR SARAJEVO

**Direktor:** Boro Kontić

Kolodvorska 9

71000 Sarajevo

Bosna i Hercegovina

Telefon: (+387-33) 715-861

Telefaks: (+387-33) 715-860

e-mail: edin@media.ba

### **Lektor**

Milka Arslanagić

### **Korektor**

Edin Hodžić

### **Dizajn naslovne strane**

Ognjenka Finci

Amra Zulfikarpašić

### **DTP**

Adnan Mahmutović

**Štampa:** JEŽ, Sarajevo

**Tiraž:** 1000 primjeraka

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.

## Dubravka Ugrešić

Srela sam mladu Bosanku koja radi na Wall Streetu kao broker. Not a big deal, rekla mi je. Ima tamo još naših. Srela sam Edina, mladog slikara, koji je postao unutrašnji dekorater. Uzimam samo Park Avenue stanove, rekao mi je. Srela sam Begu, u Manchesteru, New Hampshire, izbjeglicu koji je prije dolaska u Ameriku proveo neko vrijeme u srpskom logoru za Muslimane. Nisam ni znao da sam sletio u Ameriku. Ja sam mislio da je to onaj Manchester u Engleskoj, rekao mi je. Bego je za sedam godina koliko je u izbjeglištvu našao posao, kupio kuću, udao kćerku, školovao sina i uredio vrt. Sada u vrtu ima jezerce sa zlatnim ribicama i gazibo u orijentalnom stilu. Na proslavi svoga rođendana, na kojem sam se i ja zadesila, Bego je u vrtu obasjanom mjesječinom nadahnuto plesao sirtaki. Njegovi američki susjedi misle da je Grk. Jer podsjeća na Anthony Queenaa. I zbog tog sirtakija s kojim Bego trijumfalno završava sve svoje kućne proslave. Što se Bosne tiče, nje se više i ne sjeća. Tu, u Americi, su svi "njegovi", porodica, rodbina, prijatelji.

## David Albahari

Nikada nisam verovao da pisac ima neku ulogu, bilo kakvu ulogu, osim da sledi inspiraciju kada se pojavi, ako se pojavi, ili da čuti ukoliko nema nadahnuća na vidiku. Moje knjige govore o mojim bolovima i radostima, o mojim nastojanjima da shvatim svet, da se snađem u lavirintu svesti, da otkrijem strukturu jezika, da na trenutak budem neko drugi ili upravo onaj koji jesam, i – gledano iz te perspektive – čine me srećnim. I to je, bar za mene, sasvim dovoljno.

## Nenad Veličković

Dok Dubravka Ugrešić, gostujući na fakultetu, priča o književnoj "evropskosti", o piscima koji čine sve da postanu roba na književnom tržištu, ja pripremam čas o književnoj srpskosti – o Teodosijevom životopisu Svetoga Save. Taj predstavljam studentima kao izvor motiva neophodnih za kasnije čitanje i razumijevanje moderne poezije i pjesnika, Pope prije svih. Tako i prolazimo kroz njega, čitajući paralelno Popin ciklus o Svetom Savi, odgonetajući slike poput onih o pčelama oko glave, ili zlatorunim oblacima... Ali ni jednog trenutka ne ostavlja me nelagoda, zbog sumnje da je jedan od nas dvojice, ja ili Teodosije, suvišan u ovoj učionici.

## Žensko pismo

Jasmina Lukić, Andrea Zlatar, Lada ale Feldman,  
Nirman Moranjak-Bamburać, Vladislava Gordić Petković,  
Biljana Dojčinović – Nešić, Tatjana Rosić, Jasna Koteska