



Студентски књижевни лист

# ВЕСНА

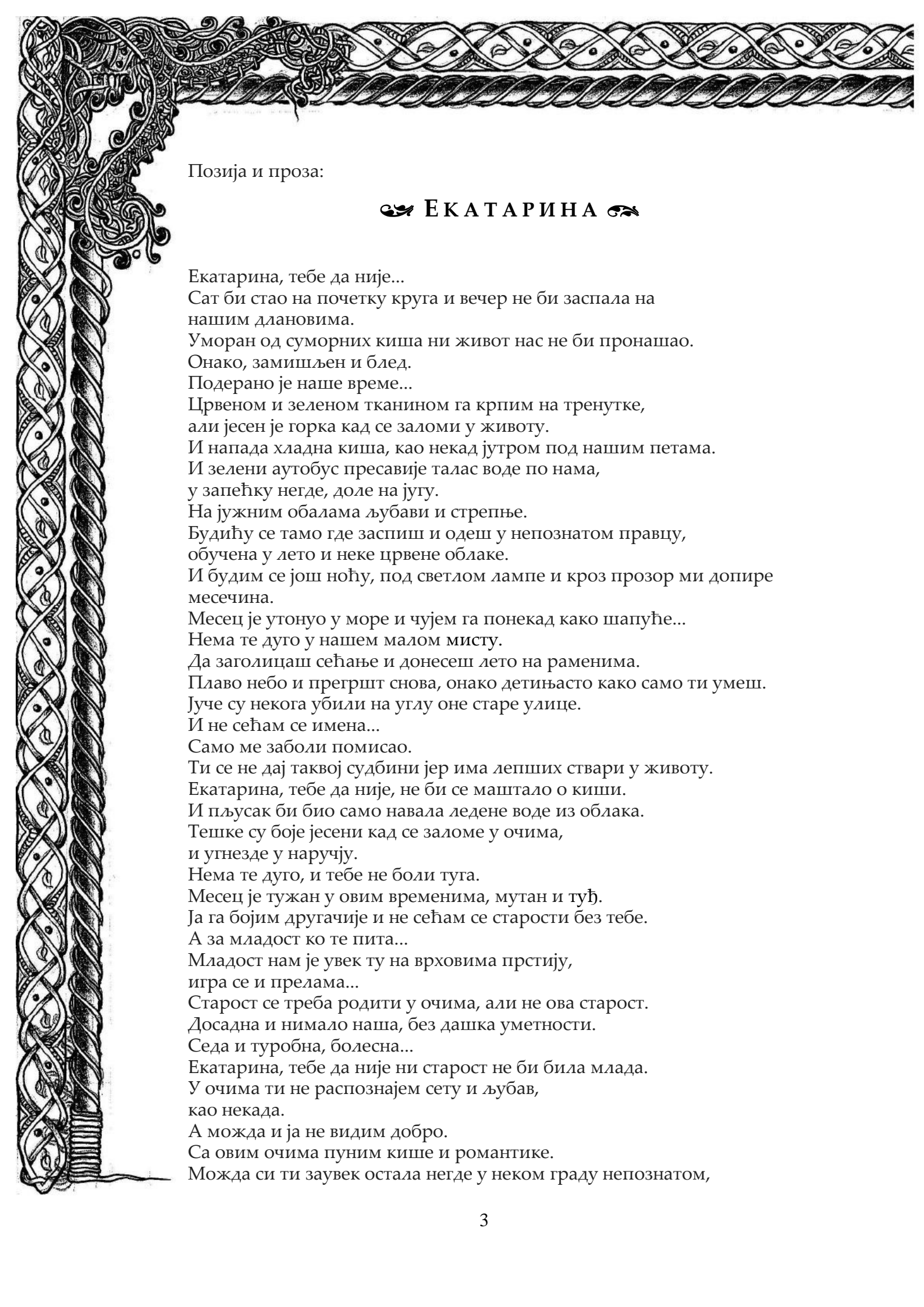
Београд

јун 2014.



Смејале су се својим озбиљним смехом, говориле су гласно својим гласовима озбиљних људи, а ја сам се питао какво чудно задовољство те девојке, које се сусрећу свуда, на пустим жалима, у дубини шума, у бучним градовима и пространим музејима пуним ремек-дела, могу осетити посматрајући без престанка слике, споменике, дуге меланхоличне алеје и пенушаве таласе на месечини, а да никада ништа од свега тога не разумеју.

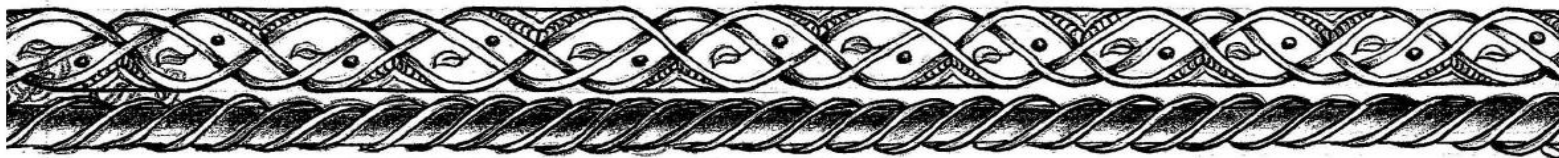
(Ги де Мопасан)



Позија и проза:

## ❧ ЕКАТАРИНА ❧

Екатарина, тебе да није...  
Сат би стао на почетку круга и вечер не би заспала на  
нашим длановима.  
Уморан од суморних киша ни живот нас не би пронашао.  
Онако, замишљен и блед.  
Подерано је наше време...  
Црвеном и зеленом тканином га крпим на тренутке,  
али јесен је горка кад се заломи у животу.  
И напада хладна киша, као некад јутром под нашим петама.  
И зелени аутобус пресавије талас воде по нама,  
у запећку негде, доле на југу.  
На јужним обалама љубави и стрепње.  
Будићу се тамо где заспиш и одеш у непознатом правцу,  
обучена у лето и неке првене облаке.  
И будим се још ноћу, под светлом лампе и кроз прозор ми допире  
месечина.  
Месец је утонуо у море и чујем га понекад како шапуће...  
Нема те дуго у нашем малом мисту.  
Да заголицаш сећање и донесеш лето на раменима.  
Плаво небо и прегршт снова, онако детињасто како само ти умеш.  
Јуче су некога убили на углу оне старе улице.  
И не сећам се имена...  
Само ме заболи помисао.  
Ти се не дај таквој судбини јер има лепших ствари у животу.  
Екатарина, тебе да није, не би се маштало о киши.  
И пљусак би био само навала ледене воде из облака.  
Тешке су боје јесени кад се заломе у очима,  
и угнезде у наручју.  
Нема те дуго, и тебе не боли туга.  
Месец је тужан у овим временима, мутан и туђ.  
Ја га бојим другачије и не сећам се старости без тебе.  
А за младост ко те пита...  
Младост нам је увек ту на врховима прстију,  
игра се и прелама...  
Старост се треба родити у очима, али не ова старост.  
Досадна и нимало наша, без дашка уметности.  
Седа и туробна, болесна...  
Екатарина, тебе да није ни старост не би била млада.  
У очима ти не распознајем сету и љубав,  
као некада.  
А можда и ја не видим добро.  
Са овим очима пуним кише и романтике.  
Можда си ти заувек остала негде у неком граду непознатом,



да те сретнем изненада...

Кад заборавим кишобран и крену бесне и запаљиве кише над градом.  
Мокре су ми ципеле и газим дубље у воду, јер лепше је живети заједно.  
Плаче ми се од ове љубави у мени, а увек ме сретнеш кад не умем ни  
сузе у оку скупити...

Заборавила си сећања што смо кројили у парковима, на улици...

Па твој гласан смех у пуној просторији непознатих људи,  
и мирис лета на твојим прстима.

Пишем ти, нема те дуго у нашем малом мисту...

Екатарина, не дозволи да те заборав удави и стегне.

Боли кад човека обузму чежње и сат стане на почетку круга.

Зна се у животу заломити и срећа и туга,  
па како коме...

А ја волим кад киша пада, волим кад мирише небо и јесен кад устане...

И ти невидљива дотрчиш лаганим кораком под месечином, и плешеш  
на киши...

Као дете насмејана и поносна светом око себе.

Можда мало превише држим оловку у руци, али не замери...

Романтичари су људи без ичега, они су саткани од љубави.

Кад би то умела да схватиш, ти тако измишљена од снова...

Док прелазиш преко оних несаграђених мостова што још нико није  
успео да подигне.

Екатарина, тебе да није...

Ни снови не би вредели, кидали би се на мрежи паучине и горчине.

Људи су тако зли кад им ухватиш корак,  
и ја се понекад бојим...

Отупеће нежност у свету.

Избледеће снови и кораци без броја...

Кад се онако детињасто и устрептало загрлимо са неким.

Кад ветар опије срце и умор нас стигне, у овом животу...

Биће дана и још понека топла ноћ ће да склопи очи на нашој коси,  
али бојим се, отупеће нежност у свету.

Нећеш имати коме послати поглед заслепљен ватром,  
ни додир који помера планете.

Изгубићемо рат који су нам наметнули и  
стрељали нам срца заједно.

Цели редови недужних стајаће испод неба под којим се изнова рађају  
неки тамо нови људи.

Па неће више бити нас.

Љубав је наша лозинка, то сви знају...

Нема те дуго у нашем малом мисту.

И јако боли кад те магла прекрије, пуна недостајања...

И преклопим руке лагано, па те молим, заплеши са мном...

Онако замишљено и тужно, кад се спусти мирис звезда на земљу.

Кад заспиш...

Подерано је наше време...

Екатарина, тебе и нема.

И ја се бојим, отупеће последњи траг нежности у свету.

Весна Јокић



## ВЕНЕЦИЈА

Остављаш сандале на доку  
као поздрав гондољерима  
и бежиш у овај кишни дан.

Ја у пукотини  
ренесансних фасада  
тражим утеклог Бродског.

Црвени се твоја коса  
на дванаестом мосту  
који претрчавамо.

У зубима носим црну гондолу  
после пљујем пиљевину  
и остављам траг по којем ме пратиш.

Санта Марија натопљена кишом  
постаје уточиште  
за ову нашу пролазност.

Црна мачка кружи око цркве  
и позива рибаре  
да врате своју лојалност Дужду.

Смеју нам се непознати Млеци  
док са безбригом дечака  
грицкам ти усну.

У граду карневала и илузија  
скидам ти последњу маску  
и плешемо по киши.

Павле Живковић





## ☞ МЕСЕЧЕВ САН ☞

Благи додире у мом крвотоку  
заглушеног цвета што се ори  
за победу над животом у мом оку  
истрајно се црна песма бори.

Однегуј нежно кише што сврбе  
док корачам последњи метар.  
Спавај у подножју моје грбе  
прстима покриће те ветар

Моје очи упрте у земље сиве  
то је реч што удове спаја  
на добром гласу док су живе  
папрене уши коначног краја.

Ја нисам песник већ речи правим  
од деце загробног цвећа и шале.  
Хвала ватри што умем да ставим  
песму у живот и звезде му пале.

Милоје Ђорић



## БЕСНИ ПРЕЦИ ИЗ ПЕЋИНЕ

Огњени је знао да они њега никада неће разумети исто као што ни он никада неће сазнати какви су они заправо. Ипак је кроз многобројна кружења сунца и месеца, и опет сунца и месеца умео да седи на ораху и да гледа у једну црну тачку у тој угљеној магли улаза у пећину. Често му се причињавало како сва њихова уста постају једна уста, једна разјапљена чељуст улаза у пећину из које излази трома и дебела змијурина њиховог језика и голица га по подбратку. При тој мисли би се пренуо мало уназад, сложивши израз лица човека који је нагазио бос на пужа голаћа, више згађеног него страшљивца и протрљао би очи. У данима када би се охрабрио да приђе пећини, чуо је шуштање и сиктање, брујање и кркљање, њихове бесне вилице како мљацају и дахћу и како жељне воде палацају језицима. Чуо је како се труде да склопе по коју реч, да се подсмеју малини његовог живота сразмерног величини његових стопала, али не успевају, јер је давно прошло време када су они умели да причају. Док је седео на камену и трљао своје лево стопало, које му је утрнуло од његове сопствене задњице, мислио је о томе зашто је веровао да они баш у тој пећини живе. Или би исправније било рећи мртве, али ипак постоје, служећи сврси и времену и небу, леже на гомили и копне, распадају се сваким топлим даном све више, ђубрећи мртвило бледуњавих пећинских биљки својим кожама, на којима су некада били исцртани облици


природе. Јасно је да очи нису имали, ти смрдљиви преци, те тетке које су

биле румене као да су рођене из пупољака шафрана и цвета шипурка, све дивље и круте, стамене са својим непрегледним прсима и тешким кључним костима, ти ујаци, девери, стричеви и дедаујаци, одгојени на ужеглој и масној храни лепљивих коса и чекињастих брада, огрезли у зноју, животињској крви и вучијој кожи, са жутиим зубима и свим рупама на њима.

Гађао их је камењем, и тада би их чуо како трче онеспособљени да се не сударе, при чему би им из руку испало перје које су прикупили када су победили циновску белу птицу у некаквом кланцу где расту боровнице. После тога су присуствовали огромном слављу који су припремиле њихове жене у њихову част. Ту се играло и певало, сударале су се чаше, вино се проливало по белим хаљинама и црним косама, очи се светлцуале под сјајем месечине и звезда, и све то док се бела птица рађала поново из пепела шупљикавих костију.

Био је један. Међу њима је био један који није изгледао тако мртвачки наивно, и тај један увек је седео, једино њему киселина земље није била испила очи. Он би посматрао ту грају осталих презимењака дугачких ноктију. И он је био тај чијих се погледа плашио онај који се седео на храсту, Огњени. У његовим рукама је још било оне телесне моћи која је лепо видљива на рукама ратара, он је у свом





владарском седу, раширених колена и лактова на њима, крцкао својом доњом вилицом и то крцкање је мали потомак, седач на храсту, чуо док је сновио у влажним јесењим поноћима, и њега се плашио. Остали у пећини били су само једно пуко мноштво, само количина, множина и скупина, и сви заједно нису могли да буду опасни колико је био опасан тај пркосни старац дечачког осмеха и младићких обрва, тај свемоћник и праотац, који је мазио по главама корњаче и вукове који су му били слуге. Док га је замишљао није се плашио само њега, већ се плашио свега. Плашио се значења лоших снова и прљаве реке. Плашио се близине мрких облака и непосечених ноктију на ногама и људи са риђом брадом. Тада је његов ужас спавао испод камења које људска рука није померала од настанка света, у устима људи којима недостаје предњи зуб. Страшио би се када би угледао многоноге паукове, неноне змије, децу са жутим очима и лисице. Откада га је први пут видео или замислио, није знао куда да иде. Којим путевима да се креће. Где да се запути, када је цео свет препун ових наказних изобличења од бића, које је земља са оцем прапретком изродила њему на страх.

Огњени је све то знао из ослушкивања близу пећине, које је понављао никада не ушавши унутра, никада не промоливши главу у ту мрачнину и хладноћу камена.


- Прво ћу да оглупим од њихових звукова, па ће да ми испију очи. С временом ће доћи немоћ. Онда ће у наручје да ми потрпају своје перје и да ме пусте да трчим по мраку пећине. - рече својој ћерки од свега неколико година. - И теби ће се исто догодити. Нико ме Онај

Главни неће дати да задржи људскост. Ништа, немој да плачеш, то је нормално, ни ти ни ја не можемо ништа да урадимо да га спречимо. Када бисмо га појели, он би трчао по нашим цревима као побеснели пас, садећи перје своје победе над белом птицом у долинама наше утробе.

Потом би отишао код своје жене:

- Знаш, мислим да их има укупно 16 унутра, са главним, Праоцем, седмнаест. Знаш да се то тебе не тиче, али морам да ти кажем, заиста морам, јуче ми се учинило да сам назрео лице једноме од њих. Био је невероватно бео и лице му је имало израз као да хоће зубима да ме шчепа за пазух и да ме испије, веруј ми. Погледом ми је говорио како сам ја последњи од моје лозе и како сам ја тај кога ће да растржу бесни вукови због свих наших грехова, јер он тврди да су се сви њихови греси пренели до мене. Варујеш ли у то, незналице? Ти сада, тим разгораченим очима не гледаш само Огњеног, гледаш убицу, лажова, палитеља и силоватеља, рушитеља и уништитеља, сејача ратне неправде, ти гледаш у ђавола, душо моја племенита! - она би слегнула раменима, јер је већ навикла на његове приче о бесним прецима из пећине.

Сада је већ било прошло годину дана откако их је први пут чуо. Седео је на храсту и по звуковима их препознавао. Онај који је обично крцкао био је некакав стриц који је волео да једе земљу и суве траве, око паса је носио седам по облику различитих ножева и имао је сокола који му је стајао на рамену. Криштао је палитељ, који је у трећем рату јахао први, на челу бесне разјарене масе, кожа му је



била чудно сивкаста и храпава, а коса боје меда и смоле, руке су му биле пуне посекотина које је задобијао када би бесно, након ратне туче, јурио по шумама, не би ли заборавио гримасе смрти. Био је један који је само тужно сиктао. Тај је јак оставио своју жену зато што није могла да има деце, па је једне ноћи сањао како му се родио син из папрати која расте на планини која је вечно покривена снегом. Остатак живота је провео тражећи ту чаробну папрат и ко зна где је умро. Онај који је врискао био је опаљен ватром по левом образу, то му се догодило док је ковао оружије јер му је врачара рекла да следи велики рат са источним народом.

Све више га је размишљање о пећини отуђивало од куће села, жене и кћери. Почео је да запоставља своје мушке дужности, што је довело до тога да његова жена потражи помоћ код Евдокије, сеоске врачаре. Ово је можда једини случај у којем Евдокија није могла да помогне. Она се нашла немоћна и слаба пред том хордом разјарених предака који су тражили свој плен. За Огњеног нико ништа више није могао да уради. Огњени је све више плакао, али је био такав човек да није могао да стигне неке да опрости, јер није успевао да ухвати тренутак када је замрзео. Болела га је глава целом десном страном зато што су се тешке туге збијале у његовој лобањи. Ватру је гледао очима паликуће, жене очима насилника, децу попут мучитеља, а сељаке очима убице. Љуштио је кожу са пета и јео, стављао пужиће у нос, пио ледену воду док му лице не утрне, трчао док не падне од дрхтаја у коленима, жвакао блато - упознавао је своје тело. Али је у себи

нашао само њих, јер ни у чему није био добар, ништа се у његовом бићу није посебно истицало што би могао да назове својим, сваки део његовог тела, свака заноктица, младеж и длака је већ била на некоме од њих. Никада се до сада није осетио толико не-свој, толико присвојен и запоседнут, никада толико туђ, стран, одаљен, уклоњен, није био тај човек. А они су, гладни, вапили за својим. Није му била јасна само једна ствар - како то да га не воле. Онда га је мисао бацала на другу страну и долазио је до једног бесног сазнања, да га толико воле да желе да га поједу.

Следећег пролећа, након што га недељу дана није било код куће, жена, дете и остали сељаци су га затекли како седи у оној пећини. Изгледао је као да га је олуја избацила, сав исцепан, подеран изгребан и смрдљив седео је у мраку пећине и зазирао од светла бакље коју су тражитељи понели да би растерали мрак. Очи су му, одвикнуте од светлости упорно трептале, све црвене и сузаве. На лицу је земља почела да му расте, из уста му је смрдело на мокри песак и птице које је јео, њихове младунце и кости, перје је бело, снеговито, летело око њега, а он је гутао земљу и бледе пећинске биљке, сав прежеднео и пребдео не би ли успео да изусте:

- Пре него што су они мене, њих сам ја... - људи су му гледали у спарушену и исперутану кожу мртвог човека. - Појео сам их, душо моја, и ти дете моје, да знаш, све сам их појео.

Отишли су згранути и оставили га да по осамнаести пут слави победу над белом птицом до краја смрти и даље у вечност.

Кристина Радомировић



## ❧ КРИВО НАСАЂЕНО ДРВО ❧

Чекам. Да ми дође моја вера, да ми дође моја снага, па да могу мирно и нормално да наставим дан. Просторија се око мене скучила. Дан је сив, иако сунце бљешти. Руке се тресу, иако је младост у свој својој снази завезала конце живота, затегла их и сада као да чека неко чудо, неку промену, неки дан. О да, слабашни, јадни и бедни смо сви ми, само ето неко је овако криво насађен и кад расте, расте у криву страну. Колико год видео да други расту право ка сунцу, он увек скреће и извија се на ону страну у којој је закопан. Колико год не желео, ти си ето само једно дрво.

Сунце онда пржи онај један леви образ, а зној се слива низ прогорело лице, док видиш само једним оком, још чезнеш да осетиш и мислиш целим телом, да усправан стојиш пред сунцем. Али тама сенке другог дела и влажни корен, који ти под ногама бди, укоче ти крв у жилама и ти си немоћан да направиш промену и пожелиш ишта боље. Тешиш себе да је то једини пут и да је твоја природа и усуд да будеш ту, сам, и носиш терет који ти је тако дат. Лагано се окрећеш дубинама земље и почињеш да се радујеш црвима и корењу као да су они нешто најлепше што си имао и што си икада видео.

Почињеш да осећаш ту везу која вас спаја, да делиш њихова уживања, да ти гмизање и сисање крви буду главна преокупација. Тело те тек понекад заболи, будући да стоји криво и у нескладу са тобом. Осећаш да нешто није у реду, али не

придајеш пажњу осећању, јер осећања варају, осећања не знају, осећања муте.

Онда, једном, мораш да исправиш кичму. Запахне те млади зрак сунца који слободно сија на пољани, који не тражи ништа више од себе самог. Треба ти мала зелена травчица на којој ћеш одморити уморне кости. Шћућури се сунце на твом образу и пржи га мило и безазлено. Од врућине и осећаја потече суза и клизи низ десни образ, а онда почне неприметно низ леви. Клизи суза и залива земљу. Корен се напије воде, твој корен, један и једини. Порасте још већи, а ти наставиш да растеш све више и снажније, наставиш да растеш на погрешну страну, далеко од црва, далеко од подземних пијавица и тамних дубина, љуштурса далеких војевника ове планете, далеко од слојева прашњавих костију и кућа, али ипак далеко. Само далеко и увек на погрешној страни.

Србислава Тодоровић



## ❧ МЕТРО ❧

Метро – станица у Трентону. Ноћ или дан, тешко је разазнати. Станица је смештена дубоко. До ње се долази спуштањем низ покретне степенице, које изазивају у стомаку мучнину, у глави тескобу, дупле слике. Након трауматског силаска, следи осећај пријатне хладовине, који је још више појачан у време када радници перу стајалишта, јер се аеросоли капљица издижу и лепе по лицима упрљаним од прашине.

Постављени рефлектори издижу се неколико метара у висину. Из њихових сијалица излази увек иста количина светлости, а мерач лука трепери црвеном светлошћу. Само једна сијалица осветљава пригушено и тужно, јер су се на њу окомили инсекти, ројећи се нервозно око ње. Због тога је постала упадљиво другачија, те се и под њом простире уочљива тама.

Ваздух је чудан, приметно густ и кисео. Производе га гломазне машине, уграђене у скривене углове. Кисеоника има најмање. Да нема звука возова, чуло би се масовно мљацкање људских вилица. Сува уста и тремор су две издржљиве трпње у метроу, зарад уласка у возило и кретања, које је брже него што је човек за њега предодређен...

Тло прекривају широки, хладни, црни и злослутни плочници. Људи се боје шина. Много душа се разбило на плочницима. Да неко застане над њима и погледа их боље, спазио би мноштво урезаних имена и надимака...

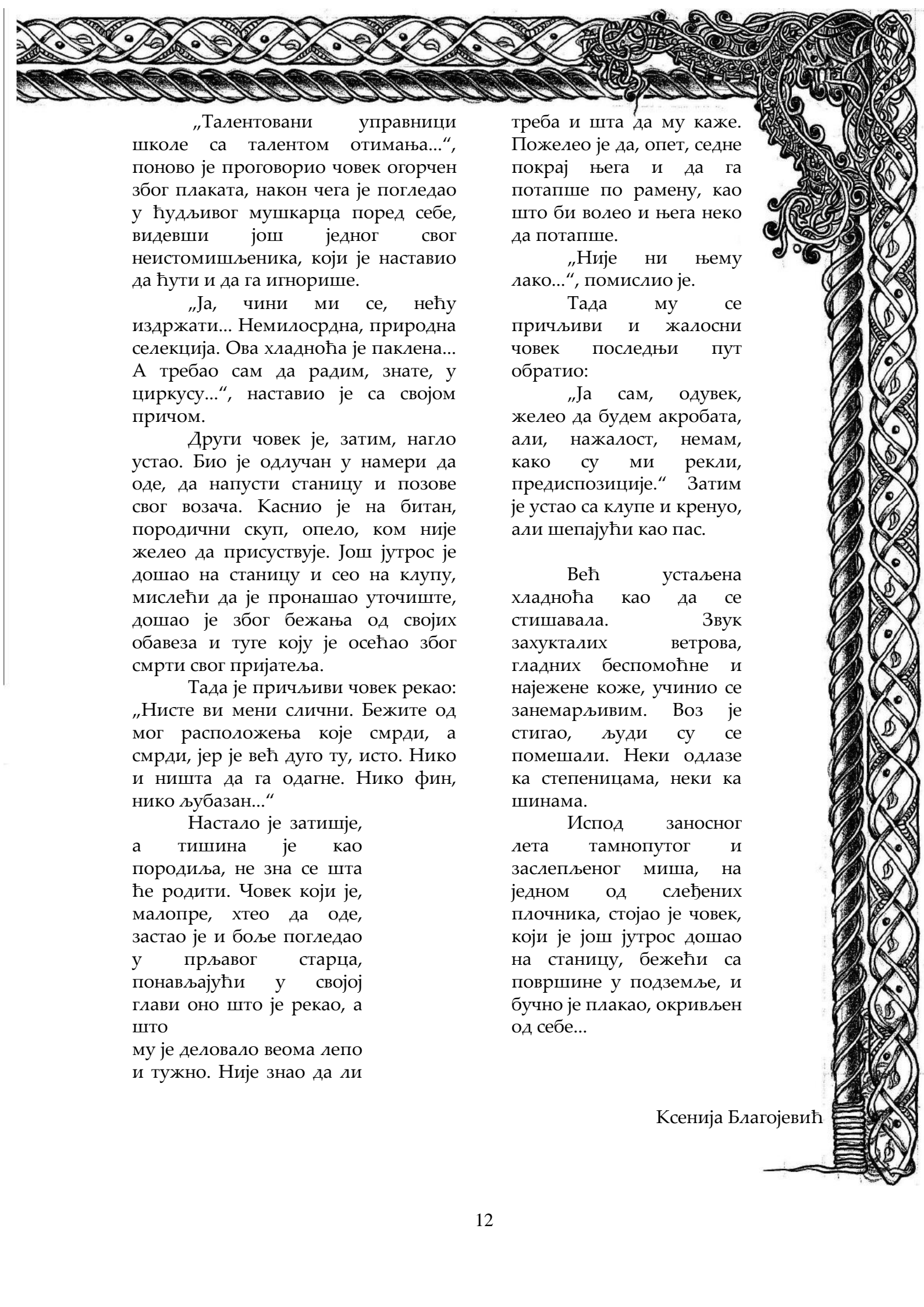
Станица је једна од мањих, броји свега три пара шина. Али,

је саобраћај на њима веома чест. Само једном у току дана, само у петнаестом сату, догоди се да на њима нема ниједног воза. Иначе, возови јуре као светлосне године, хрле у сусрет журби људи, а онда, заједно убрзавају, како човеку није у бити...

Повремено, залети се слепи миш и хитро, својом тамнопутошћу, стопи се са мраком тунела. Хладно је и непријатно. Ветрови се надмећу у мењању праваца, силазе са степеница, тркају се са возовима, преплићу се у људским ушима, улазећи им у умове, крв, пљувачку. Ветрови под земљом, како ветровима није у бити...

Десет метара од излаза, налази се гвоздена клупа, коју деле два човека. Обојица седе у грчу, у капутима, дувајући у своје, нејаке шалове, скоро у уједначеном ритму. Човек ближи излазу нервозно помера ноге као мачка реп, другом то не смета, јер је загледан у рекламни простор прекопута. Слика је учинила да се изнервира, а пре тога је био смирен, са обзиром на животне неприлике у којима је био. Реклама за школу која уписује талентоване особе, уз обавештење о високој цени. Насмејао се себи и свету у ком живи. Започео је петнаести сат, у ком су двојица људи чекали себе, не би ли, после паузе у цепу времена на станици, кренули даље, наставили са тумарањем.

„Не цене они никога...“, обратио се разочарани човек другом, који је и даље марширао у месту, коме се није разговарало, те је наставио да буде љут на себе и на догађаје који су га морили.



„Талентовани управници школе са талентом отимања...“, поново је проговорио човек огорчен због плаката, након чега је погледао у ћудљивог мушкарца поред себе, видевши још једног свог неистомишљеника, који је наставио да ћути и да га игнорише.

„Ја, чини ми се, нећу издржати... Немилосрдна, природна селекција. Ова хладноћа је паклена... А требао сам да радим, знате, у циркусу...“, наставио је са својом причом.

Други човек је, затим, нагло устао. Био је одлучан у намери да оде, да напусти станицу и позове свог возача. Каснио је на битан, породични скуп, опело, ком није желео да присуствује. Још јутрос је дошао на станицу и сео на клупу, мислећи да је пронашао уточиште, дошао је због бежања од својих обавеза и туге коју је осећао због смрти свог пријатеља.

Тада је причљиви човек рекао: „Нисте ви мени слични. Бежите од мог расположења које смрди, а смрди, јер је већ дуго ту, исто. Нико и ништа да га одагне. Нико фин, нико љубазан...“

Настало је затишје, а тишина је као породиља, не зна се шта ће родити. Човек који је, малопре, хтео да оде, застало је и боље погледао у прљавог старца, понављајући у својој глави оно што је рекао, а што му је деловало веома лепо и тужно. Није знао да ли

треба и шта да му каже. Пожелео је да, опет, седне покрај њега и да га потапше по рамену, као што би волео и њега неко да потапше.

„Није ни њему лако...“, помислио је.

Тада му се причљиви и жалосни човек последњи пут обратио:

„Ја сам, одувек, желео да будем акробата, али, нажалост, немам, како су ми рекли, предиспозиције.“ Затим је устао са клупе и кренуо, али шепајући као пас.

Већ устаљена хладноћа као да се стишавала. Звук захукталих ветрова, гладних беспомоћне и најежене коже, учинио се занемарљивим. Воз је стигао, људи су се помешали. Неки одлазе ка степеницама, неки ка шинама.

Испод заносног лета тамнопутог и заслепљеног миша, на једном од слеђених плочника, стојао је човек, који је још јутрос дошао на станицу, бежећи са површине у подземље, и бучно је плакао, окривљен од себе...

Ксенија Благојевић





Есеји:

## ЈЕДНА НЕДОЖИВЉЕНА ЗБИРКА ПЕСАМА, ДУШАН ВАСИЉЕВ

Аутор овог текста сусрео се са једним проблемом који не уме (или неће) да превазиђе. Стиче се утисак да је уобичајено започети чланак, есеј, студију или критику дела Душана Васиљева једним експресивним, тмурним, у крајњој линији сапатничким уводом, у коме тумач набраја општа биографска места из живота песника. Уколико би и сам аутор овог текста то урадио, утолико би осетио извештаченост на коју га је навела досадашња пракса. Управо због тога сентименталне предговоре оставиће за друге, мање трагичне песнике.


Поред овакве, приметна је и друга навика; текстови о Васиљеву стално се држе једних истих песма. Из њих (*Човек пева после рата, Плач матере човекове, Домовина, Жице*), могу се заиста ишчитати основна осећања које песник излаже кроз већину дела - односно основна поетика песника. Иако репрезентативне, наведене песме неће бити основа овог текста, јер ваља расветлити и приближити још неку песму или ноту израза Душана Васиљева. Сврха овог текста неће бити да прикаже поетику песника, већ да искаже неколико читалачких запажања, те да упути да мање познате песме (*Гласник, Дан кајања, Ласте, Песма, Празник пораза, Пролог*).

Како то са великанима обично бива, Душан Васиљев постао је прихваћен тек након смрти. Премда је објављивао појединачне песме по часописима (*Српски књижевни гласник, Мисао, Књижевни југ...*), за живота није успео да изда збирку поезије. Милан Богдановић је 1929. године пожелео да се у будућности осветли образ песников, да се његов значај *утврди и призна*, те да се изда *сређена збирка* са целокупним песниковим делом. Осам година након смрти излази и прва штампана збирка поезије (*Изабране песме, Српска књижевна задруга, 1932*). Жеља Милана Богдановића остварила се 1950. године, када је целокупан опус песника објављен у Новом Саду (Матица српска).

\*

Својим стилем и изразом Васиљев се уклапао у савремене струје песништва. Његов осећај је велтшмерц. Његова рима је слободна (са неколико изузетака). Ритам је произвољан, нетактичан. Смисао је био изгубљен; или се могао тражити само далеко од човека, или у бесмислу. Чини се као да је преузео формалне црте из манифеста Милоша Црњанског (*Објашњење Суматре*), кога је поред Станислава Винавера, са жаром читао.

Везе и утицај Црњанског на Васиљева су приметне и до сада су на неколико места истицане. Са друге стране, песничка струјања су таква да се не би могло безусловно тврдити да су ствари директно преузимање од некога; стога, треба појаву истоветних идеја у поезији два савременика посматрати као сличности које су могле бити условљене општим осећајем. Код обојице приметно је дистанцирање од модерне. Код Црњанског превасходно одрицање



од форме и очекиване теме, јер има и других до устаљених ритмова, док Васиљев каже:

*Свеједно са или без риме,  
нема важности опрема и сјај...*

(Пролог)

Доста је старих тема - у њима има превише лажи, превише лицемерног. Црњански би да убија, али пошто не сме, он ће певати. Васиљев зна да оно што следи неће бити ништа боље од онога што је преживео, те посрамљен пева:

*Ја сам гласник гомиле срамних дана  
Што нам у сусрет хита...*

(Гласник)

Лирика Црњанског, и не само лирика већ и проза, обилује нијансама, бојама, различитим осећањима. Основна и једина боја, за Васиљева, јесте боја јесењег неба - сива. Главно осећање је *туга (Дан кајања)* и зло које *расте (Ласте)*.

Време у песмама је релативизовано. Јучерашњи хаос песнику више није изненађење. Враћајући се из ровова, са том срећом или несрећом да преживе рат, многи наши песници остајали су збуњени. Једни су трагали за остацима старог света, не желећи да признају шта се догодило. Други су признавали, о томе певали, док су се надали да се страдања неће поновити. Васиљев је знао да је лавина покренута, и да ће сутра донети једнак раздор који су јуче случајно преживели. Због тога време у песмама нема удела:

*Сасвим је свеједно, да л' нешто после  
или пре...*

(Ласте)

Једно од општих места на којима се при помену Црњанског застаје су свакако његови зарези. Занимљива стилска црта није изостала ни код Душана Васиљева, који место зареза користи три тачке. Ретке су песме у којима песник не користи овај „знак за недореченост“.

Дистинкција између песника Суматре и песника Жица, која ће их на крају и у животном смислу разликовати, је вера у ново - вера у будућност. Код Црњанског врштити нота препорода, тон који говори да ће ствари ићи даље промењене искуством које је покупљено из блатних ровова. Васиљев ће 1923. тражити епилог болести коју је понео из истих тих ровова, када ће бити упућен да се јави на лечење у пролеће следеће године. Тада и долази до разрешења - песник умире у марту.

\*

Сви авангардни песници имају одређен, најчешће одбојан и неафирмишући, став о религији. Он је, код Васиљева, свакако најбоље видљив у песми *Плач матере човекове*, где песник манифестује својеврсно дистанцирање од хришћанске доктрине. Бог и Син представљају заблуду, *грозне лажи*. Након оваквог одрицања јавља се потреба за осмишљавањем и попуњавањем рупа које





остају - Васиљев на место Бога и Христа ставља Мајку и Сина. Свето тројство замениће *суза, очај и грех* (Празник пораза).

Васиљев има и низ дескриптивних песама. Те су песме сведеног амбијента, песник описује ствари које се налазе у његовој соби: фуруну, прозоре, зидове, пепео, Месечину...

Хуманизам у центар пажње ставља човека место Бога. Слично се дешава и у осећању песника након рата, са том допуном да се у фокус премешта Човек *сатрт, погажен, уморен* (Песма), уместо Бога и Домовине. Свест о оваквом премештању видљива је у стиховима:

*Сви смо ми, некада, главу склањали  
у мирисне букете античких ваза...*

(Празник пораза)

\*

Живан Милисавац, који је за штампу приредио и напоменама испратио издање целокупног песничког опуса Васиљева, у вези са једном од три свеске песама које су иза песника остале бележи:

*„... а једна велика укоричена свеска носи наслов Облаци. Судећи по пажљивом рукопису и по томе што су овде песме подељене на циклусе, ово је једина његова збирка коју је припремио за објављивање, а која се очувала.“*

Какве су биле песникове намере за издавање може се само слутити, као што се може слутити и какав би био његов даљи развој у књижевности. Покушај приказа неких необрађених мотива из поезије Душана Васиљева имао је за циљ да подстакне на читање и тумачење овог песника у савременом амбијенту. Колико је аутор овог текста успео у својој намери, не зна, а колико је то уопште могуће, остаје велико питање. Једини најмање нетачан одговор на то питање био би песников омиљени интерпункцијски знак...

Урош Ристановић



## ❧ НАГР(А)ЂЕНИ РОМАН ГОРАНА ГОЦИЋА ❧

Прошле године НИН-ову награду за најбољи роман године добио је Горан Гоцић, а жири је дело оценио као „драгоцен допринос савременом српском роману“. Њихово мишљење је да се роман издвојио „озбиљношћу ауторске проблематизације односа источне и западне цивилизације“ и да представља „спој егзотичне интимне љубавне приче и универзалног погледа на људску егзистенцију и њене изазове“. Да ли су дотични приметили да укуса у делу нема?

Сам аутор је изјавио да у данашњем роману више немамо трагичне хероине, да данас западњаци одлазе на Тајланд где се махнито и отуђено препуштају чарима секс-туризма, а да његов јунак јесте осетљивији и романтичнији од просечног туристе. Празне речи? „Царево ново одело“?

Неретко тривијална размишљања човека средњих година, главног лика и наратора овога дела, који и несвесно своја осећања представља као хир, а не као нешто племенито и стварно осећајно, а која аутор обавија цитатима, некаквом ученошћу, не могу бити „драгоцен“, потребан Укус. Јер су неразрађене везе између мисли, појединачних идеја и стила писања. Тешко га је пратити у случају да се после једне прочитане лепе мисли надате да ће уследити добар развој исте. Грађење његове реченице и односи у које он поставља речи (што је у вези са осећајем за језик) јесу празни.

*Имао сам празнину у срцу величине љубави према њој.*

А склон је и набрајањима без мере и идеје.

*Опет је тај сусрет, испоставило се, био једновремено тако чудесан, тако неизбежан и предодређен, а тако случајан; тако судбоносан, а тако мало вероватан.*

Описивање ње (ваљда поменути хероине) и онога што она буди у главном лику дато је исувише поједностављено, свакидашње, лишено књижевног и језичког умећа онеобичавања. Клише(тиз)ира. Даје мртва поређења двеју цивилизација, мртва јер се претварају у црно-беле мисли, тј. предрасуде, квазизакључке. Пластичан је. Без икакве потребе књига има две стране на којима у простору од три четвртине стране стоји једна реч (у једном случају „празнина“, у другом „негативно“, ово друго је резултат тестова на полне болести, па је ваљда аутор претпоставио да читалац неће правилно разумети ако не буде пред собом имао издвојену реч).

Спасивање, штићење, побољшавање, речи које Гоцић мало-мало спомиње у свом роману, речи око којих се главни лик врти у вези са својом Тајланђанком (представницом света проституције), којој, како и сам касније увиђа, то није потребно, смењују се са мејловима које добија од свог пријатеља, који садрже или одломак неког чланка, или неки цитат, и често стереотипе. Умара то што се закључци у делу заснивају на некој врсти статистика или предрасуда и то што се цитатима филозофа и писаца жели поткрепити некаква мисао, а оно



што се добије то је разводњено и обезначајено размишљање, као на пример о „раду“ срца или „реакцијама“ на лепоту. Не успева да чвршће веже своју мисао за туђу (интертекстуалност), па се добије недотупава реченица попут: *„Дошао сам као Јов у крастама и примио тај принчевски пољубац.*

У једном од мејлова, пријатељ му пише: (...) *лутате од теме до теме, губите се у дигресијама, али понекад погодите у центар.* Можда је и сам писац свестан неоформљености своје композиције и идејних нити. Бави се савременим темама, но не успева да их уметнички обради. Стил његовог писања је у многоне сличан телевизијским емисијама и новинским рубрикама у којима се на основу неког истраживања неких научника у некој Многопоштованој и Многоумној институцији на основу неког броја испитаника, закључује да на свету живе и жене и мушкарци (у неком проценту), и западњаци и источњаци, и ми и они, а по критеријумима (слободног) узорка и лоше пробае и са циљем „откривања истине“. И ту Гоцић нама каже како се Тајланђани лепше, искреније, смеју од Европљана, да се они од ових других разликују по *филозофији хладног срца*, а да поред тога остају *податнији и нежнији* него ли ови други, и да све то није резултат ропства, како би се могло закључити, већ управо слободе, док код нас (овај пут мисли на Балканце, а не на читав европски живаљ) ропство није дало то исто, већ *мучаљив осмех*, инат и тугу и подозрење наспрам *податности и нежности*. Дакле, на Тајланду се дише, код нас се гуши, а Европљани су генерално опседнути идејом о прогресу, о мисији, Европљани су окорели амбициозни индивидуалисти без сензуалности, Тајланђани су чистији, јер поништавају его и *царују празнином*. Уопштавање.

Хетерогеност стилова, неодређеност за један или неумеће да их усклади, мана је његовог писања. Упада у патос без покрића, не успева да преведе мисао и дрхтај нерава на тло књижевнога дела, површински захвата, а затим представља ствари као просветљујуће, трапаво говори о изузетности преминулог пријатеља, а од мисли у вези са, ваљда, вољеном Тајланђанком прави оду, па се баца у чудно јадиковање и то све испада обездушено. А на концу, на последњим страницама добијамо крај у виду плитког оптимизма:

*И упркос акутном и очитом одсуству моћи и талента за то фамозно спасавање, штићење и побољшавање, још се не предајем. Бестидно, непоправљиво, желим и даље, и против њихове воље, да спасем, заштитим и побољшам своје ближње, пријатеља који се упокојио, познаника који ме је замрзео, моју изабраницу која је јача од мене и читав свет који то од мене није ни очекивао, ни тражио. Сам бог зна колико се трудим.*

Ана Вујовић



## КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

### НЕМАЊА ДРАГАШ

#### БЕОГРАД БЛУЗ

Кретала се као самотворна силуета  
Пјешчаног сата  
Офелија овог доба у црвеним  
старкама  
И фењерима у оба ока.  
Причала је о Станиславском.  
Причала је о Вирџинији Вулф.  
Кроз дебела сочива наочари  
У зелено рухо огрнуте зенице,  
Цртале су небодере и улице.

На длану,  
Каном нацртан воз  
Кретао се од врха кажипрста  
Преко линије живота и других,  
краћих.

Киша је падала тог дана у Београду.  
Трамваји су се љуљали булеварима.  
Слушале су се старе радио станице.  
Вјетар је разносио лишће и папире.  
Она је и даље непрестано говорила  
О Брехту, Шекспиру... Сонетима.  
Писала је на замагљеном  
Прозору дванаестице,  
нешто о птицама  
И авионима.  
Љепша од њеног гласа  
Била је само кап кише  
На њеном лицу  
И можда,  
Али само можда,  
Једна пјесма на радију Београд Два.

#### КАВЕЗ ЗА ОПРОШТАЈЕ

Птицо у кавезу, ово није слобода  
За крила, сновима везана у дан  
Нити је ово онај секунд пуцања  
Модре коже бившег пламена  
Претвореног у хладни кам.  
Ово је само пустиња без краја  
И боле нас наши кораци и  
Презиру нас сви ови облаци  
А далеко смо од нашег свемира  
И једном, давно обећаног раја.

Птицо, заборави одразе тужног  
лика  
И нека те не врате остављеном југу  
Ламент првог додира и уснулих  
очију  
Нити небом обојена слика  
Једног губитника

Док га под прљавим длановима  
усуда

Гледајући твоју нијему сјенку  
На почетку овог тужног краја  
Убија покајнички сутон  
Последњег трептаја.



## ВИРЏИНИЈИ

Никоме не обећај ријеку. Не узимај дах. Не проливај кап.  
Умивена лица је јутрима не праштају. Лед је не зауставља.  
Нацртај косе заплетене у валове и мирисе поља амаранта.  
Опрости прстима који небо додирују само дугим ноктима.  
Знаш, неке од твојих сто година друти ће брати са дрвећа.  
Неће те питати ко је тим пољима ходао далеко испред тебе.  
Сва стабла ће птице везати за сводове да осјете слободу.  
Очи ће бујицу црних сјенки послати океану. Неће те питати.  
Никоме не обећај ријеку. Не дај дану да се у тебе улије.

Од свих пјесама, највише боли она незаписана. Покушај.  
Растави се од коже и њених трагова. Облачи је путевима.  
Када пуца по шавовима, нека је земља прахом ушива.  
Ово је доба за ход по трешњама и додире нити памука.  
Далека је она ватра која гори у венама нашег свемира.  
Памти бројеве, језике и кораке. Нека трају у име истине.  
Ваздухом простри фигуре извезеног дамаска. Анђеле  
Опрости деценијама што лутају пустињом, без компаса.

Никоме не обећај ријеку.


## ОКОВАНИ

Офелија, ова наша ријека не рони више силне брегове  
Ми постајемо само капи што висе са туђег плафона.  
Уместо нас, сјене грохотом отапају алпске сњегове  
А наша крила пришивају остацима неког палог авиона.

Продаће нас урлик за мало воска и неки ситни пламен  
Јер ми нисмо дјеца обећаног свемира, ми волимо даљине  
И фарбаће нас опет у боју срца, ал' остаћемо онај камен  
Везан за тијело власима косе и кишом растављен од тишине.

Ћутаћемо у ријечима и безизлазним, пустим ходницима  
Пратећи зеницама дах живота у трагу последњег фотона  
Док нас оковани сати не пошаљу одбаченим облацима  
И не заборави нас ова пушта лопта и њена хладна васиона.





Конкурси су у данашњем времену једини пут којим се млади уметници, у овом случају песници, могу истаћи и наћи начин да своју поезију и објаве. Они овенчани лауреатима тако најбрже и стижу у наше поље обавештености. Да ли увек међу њима испливају најбољи, то већ не можемо знати, премда су чланови жирија такође људи свакако истанчаног књижевног укуса, али одређеног укуса. Немања Драгаш је свакако успео да се издвоји међу свим тим младим књижевницима као неко чија поезија вреди. Он је рођен 6. јула 1992. године у Београду и један је од најчешће награђиваних младих песника у Србији, као и најмлађи члан Удружења књижевника Србије. Његове победе на конкурсима су га и довеле у ситуацију да у овом тренутку за собом има две штампане збирке песама: „Фантазија у плавом“ 2008. и „Микрофонија зрелости“ 2010, док су друге две у припреми за објаву: „Обећани свемир“ у издању Фестивала поезије младих у Врбасу и „Одбачено перје“ у издању Фестивала културе младих Србије у Књажевцу.

У његовој поезији примећује се оно што је уједно и одлика његовог живота. Он је мултидисциплинарни уметник, па му ни поезија нема јасно одређену поетику. У појединим песмама се уочава стих који метрички и смисао подсећа на Миљковићеве. Неретко су му песме у реторском монологу или поетском обраћању читаоцу, при чему остављају утисак као да су и настале са намером да се рецитију наглас. Он се не устручава да пише везаним стихом, што је данас све ређа појава, али се исто тако и не либи да кадкад у песмама употреби риму без устаљене метричности. Његова заинетересованост за фотографију се такође осећа и у поезији. Помало проверовски, помало налик Тишминој поезији, он настоји да песмом фотографише и на тај начин отргне један тренутак од пролазности. Ту, без великих речи, без претераног падања у патос и инсистирања на звучности, он бива најбољи. Оно што је карактеристично јесте да је његово поезија чешће рефлексивна и да се он препушта писању у сликама само док пише љубавну поезију. То свакако не би требало да буде стално место његове поезије, јер би сливањем тих боја са фотографије у један мисани одјек његова поезија добила један јачи слој звучања. Ипак, рефлексивна поезија је оно чиме се овај млади човек, условно речено, прославио (мала је слава од поезије у данашњем времену). Његове мисли су разливене у богатим метафорама којима се добија специфичан слој звучања, али су истовремено и слике у малом, које се могу (о чему је већ било речи) проширити и тако додатно добити на значењу. Наравно, његова поезија ни овако не мањка смислом и свакако ће њиме и бити све богатија, јер: реч је о младом песнику, чије ће збирке тек бити објављиване, па стога и овакве критике опширније и богатије.

Ненад Аврамовић



## СЛИКЕ АМЕРИКЕ У РОМАНИМА ОБЈАВА БРОЈА 49 И БЕЛИ ШУМ

*Објава броја 49*, дело Томаса Пинчона настало средином шездесетих година двадесетог века, политички и социјално посматрано, обрађује изузетно комплексан и турбулентан период у америчкој историји. Двадесетак година касније, Дон Делило објављује роман *Бели шум*, који у центар ставља свакодневни живот једне наизглед обичне америчке породице. Иако су, на први поглед, у питању дела потпуно различитог књижевног сензибилитета, пажљивим читањем и промишљањем, откривамо да се испод површинског слоја оба романа крије оштар одговор на стање у савременом америчком друштву.

Пинчон је, пратећи судбину једне младе жене, Едипе Мас, у слојевити постмодернистички текст вешто уткао бројне појаве које тај историјски тренутак чине изразито деликатним: непремостиве препреке у комуникацији које на крају доводе до потпуног отуђења и усамљености, сумња и параноја које обузимају ликове, употреба наркотика која је у одређеној мери повезана са успоном рок културе, све то резултира општим хаосом, лудилом и безнађем. Делило, пак, акценат ставља на појаве које обликују и дефинишу нову америчку породицу, чији је прототип породица Гленди: масовни медији и њихов изузетно јак утицај на подсвест ликова, потрошачко друштво и култ куповине, телевизор, као технолошко достигнуће које је ушло у домове и постало не само њихов саставни део, већ и објединитељ целе породице.

Пинчон је за протагонисту свог романа изабрао Едипу Мас, која на почетку и сама признаје да води крајње незанимљив, једноличан живот. Незадовољство се јасно види већ из првих страница: Едипу мучи рутина у коју је запала, а њен супруг, разочаран животом, све дубље запада у кризу, не знајући како да се избори са низом пословних неуспеха. Њихов однос карактерише баријера у комуникацији. На више места у роману се експлицитно помиње проблем отуђености отелотворен у немогућности да се уопште успостави комуникација. На крају Едипа, изгубивши све људе који су јој били блиски, постаје потпуно отуђена од читавог друштва, што није изолован случај, већ реалистична слика Америке која тоне све дубље и дубље у усамљеност.

У *Белом шуму* проналазимо отпор и покушаје да се спречи потпуно отуђење чланова породице која броји шест чланова – супружника Џека и Бабет, који имају четворо деце из претходних бракова. Када су код куће, деца време најчешће проводе сама по својим собама, те их је мајка, односно маћеха, Бабет, у жељи да подстакне осећај заједништва, тера да сваког петка увече заједно гледају телевизију. Да ова обавеза свима тешко пада, иако иначе радо проводе сате и сате испред ТВ-а, без околишања нам признаје Џек, наратор дела: "Вече је, у ствари, било суптилан облик казне за све нас."

Ако телевизор не успева да их истински уједини, то успева супермаркет. Не само да сви добровољно одлазе у куповину, већ је доживљавају као својеврстан празник. У лавиринту рафова, међу хиљадама примамљиво упакованих





производа, свако зна своју улогу и свој задатак. Испуњава их сам чин куповања, а не производи, што сазнајемо из Џекових речи: „Куповао сам зарад саме куповине, гледајући, додирујући и прегледајући производе које нисам намеравао да купим, да бих их на крају ипак купио.“. Производи чак често неотворени заврше у канти за смеће, као што је случај са дијеталним јогуртом који Бабет стално узима у нади да ће га једног дана заиста уврстити у своју исхрану. До тада, обилна куповина махом непотребних намирница остаје омиљена разонода и једини прави ујединитељ породице Гленди. Повратак кући носи меланхоличан тон: возе се у тишини, утучени што је магија куповине разбијена и што их од наредне посете супермаркету дели највероватније читавих недељу дана.

Критику модерног друштва проналазимо и у свеприсутности медија, који постају саставни део живота. Свој негативан став Пинчон исказује на духовит начин реченицом: „Едипа је стајала у дневној соби, док је зеленкасто мртво око телевизијске цеви буљило у њу.“. Персонификовани телевизор гледа Едипу, а не она њега, како би требало да буде. Делило је отишао корак даље у осликавању ТВ-а и радија као ликова. Кроз читав роман протежу се реченице које допиру са екрана или радио пријемника. Оне су вешто уткане у конверзације које воде стварни ликови. Њихово бесконачно понављање тера читаоце на самопреиспитивање. С обзиром на то да је утицај који медији врше на ликове у роману очигледан, читалац се и сам запита у којој мери медији утичу на њега самог и колико они ремете перцепцију стварности код свакога од нас.

Пинчон критикује моћ новца у ироничном приступу бајци о Рапунзел. У оригиналној верзији принцеза заточена на врху куле чека да је принц ослободи тако што ће се попети, користећи њену дугу косу уместо ужета. Пинчон се, пак, поиграва овим митом тако што уводи детаље из савременог живота попут кредитне картице која отвара врата куле, чиме ствара очигледне нелогичности и ремети временску осу. Међутим, Пинчон се овде, пре свега, поиграва са протестантском традицијом која успех види искључиво као резултат напорног рада и упорног залагања. На овим темељима изграђен је и амерички сан. Још Фицџералд у *Великом Гетсбију* кроз лик Џеја Гетсбија, који се обогатио на сумњив начин, највероватније шверцом алкохола у време прохибиције, показао да постоји пречица до успеха. У причи где принц кредитном картицом спасава Рапунзел, Пинчон наглашава моћ новца у капитализму.

У потрошачком друштву новац је и један од главних извора задовољства будући да омогућава куповину. Међутим, појава кредитних картица и разних видова одложеног плаћања омогућила је људима да троше више него што зарађују. Тако им се барем чини у првом тренутку, али касније за сваки минус на банковном рачуну плаћају велике камате. Овакав платежни систем не само да подстиче трошење и доприноси обрту капитала, већ је и један од кључних фактора опстанка капитализма. Притом, плаћање картицама уместо готовином пореметило је перцепцију трошења – људи губе осећај колико новца имају и колико могу да потроше. Због тога, дан после посете супермаркету, Џек Гленди са зебњом одлази до банкомата: „Отишао сам до банкомата како бих проверио стање на рачуну. . . . Бројка на екрану приближно се поклапала са мојом независном проценом. . . . Преплавио ме је талас олакшања и захвалности. Систем је благосиљао мој живот. Осетио сам његову подршку и одобравање.“. Уплив технологије у свакодневни живот толико је јак да ликови одређене машине виде као жива бића. После




персонификованог телевизора, сусрећемо се и са персонификованим банкоматом. Бројку која се појавила на екрану Џек је разумео као подстрек: то је потврда да је бесомучно трошење исправно и да је такав начин живота у складу са очекивањима система. „Систем“ или „машина“ су термини који се у сајберпанку често користе да означе друштво.

Џек каже и да га је систем благосиљао, што неминовно асоцира на религију. Дарвин је у 19. веку својим открићима о пореклу врста до темеља пољуљао хришћанску традицију. Многи писци препознали су да у 20. веку медији и технологија преузимају улогу коју је до тада имала црква. Због тога не чуди што Џек технологију идентификује са Богом. Интеракција са банкоматом интимна је и ослобађајућа колико и исповедање у цркви. А да технологија има и моћ да суди људима, говори компјутер који је после еколошке катастрофе обелоданио да се у Џеку налази смрт. Страх од смрти Џека прогања од почетка романа: често се буди у сред ноћи обливен знојем и избезумљен размишља ко ће умрети први – он или Бабет. Ова параноја настала је под утицајем медија, а Џеково стање се погоршава након што је изложен токсичном облаку. Када компјутер покаже да је смрт у њему, Џек је апсолутно престрављен, што је потпуно детињасто: свако ко се роди мора и умрети.

Много ликова у постмодерној књижевности показује симптоме параноје. Један од њих је и доктор Хилариус, Едипин психотерапеут, који је уверен да га прогоне Израелци, како би га казнили за злодела почињена током Другог светског рата, када је учествовао у нехуманом мучењу Јевреја. Као доктор, Хилариус је био члан екипе која је вршила сурове експерименте, чији је циљ био да вештачки узрокују лудило. Очајање у које је доктор Хилариус запао у великој мери је погоршано конзумацијом ЛСД-а, моћне халуциногене супстанце, чија је употреба била широко распрострањена на Западу 1960-их година. И Пинчон и Делило отворено пишу о употреби наркотика, што чак и данас представља табу тему. Директан приступ оваквим друштвеним појавама говори о жељи постмодернизма да се одупре конвенцијама и свему што је наметнуто, било то књижевне или социјалне норме.

*Објава броја 49 и Бели шум су, по мом мишљењу, јасан одговор на начин живота у савременом добу. Критика у делима је имплицитна, баш као и пастиш, омиљена техника постмодерниста, јер не нуди никакве коментаре, већ пресликавањем стања у друштву, и поред аутоцензуре, успева да покажу трулеж и лаж живота у позном капиталистичком систему. У свету, који је раскинуо са традиционним вредностима и окренуо се, пре свега, материјалном, мали људи у потрази за својом истином не успевају да дешифрирају поруке које им стижу из високотехнолошког окружења. Фрустрирани, збуњени и уплашени, затварају се у себе, окрећу чак и наркотицима, клизећи тако све дубље и дубље у параноју и отуђеност, две најтеже бољке савременог америчког друштва.*

Вишња Крстић



## ❧ СЛУШКИЊИНА ПРИЧА МАРГАРЕТ АТВУД – РОМАН ФЕМИНИСТИЧКЕ ДИСТОПИЈЕ ❧

„Жена има само следеће улоге: она може бити супруга, она која рађа децу и слушкиња. То су могућности, али не правите ви избор. Влада ће одлучити уместо вас.“, пише у једној критици романа *Слушкињина прича*, који је дело истакнуте канадске ауторске Маргарет Атвуд (Арден 2011). Атвудова је један од најзначајнијих женских писаца данашњице, позната по прослављеним романима као што су *Јестива жена*, *Мајче око* и *Слепи убица*. Иако тврди да не пише циљано у феминистичком маниру, већ у маниру друштвеног реализма (Толан 2007), *Слушкињина прича*, објављена 1985. године, можда је најинтригантнији роман ове ауторке и може се посматрати из угла феминистичке критике.


У средишту романа налази се слушкиња, чије право име никада не сазнајемо – она је позната као Фредовица (у оригиналу: *Offred* - Фредово власништво). Она, међутим, није ту да обавља кућне послове за Фреда и његову супругу, већ је једина њена сврха продужење врсте – ходајућа је материца која би свом господару требало да подари дете, којем ће улогу мајке преузети господарева супруга. Наиме, у измишљеној Републици Гилеаду неплодност је постала велики проблем, здравље људи озбиљно је угрожено загађењем и полно преносивим болестима. Република Гилеад типичан је пример дистопије – места супротног утопији, односно стецишта беде, тираније, пропадања људске психе, и која се, симболично, налази на територији данашње Америке. Стога не изненађује што је ово дело настало управо у време републиканске владавине Роналда Регана, када је владао јак утицај конзервативних струја, које су промовисале повратак традиционалним вредностима након сексуалне револуције, која се распламсала у претходне две деценије.

Доба у коме Фредовица живи је време тоталитаристичког режима религиозних фанатика у коме су жене лишене свих права – већини њих забрањено је читање и писање. Ово се може тумачити као тадашње упозорење Атвудове на оно шта се може догодити ако се таквима омогући власт. Иако је за ово дело добила Кларкову награду, која се додељује писцима научне фантастике, ауторка је тврдила да *Слушкињина прича* представља спекулативну фикцију, односно нешто што би се ипак могло догодити савременом друштву (Атвуд 2005).

Друштво у овом роману строго је подељено на слојеве: супруге и ћерке представљају највише слојеве жена, директно су везане за господаре који имају право да поседују слушкиње ако им супруге не могу родити децу. У директној вези са слушкињама су и такозване тетке, њихове старешине које су ту да им држе моралне проповеди. Положај слушкиња власт објашњава на итекако племенит, религиозан начин: инспирисан је библијским причама о Јакову и Авраму из *Књиге постања*, у којима су они зачели децу са слушкињама, услед немогућности да то ураде са женама.

Читав роман приказује Фредовичин отпор, који је искључиво унутрашњи, будући да се не усуђује да се било коме супротстави, као и њен покушај да сачува разум у екстремно мучном окружењу. Сазнајемо да је и она некада била супруга и мајка, те се на моменте присећа мужа Лука и ћерке, за које не зна где се сада налазе, а нада да ће им се једном вратити одржава је у животу. Она носи црвену униформу и





огроман бели шешир, са такозваним крилима са стране, тако да никога не може видети, нити било ко њу, док се не нађе са њом лицем у лице. Широка црвена хаљина лишавала слушкиње било какве привлачности и сексуалности, које би одвратила пажњу од онога што је њихова истинска сврха.

Фредовица је смештена у малу собу коју покушава да не зове својом, јер она не поседује ништа. Истражује је као што главна јунакиња истражује собу у којој је заточена у приповеци Шарлот Перкинс Гилман *Жути тапет*, питајући се чији је то некада био затвор. С друге стране, своје тело не жели да гледа: „Избегавам да посматрам своје тело, не зато што је то срамотно и нескромно, већ зато што не желим да га видим. Не желим да гледам у то што ме у потпуности одређује.“ (72,73) .


Треба напоменути да правила налажу да супруге буду присутне док њихови мушкарци праве децу слушкињама, стога ће захтев њеног господара Фреда, да њих двоје буду сами, бити бизаран. „Забрањено је да будемо саме са господарима. Ми смо ту ради размножавања: нисмо конкубине, гејше, нити куртизане ... Не треба да постоји ништа забавно у вези са нама ... Ми смо материце на две ноге, то је све ... Ово је као састанак ... Ово је завера.“ (146, 149). Фред јој даје тривијалне поклоне попут женских часописа, који за жену попут ње представљају луксуз. О томе у каквом страху Фредовица живи сведочи и чињеница да на ове гестове гледа с неповерењем, као да је тестира, да види колико је заиста усвојила духовне вредности на којима друштво и влада инсистирају. Јер у овом савршеном хришћанском друштву, према речима тетке Лидије, поседовати је грех (123).

„Свако вече када одлазим у кревет мислим да ћу се ујутру пробудити у својој кући и све ће бити као раније. Ни овог јутра то се није десило.“ (209) Фредовица тоне све дубље у психичко пропадање, док јој с друге стране „време истиче“ – Серена Џој већ се пита што до сада није затруднела с њеним мужем (214). Зато смишља вешт план – спојиће слушкињу са возачем Ником и тиме јој повећати шансе да зачне, док ће то сакрити од господара Фреда. Иако ризикује да буде погубљена вешањем ако се сазна за овај план, Фредовица ће уживати у сусретима са возачем и физички контакт са њим биће једна од ретких ствари која ће учинити да се осети живом. Пред младићем Фредовица ће се поставити смелије него што јој је дозвољено, док са господарем никако не успева да успостави блискост: „Лажирај, вриштим у својој глави. Мораш да се сетитиш како. Хајде већ једном то да завршимо, иначе ћеш овде бити целу ноћ. Помучи се. Померај се, диши тако да те чује. Бар то можеш да урадиш.“(267) .

Ипак, ово мучење неће дуго трајати - главна јунакиња убрзо је суочена са гневом Серене Џој, која је сазнала да се ова у више наврата виђала са Фредом без њеног знања. Фредовица завршава у скученој соби, размишљајући да одузме себи живот. „Седим у својој соби, поред прозора, чекам. У мом крилу је шака згњечених звезда. Можда је ово последњи пут да чекам. Али не знам шта то чекам ... Али осећам се мирно, спокојно, испуњено равнодушностју.“(303). Њен живот је већ пакао, па хоће ли се ишта променити ако умре?

Двојица долазе по њу (како Фредовица мисли, с намером да јој пресуде), али се изненада појављује Ник и саопштава јој да су то људи из покрета отпора који ће је одвести у спасење. Хватају је за лактове и убацују у комби, упутивши се у непознатом правцу – Фредовица „закопчавају у таму, или можда светлост“ (307).

У постмодернистичком стилу, роман *Слушкињина прича* нема класичан епилог – уместо тога, након епизоде где одводе Фредовицу, налазимо се у будућности, на



научном скупу на коме је њена прича представљена. Ово поглавље носи назив „Историјске забелешке о слушкињиној причи“, а предавање ће држати уважени професор Пиексиото који није нарочито благонаклон према Фредовици. Његов рад зове се *Проблем аутентичности у вези са Слушкињином причом*, те сазнајемо да је ову историјску причу открио забележену на касетама. Професор износи низ опаски из којих можемо прочитати његов лични суд више него чињенице (што представља ауторкину критику лицемерног академског друштва) – он тврди да не треба „морално да судимо Гилеадијанцима“ (314), да је Фредовица можда била малициозна према Серени Џој (321), те да је можда најмудрија одлука била погубити слушкињу (323).

Овакав крај романа, ипак, открива неколико значајних ствари. Професор, наиме, у једном тренутку каже да „морамо бити захвални богињи Историји (*history*) на ономе што нам је даровала“ (322) иако је „као што сви историчари (*historians*) знају, прошлост велика тама.“(324). Јасно је, дакле, да професор сумња у истинитост Фредовичиних тврдњи, тј. да оне можда нису у складу са историјом. Интересантно је приметити да се реч *history* може посматрати као спој две речи – *his story*, што значи његова прича. Феминистичка критика тврди да је историја обликована од стране мушкараца, па је тако и књижевност, иако се инсистира на њеној универзалности, заправо мушка (Фетерли 1978). Међутим, иако угледни учењаци доводе у питање истинитост приче, треба приметити и да се конференција одржава у институцији званој *University of Denay, Nunovit*. Несумњиво је да *Denay* подсећа на реч *deny* (*попећи*), а *Nunovit* на *none of it* (ништа од тога), што наводи на помисао да је професорова прича та у коју треба да сумњамо, а не слушкињина.

Према речима Хаченове, феминистичка критика тврди да „да би се променила идеологија, да би се постигла права трансформација уметности, пре свега се морају променити патријархалне друштвене праксе“ (Хачен 1989). Роман *Слушкињина прича* смештен је у екстремно патријархално и религиозно друштво које чак и привилегованим женама чини живот несношљивим. „Ја живим у друштву; такође смештам друштво у своје књиге тако да добијате ефекат кутије унутар кутије“, изјавила је Маргарет Атвуд (Толан 2007). Одбијање да јој се додели епитет феминисткиње, ипак не спречава анализу њених дела са феминистичке тачке гледишта, па се тако *Слушкињина прича* може сматрати снажном критиком утњетавања жена, или бар упозорењем на то у какав би се пакао свет претворио када би се женама ускратила сва права.

Катарина П. Држајић

#### Литература:

1. Atwood, M. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 1996
2. Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989
3. Tolan, F. *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2007
4. Часопис Женске студије. Београд: Центар за женске студије, 1996.

#### Интернет извори:


1. Arden, M. *The Handmaid's Tale: A Feminist's Must Read*. 2011. Доступно на: (<http://www.fem2pt0.com/2011/12/15/the-handmaids-tale-a-feminists-must-read/>)
2. Atwood, M. *Aliens Have Taken the Place of Angels*. 2005. Доступно на: (<http://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood>)
3. Dunn, J. *Feminism and The Handmaid's Tale*. 2009. Доступно на: ([http://salempress.com/store/samples/critical\\_insights/handmaid\\_feminism.html](http://salempress.com/store/samples/critical_insights/handmaid_feminism.html))



## О ПОЕТИЦИ ЕПИТАФНИХ НАТПИСА НА СТЕЋЦИМА СРЕДЊОВЕКОВНЕ БОСНЕ

Услед недовољно јасних црквених прилика у средњовековној Босни, њена књижевност полемички је проматрана. Средњовековна босанска књижевност се смешта у временске оквире од 12. до 15. века, а први целовити прикази представљају је као јеретички, тј. богумилски, оријентисану, изузетно једноставну, жанровски сведену, углавном преводног карактера и без аутентичног стваралаштва.

Драгољуб Драгојловић средњовековној босанској књижевности одриче једноставност и јеретички карактер. Он тврди да дуализам, који се уочава у неким преводним делима ове књижевности, не потиче од манихејског јеретичког учења, већ води порекло од дуализма мистичке источне теологије (Драгољуб Драгојловић, „Историја српске књижевности у средњовековној Босанској држави“, 1997.год). Аутори који су говорили о овом питању пре Драгојловића изналазили су доказе не би ли показали окренутост јеретичима ондашње босанске цркве, неки од тих доказа су: истакнути положај Апокалипсе на примеру „Хваловог зборника“, самостално појављивање Апокалипсе у делу крстјанина Радослава, пета, осма, девета и једанаеста глоса изгубљеног „Срећковићевог јеванђеља“, које је Соловјев подвргао текстолошкој анализи. По мишљењу Соловјева, моменат у којем средњовековни писар уместо *Исус се роди* користи израз *Исус изиде* јесте један од аргумената који иду у прилог јеретичкој оријентисаности босанске цркве, јер манихејско учење одбацује чињеницу да је Исус могао бити рођен, отелотворен и представљен у материјалном облику. Аутори сличних схватања Соловјеву, идентичним методом у преводној босанској књижевности налазе јеретичко схватање о Исусу Христосу као другорођеном Божијем сину или другачије поимање хлеба насушног. Ако се преводна књижевност остави по страни, остаје мало аутентичне, оригиналне босанске књижевности која у данашњем схватању не би спадала у уметничку литературу. Драгојловић у оригиналну књижевност средњовековне Босне смешта текстове других функција - дипломатских, трговачких или политичких, а посебно истиче значај и естетику епиграфских натписа. Исти аутор не одриче чињеницу да је босанска средњовековна књижевност настала развојем босанске црквене организације, која је крајем 12. Века, по процени западне цркве, била захваћена јеретичким веровањима, али одриче могућност да је та књижевност била под јеретичким утицајима у свом каснијем развоју. Куна, Соловјев, Рачки и Даничић своје анализе ове књижевности формирају на ставовима супротним Драгојловићу, Глушцу и Шањеку. Ова подељеност мишљења није изостала ни када се говори о епиграфској књижевности. Наиме, Шефик Бешлагич не одриче могућност да су натписи на стећцима једним делом могли имати везе са богумилском идејом, али ипак истиче да је број оваквих споменика мали, али и да се они налазе у близини правоверних



гробова, тако да не би требало да је постојала значајна удаљеност између богумилских крстајана и правоверних хришћана. За разумевање босанске средњовековне књижевности, у коју спадају и епиграфски натписи на стећцима, важни је како културноисторијски, тако и конфесионални контекст, те не чуди што су мишљења о њој разноврсна и махом супротна. Једина ствар која у потпуности остаје извесна, и у ком правцу ће ићи даља анализа грађе у овом раду, јесте естетика самих епиграфских натписа и њихова поетичност.

Драгољуб Драгојловић, на основу сопствене анализираних грађе, наводи да постоје три врсте порука које преносе стећци и које могу бити уобличене у формама: *благослова*, *клетве* или *поуке*. Проучавачи наводе да постоје одређене устаљене фразе које је могуће уочити на натписима, које се понављају, а ту свакако треба сврстати следеће:

А) Уводна конструкција која обично гласи „А се лежи...“ или „Се лежи...“.

Б) Родољубиви исказ, који наглашава значај гробног места на родној земљи, уобличен слично као на примерима: „А се лежи Хреља Радогостић. Многе земље обидех и домом дођох. Почтено постах и на своји баштини легох.“ или даље „... Лежи на својој земљи, на племенитој“.

Уочава се и тежња породице умрлог или њега самог да сачува свој *билег*, надгробни споменик, од разбојника и крадљиваца, и у таквим случајевима натпис поприма форму клетве или молбе. Драгољуб Драгојловић наводи да је мноштво оваквих натписа сведочанство о великој крађи стећака и њиховом коришћењу у друге сврхе:

„Тко ће билиг погубити, погуби га Бог“ или

„Тко не зна, а знаш, да је проклета рука која ће ово преместити“.

Стећак се посматра као посмртна кућа (сам његов облик понекад подсећа на архитектуру куће), у појединим случајевима не само појединца већ читаве породице. У натпису који следи истакнут је заштитнички положај домаћина који он задржава чак и у свом породичном гробу:

„Се кућа Милутина Маројевића и његове жене Владиславе и њију детце, и у име Милутина да, да се ниткор не стави ш њим.“

Могуће је уочити и натписе који се могу односити и на очување добре успомене на покојника и у том случају се надгробни споменик и умрли стапају у једно, како је на пример у следећем случају:


„... Човјече, тако да нијеси проклет, не тикај у ме...“

Посматрано из перспективе савремене термије књижевности могуће је уочити поједина стилска средства. Полисиндет, као стилска фигура којом исказ добија специфични ритам, на анализираној грађи јавља се у једном примеру:

„Бодоше ме, и секоше ме, и одераше, и ту и смрти не допадох, и умрих на роштво Христово, и Господин ме војевода окрили и укопа и побежи.“

У овом натпису главну естетску нит, осим реченичног ритма, чини линеарност догађања, док везници између исказа омогућавају ономе који чита натпис да застане и размисли после сваке прочитане речи, чиме слика догађаја постаје целовита. Епитаф на стећку из Травуније износи једну парадоксом





оформљену мисао, при чему се смрт посматра као незаслужена пресуда неке ко је застао у молитви:

„Стах, бога молећи, и зла не мислећи и уби ме гром!“.

Даље се јавља контраст у функцији наговештавања разлике у стању које је претходило – стању живота, и тренутном стању – стању смрти, поготово на примерима:

„Када хтех живети, тада и умрех“,  
„Када хтех бити, тада не бих“.

Могућа је и појава реторског питања у једном натпису. У овом случају се осећа жеља онога ко је писао натпис да истакне изненадност одласка покојнице, и његову више збуњеност него непомиреност догађајем смрти:

„Госпођа Марица?  
Убиећин.“.

Следећи натпис је у целини састављен од питања, у њему је уочљив човеков немир пред варљивости како живота тако и смрти:

„Чији ли је био? Чији ли је саде? Чи ли неће бити?“.

На натписима на стећцима се може приметити човекова непрестана свест о смртности, са сталним наглашавањем тога да је смрт једино што је извесно и што припада свакоме напослетку. Чести су натписи овога типа:

„Да висте (знате) да ћете умрити и сви ви (у) дому погинути прави а пуста ми слава че ти доћи.“.

Или:

„Дуго на земљи живех ја, осамдесет и осам љета, а ништа не понесох!“.

Осим опомене на смрт ови епитафни текстови истичу и ништавност земаљске славе. Поједини натписи су прожети истанчаном интимном нотом, што је на пример случај са следећим натписом, где покојник наглашава да је у свеприсутству овоземаљског насиља и убијања, он успео да не учини грех убиства:

„И много на земљи би (убијено), а ја ни от једне, и никор от моје руке не би мртав. Не хтех га убити.“.


У једном тексту се даје објашњење читавог ланаца смрти који се одиграо, међутим наглашено је да је покојнику учињена „крв незајмита“, чиме он оправдава своје учешће у целом низу догађања, јер је он тај који познаје своје братске дужности:

„И уби ме Милко Божинић. И са својом братијом, а брата ми исикоше и учинише, врху мене крв незајмиту. Нека ве (зна) ко је мој мили!“

Промишљајући о трајању живота, било не немогућно не помислити на трајање стања смрти, о чему говори следећи натпис:

„Боже, давно ти сам легао, и веле ти ми је лежати...“

Изузетост из ширег културно-верског контекста нипошто не штети естетици епитафних натписа, нити њиховој поетичности. Приступ смрти, којом је човек одувек био и биће заокупљен, путем свега неколицине уклесаних речи обележен је индивидуалним уделом сваког појединца. Међутим, он изражава једну важну истину која од почетка књижевности чини један од топоса, а то је смртност човека и његов сусрет са најзагонетнијом појавом у целом његовом



постојању – крајем живота. Осим тога, на изразито поетичним натписима, могуће је увидети колико је човек средњовековног света себе сматрао крхким бићем пред њему несагледивим и несхватљивим принципима времена. Занимљиво је што на обрађеној грађи има јако мало тежње ка вечности, а изузеци би могли бити они споменици који се представљају као покојников посмртни дом. Видљиво је како је у животу ових људи постојала свест о пролазности земаљске славе и овосветовних добара, док га је, са друге стране, својом неизвесношћу и несазнатљивошћу чекала смрт. То колика је била стрепња ондашњег човека пред њом показују натписи у којима лирски субјект (ако се њихов творац тако може назвати) своју последњу поруку овом свету изриче у облику питања. Велика је сензибилност натписа у којима се спомиње покојникова породица („Млад са овог света одох, а један бејаш у мајке“), као и оних који говоре о томе да је у покојника још увек било воље за животом. Управо из такве воље за животом као ниподаштавања материјалних добара, може се схватити да су главне мисаоне линије ове врсте књижевности љубав према животу, не толико оном људском или опредмтљеном, већ оном истинском и онтолошком, као и статика с којом се биће среће у постегзистенцији. Мотив смрти у епиграфској књижевности средњовековне Босне је исказан кроз немир и упитност, извесност или неправду („Стах, бога молећи, зло не мислећи и уби ме гром!“). Проматра се човеково биће које је било, а које више није, његова брига за судбину његовог *билига* или успомене на њега, и тако се формира читаво устројство мисли о пролазности живота или убилачком и неправедном стању у овом свету. Ови натписи ретко представљају уоквирену и сложену теолошку или онтолошку мисао, и нема много њих који изражавају дидактичност, која је својствена средњовековним књижевностима, али су вредни због тога што су произишли из мисли појединаца из народа, или самог народа, који је на овај начин проматрао, оправдавао, објашњавао или сумњао у принципе живота и смрти.

Кристина Радомировић



**☞ ГИНИ МИ ГИНУЛО МАЛО!**  
**(ТРАГАЊЕ ЗА ПОРЕКЛОМ КАО ПРИЧА О**  
**СУШТИНАМА –**  
**ДВЕ ДРАМЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА) ☞**

Митски архетипски простор, време негде пре почетка света, речи у нескладу сагласја, музика у основи постања, преткултурална љубав, преднатално зачеће. Преци. Потомци. Трагања. Питања и одговори. Метаморфозе у стварању јединства. Реке нечисте крви. Бескрајна музика која те бестелесног маме у центар, у пупак света, у ослону тачку, у земљу рађања и почетка. Мелодија и тонови разоткривања. Настасијевићево унутрашње које се открива преко спознаје свог. Понирање.

Предмет овог рада биће две драме Момчила Настасијевића: *Међулушко благо* и *Код Вечите славине*. Обе, у већој или мањој мери, садрже поцртане мотиве и идеје из увода. Драма се код њега вратила ритуалу, прозвала је га и он је изашао, не знамо да ли поново из Дионисовог пехара или из земљине дубине натопљене митом. Суштину трагања и суштину доласка Настасијевић је обликовао путоказом који је исцртала песма. Незнанца је у простор постања дозвала магијска мелодија, Сирчанина и Подољца нежни акорди флауте. Сви су призвани тоновима.

Многи постављају питање како је могуће да се ова богата митолошка структура оцрта медијумом савременог позоришта. Може ли се Настасијевић играти? Рекла бих – итекако да може. Драма је у својој суштини најбогатији мисаони комплекс који подразумева ритуал као основу свог постојања. У ритуалу се све новим извођењем поново рађа и понире у смрт. Настасијевића не треба осавременјавати. Не треба га приближавати, већ га на сцени треба сместити најдаље могуће, у огољени ритуал, у неки прпростор, можда и у самостални митолошки слој приче, али му увек треба сачувати речи и звук. Настасијевић је писао свевремене приче, не савремене. Отуда је важно позвати гледаоце на мит, сачинити неко прапозориште које понавља оне заборављене обрасце своје суштине. Треба га извести напољу, под звездама, пустити домаштавање.

Ове две драме су одабране зато што садрже сличне мотиве и идеје на којима би се могло приказати Настасијевићево настојање да прича о суштинама. Почнимо од некуд. Скрећимо и лево и десно, путевима Бога и путевима ђавола, најмање се држимо правца којима иде човек. Ту ћемо најбоље срести Настасијевића.

Простор. Како га приказати у позоришту? Простор *Међулушког блага* је предео непознате земље. Као митски објекат појављује се изолована кафана, касније камене ограде које опасују двориште Банових двора. Истиче се празнина, пустош, немоћ. *Вечита славина* је, такође, кафана на сред друма. Порушена у неким чиновима, место блуда и греха у другим. Простори се смењују како пролази



време. Кућа у *Међулушком благу* је таква одувек, смрвљена тугом, зачарана уроком, заштићена од родоскрвне љубави, чувар проклетог блага. Митски простори појављују се као константа Настасијевићевих драма. Ликови су често у полутами, осветљени слабим светлима, у подрумима, на гробљима. У приказу простора уочавамо богат митолошки подтекст, сличан ономе на кога наилазимо у делима народне књижевности. Важан је појам границе. Однос свог и туђег. Постоји вертикални и хоризонтални распоред простора. Граница у простору којим се креће јунак *Међулушког блага* је вода, а она поред словенске реферише и на античке митолошке традиције. Однос свог и туђег уочава се у односима места рађања и живота. Место рађања у ове две драме означено је као туђ простор, а место из кога се долази као свој. Присутна је обрнута перспектива коју не срећемо често у делима народне књижевности, али свакако и о њој има помена. Место рађања постаје свој простор тек у моменту када се открије тајна, скине проклетство, када наступи смрт. Место рађања, претпостављени простор туђег, није само стециште греха и урока, већ и упориште матерње мелодије. Незнанац је везан за уклето благо које му је прирасло за пупак и дозива га, он има физички нагон за сједињењем, за обликовањем свог праживота. Исто тако, Сирчанина и Подољца зове звук флауте, исти онај звук који је чуо и њихов отац. Магија је у мелодији, истински живот ових јунака је у тоновима. Простор, као митско упориште, треба приказати са минимумом сценографије и тако да сугерише на неко прастаро време, време почетка културе и време ван савремене цивилизације. Кафана се може приказати и као обредни простор, место жртвовања човек зарад задобијања вечних суштина. У кафанама се рађао грех, међу каменим зидовима - почивао је урок. Простор треба померити најдаље могуће, тамо чак у древну старину, само тако ће пренети праву идеју и постати суштински за радњу.

Време. Настасијевић и сам каже да се не зна „где и кад“ се дешава радња *Међулушког блага*. Међу Србима је и на Балкану. Ту већ осећамо звуке врачарине песме, тужбалицу гробљанки и лирски занос Беле, *нежне као биљке*. Време је пренело најдубље митолошке слојеве. Говори се о једном тренутку у коме је вешто сублимиран читав један живот и једно целовито трајање, трајање јунаковог живота. Бела и Незнаница треба схватити као далеке претке с почетка културе, оне који су схватили љубав као исконски предуслов формирања човека. Време драме *Код Вечите славине* неумитно хуји од почетка до краја. Преци се сећају потомака, потомци предака. На истом простору сусрећу се две генерације, исти их простор рађа и на истом простору умиру. Хронотоп је у потпуности у функцији радње и битно је одређује.

У литератури која се бави интерпретацијама ових драма срећемо појам *преткултуралне љубави* и он је у директној вези са инцестом као начином приближавања роду. Главни јунаци обе драме тек у тренутку када се сусретну за забрањеном љубави постају свесни свог порекла. Порекло се открива у непознатом простору, са недостижном женом која не сме постати љубавница, јер би се тако међу њима родила нечиста крв. Роман и Магдалена се воле док не дође тренутак одлуке, исто тако и Незнанац и Бела, њихова љубав је дозвољена само као платонистичка концепција, али не подразумева и облик физичког зближавања.






Инцестуозни чин директно је повезан са најдубљим архаичним осећањима. Могућност андрогине, призвао би мотиве из Овидијевих *Метаморфоза*, ликови би се спојили у немогућим везама. Постанак ове љубави значио би сједињавање већ повезаног и тиме нарушио ред. Бела би постала и жена и сестра, љубав би се вратила исконском и тиме објавила крај подразумеваних веза. Драма се, у овој тачки прелома када се наслућује инцестуозни чин, наставља покликом баба „гробљанки“ које чувају вредност рода и порекла. Оне враћају нарушени поредак на своје место.

Мелодија се јавља и као основа ритуала и као путоказ порекла. Она у драмама Момчила Настасијевића има вишеструку функцију. Поред тога што функционише као јединствени гласовни медијум са текстом, она и упућује на важне мотивске и симболичке планове његових дела. Важна и за просторни и за временски план, кључна за смисао порекла и рода, мелодија постоји као амалгам између непознатог и спознатљивог. Стоји на граници откривања. Мелодичне структуре већ на самом почетку *Међулушког блага* сугеришу путоказ, правац даљег кретања. Незнанац је призван мелодијом која га на крају и одводи у смрт, али и доводи до спознаје рађања. Песме на гробљу подсећају га на мајчину успаванку. У само том детаљу види се јака веза између рађања и смрти илустрована мотивима који имају исто извориште, исто порекло – земљу. Баш у том контексту, важан је и сам појам „матерње мелодије“. Она долази из „најдубљих слојева духа“, на њу се уздрхти из истинске потребе за суштинским припадањем. Она је тло које одређује човека у његовом најширем распону. Рађање и смрт стоје као граничници једне непоновљиве постојаности и чине их слични мотиви. У драми *Код Вечите славине* стално се чује иста мелодија, звук флауте који одјекује и празним и пуним простором и у тренутку када ликови умиру и када се рађају. Њен звук призива на откривање истина о пореклу.

Митски простор, архаично време, забрањена љубав и свет заоденут мелодијом уз обиље других важних тачака Настасијевићевих драма које овде нисмо успели да дотакнемо, творе једну непрегледну структуру препуну прича о суштинама. Циљ рада и јесте био да се о њима проговори. Те суштине тешко је приказати, али их је тешко и разумети, зато што су негде дубоко, далеко у нама. Савремено позориште их мора разумети као облике древних ритуала и још једном понављамо да се само тако Настасијевић може играти. *Међулушко благо* и драма *Код Вечите славине*, необична су појава у нашој драмској литератури и директно кореспондирају са традицијом, у којој чврсто егзистира наш дух својом природном потребом за утемељењем. За том истом спознајом порекла трагали су и јунаци Настасијевићевих драма. Порекло је значило и рађање и смрт, али у исто време и остајало једино суштинско у човеку.

Јована Милованчевић



## ☞ СУДАР БОГОВА „БУРА“ У РЕЧИМА И (ПОКРЕТНИМ) СЛИКАМА ☞

Све док наш лични, аутентични калеидоскоп буде пројектовао непрегледне низове синхроних и дијахроних слика поимања стварности, биће актуелно питање: шта је старије, мисао или слика? Најмлађа од свих муза - муза филмске уметности, би на ово питање сасвим сигурно одговорила да то што је млада никако не значи да је и мање моћна, и ту би поприлично била у праву. Од времена браће Лимијер до данас екранизовано је готово све што би се могло назвати тековинама људске цивилизације и уз примену најсавременије технологије филмска уметност се рапидно усавршава и често изненађује. Једини дугорочно одрживи критички аргумент на овај вид уметности да је он „фабрика илузија“, ускоро би могао бити анулиран, с обзиром на озбиљне сумње да је читав наш универзум (а вероватно и нас у њему) илузија. Са друге стране, као антипод, стоји древна муза Талија, која опомиње на моћ речи. Она, коју су многи призивали и прижељкивали, само је ретким смртницима пристајала да буде заштитница и покровитељица. Таквих је заиста мало, али се по магичној симфонији речи, којим задиве свет, могу лако препознати. Такав је Шекспир и такво дело је његов комад „Бура“, које је имало више екранизација, а последња је презентована јавности 2010. године у режији Џулије Тејмур.

Многи проучаваоци дела овог писца слажу се да је енигма „шекспиријанског света“ кулминирала управо у „Бури“. Шекспирова генијалност се заправо и разоткрива у његовој виртуозности да се кроз обичне, свакодневне, људске ситуације, које су често комичне, парадоксалне и трагичне, презентују и неке дубље, загонетније истине запретане између неба и земље, а које су заогрнуте слојевима метафора и алегоричности. Тако је Просперово острво место на коме започиње, развија се и кулминира заплет до разрешења. У књижевном делу Просперо је супериорни и универзални креатор - он иницира акцију, кроз чудесне путеве и страпутице све време је прати и наводи до себе самог, где ће се све и разрешити. Кратко подсећање - Просперо је некадашњи милански војвода кога је брат Антонио, заједно са трогодишњом ћерком Мирандом, прогнао на пусто острво, а после дванаест година брод на коме се налазе сви актери тог чина се насукао пред острвом, на коме ће преиспитана прошлост добити сасвим неочекиван епилог. У филму је крајње мистично (или пак сасвим очекивано) Просперо трансформисан у Просперу. Ова ортогамија се чак може посматрати као неочекивано светао, позитиван помак у потпуно сивој интонацији филма, чему веома доприноси постармагедонска сценографија снимљена на хавајском вулканском острву Ланаи. Хелен Мирен, као главна протагонисткиња, је одличан избор, али, нажалост, и готово једина која задатој теми успешно парира. Запажене су и улоге Бена Вишова као андрогена Аријела и његовог опонента Калибана (Ѓимон Хунсу), али је то све. Остали актери углавном не прелазе разину просечности и то је кључан фактор за




дебакл овог остварења, од кога се много очекивало. Непримерено тумарање глумаца по задатим карактерним матрицама неочекивано је искристалисало софистицираност костимографије овог остварења, која се чак може употребити и као кључ за разумевање филма, а свакако, у доброј мери, враћа равнотежу у нарушени уметнички баланс. Оно што је разуму ускраћено путем речи (читањем дела), визуелно је супериорно надомештено, што у суштини и јесте успешно извршен задатак покретних слика. Тако се у Просперином огртачу, који је украшен звезданом констелацијом, може препознати њено чаробњаштво и моћ деловања и управљања свим елементима. Аријел је, уз помоћ дигиталне анимације препознатљив као дух светлости, ваздуха-елементар, а Калибан пак као рудиментарна материја, преадамични човек, биће од блата другог креатора. Ипак су оба обједињена у Проспери (и Просперу) као два лица Бога. У острашћеном чину стварања и Бог греши, па тако и Просперо управља не само догађајима него и људима, њиховом слободом и вољом, њиховим судбинама. Помало несувисло настојање ауторке филма да децидирано следи семантику оригиналног језика дела, створило је сасвим супротан ефекат. Она жива језичка сугестивност, која се може постићи у театру, у овом остварењу је потпуно изгубљена. Неумерено помпезно фокусирање на визуелни утисак са друге стране је потпуно угушило животворни Логос - речи су пале потпуно поражене доминацијом богатих слика и општом атмосфером нереди, буке, буре која све прекрива. Ово је ретка, али сјајна паралела са функционисањем модерног, садашњег света. Управо је ова чињеница разлог што се читава палета најкомплекснијих међуљудских односа почев од греха, злочинства, мржње, освете, праштања, па и оних најузвишенијих - слободе и љубави, маргинализују и подређују ултимативно најважнијој потрази за смислом универзалних закона. Да ли то подразумева измирење са природом и прихватање њене доминације, оставља се сваком гледаоцу и читаоцу да индивидуално одговори. Теорија концентричних кругова која је Шекспиру послужила као основа за постављање заплета у „Бури“, а које се и филм доследно придржава, у суштини презентује једноставан и једини могући епилог-помирење. После судара богова увек следи расplet условљен вечним и непроменљивим космичким законом акције и реакције. Пре започињања новог циклуса, све старо се мора рашчистити и заменити. Тако свемоћни/-а Просперо/-а одбацује све моћи и приклања се грешном људском роду као неотуђивом делу сопствене природе, издаје се опраштају, Аријел и Калибан добијају оно што су највише желели - слободу, а Миранда и Фердинанд проналазе љубав, коју можда и нису желели... Али то је већ основа за онај нови почетак који следи.

Сва ефемерност света је симболично наговештена у сцени где је приказана шаховска табла која обједињује црна и бела поља и рука (која би могла бити и рука Демијурга) која помера фигуре. Мудри Просперо свет гледа као „црни“ краљ - са горчином због неумитног присуства зла, а Миранда свет види са позиције „белог“ пиона - као врли и нови. На микроплану један свет нестаје, док се други рађа. Дакле, шта је старије, мисао или слика?

Александра Батинић





## ЈЕДНОДИМЕНЗИОНАЛНОСТ И ЊЕНО НАРУШАВАЊЕ НА ТЕМАТСКОМ ПЛАНУ У КОРТАСАРОВИМ ШКОЛИЦАМА


С обзиром на то да је авангарда као стилска формација извршила кључни утицај на Кортасара, одступање од једнодимензионалности је разумљива тенденција. За авангарду је карактеристичан раскид са књижевном традицијом у формалном, синтетичком и садржинском смислу; тако да и Кортисар са „Школицама“ доноси нешто до тада невиђено.

У садржинском смислу може се уочити једнодимензионалност на основу тема које се обрађују у роману. Међутим, сам приступ тим темама јесте иновативан.


Питање које главни јунак Оливеира покушава да одгонетне јесте како достићи сопствено јединство. Ова тема налажења смисла и откривања тајни људског битка присутна је у књижевности још од Евиног посезања за дрветом знања, али Оливеира поприма синдром фаустовске интелектуалности, који га у жељи за разумевањем води до раскида са стварношћу и до негације индивидуалне стварности.

Ми се сусрећемо са романескном метафизиком, а сама реч метафизичка одступа од једнодимензионалности.

Кортасарове метафизичке поставке ослањају се у великој мери на источњачку филозофију, зен-будизам и веданту. Веданта подразумева оповргавање стварности онако како је парцијално сагледавамо. Овакво дводимензионално сагледавање бића Кортасар приказује необичном техником приповедања. Цез се у великој мери поставља као начин изражавања и приступа бићу. У атмосфери истанчаних тонова и алкохола Орасио Оливеира промишља о двострукости и илузорности свега постојећег. Док слуша тонове, Беси Смит размишља да ли може изаћи из собе и dospети у средиште, које је недокучиво. Важно је уочити да заплет (који по себи подразумева дводимензионално сагледавање битка) јесте процес ка паду према средишту. И сама игра школице има религијско и мистичко порекло као метафора помирења неба и земље, то јест код Кортасара тежње ка тоталном измирењу и поништавању разлика. Кортасар заправо тежи ка нарушавању дводимензионалности и достизању јединства. Занимљиво је што се даје двострука димензија цез музике коју приповедач преводи у осећање. Говори да човек садржи оно што цез наговештава, као и то да је штета што се у школи неће учити кораци самбе, јер се живот не спознаје кроз теорије, већ кораке или у пренесеном значењу кроз игру. Место игре, као такве, заузима важну улогу у роману. Кортасар се поиграва формом и уплиће цез текстове у реченичну конструкцију, чиме приказује на специфичан начин доживљај стварности. Овај нови израз Кортасар у интервјуима објашњава као неопходан за савременог човека, којег муче иста питања која су мучила софисте, али који се конкретним делањем треба помаћи од пуког теоретисања поменутих



античких Грка. Сама приврженост источњачкој филозофији контрастира западној филозофској традицији. Кортасар, међутим, противречи софистима. Са друге стране сократовци се баве сагледавањем универзалности истине, односно, основним питањем самог човека - како сазнати самог себе. Интроспекција је присутна и у Кортасаровом промишљању, међутим он за разлику од сократоваца, који принципе логоса откривају кроз откривање себе, негира истину у битку и тражи је ван њега. У сегменту поимања морала Кортасарова запажања кореспондирају са Сократовим, јер и један и други истичу питање појединачног искуства које је опречно наметнутим нормама. Истакнуто начело јесте *бити, доживети, видети и применити*, те овим путем доћи до добра по себи илити морала који је установљен ради добра по себи. Кортасар кроз читаву књигу кокетира са питањем морала стављајући своје ликове у ситуације које су ван друштвених норми с намером да истакне њихов пут личне спознаје. Ослањањем на источњачку филозофију не може се потпуно искључити ни западњачка. Такође се и Волтеров егзистенцијалистички утицај може приметити коришћењем метафоре врта, којом се истиче тежња за земаљским рајем и идеалом чистоте. Али како Монтењ каже, врт је несавршен. Кортасаровим писањем читаоцу се непосредно преноси атмосфера и пружа му се могућност да је доживи на свој начин, јер ликови нису традиционално психологизовани, нити су им поступци кохерентно мотивисани. Ево једног примера оваквог занимљивог приказивања стварности: „Роналд никад неће моћи да свира клавир као Ерл Хајнс, у ствари Орасио и она би морали да набаве ову плочу и да је увече слушају у мраку, да науче да се воле уз те музичке фразе, те дуге немирне нежности, *I aint got nobody* по леђима, по раменима, прсти по потиљку, нокти се увлаче у косу па се лагано извлаче, један вихор на крају...” Цез бива готово опипљив, понекад чак еротизован, јер се труба поистовећује са златним удом који цепа ваздух напред-назад, напред-назад. Еротизацију израза, коју Кортисар путем цеза остварује, тумачио је Р. Барт задовољством у тексту. Барт текст означава као тело, али и тело као текст. Тело у књижевности има дугачку традицију још од антике, али Барт га посматра искључиво у еротском сегменту који подразумева жудњу и задовољство као рефлексију. Посматра се еротски простор текста и читања, дакле завођења у тексту текстом. Како Јовица Аћин у предговору Бартове књиге примећује - језик и текст, као сексуални и еротски простор, сасвим су различити од гениталног еротизма. Поред тога задовољство у тексту мимоилази лингвистичко функционисање текста. Кортасар нарушава једнодимензионалну функцију језика семиотизацијом тела. Орасимо Оливеира жуди за спознајом, а та спознаја тиче се и самог тела. Пуно пажње посвећено је телесном сједињењу главних ликова, а ту се може уочити епистемофилијски нагон. Дакле, спознаја којој Оливеира тежи не тиче се само духа, већ и тела, што на ширем плану ствара целину бића. Познаваоци цеза знају да се звук који многе композиције праве поистовећује са звуком воза. Музика Пета Метинија је добар пример. Кортасар метафору воза, док нам преноси звуке цеза које не можемо чути, а можда и можемо, поставља као метафору живота и каже: „*Two nighteendone took my baby away..* А живот и јесте то, возови који довозе и одвозе људе, а човек стоји на углу улице мокрих ногу



слушајући вергл и грохотан смех што типка жућкаста стакла дворане за коју нема увек лове.“

Кортасар се не служи специфичним изразом само у овом цез сегменту, већ важно место заузима и његова обрада хумора. Он се води мишљењем авангардисте Алфреда Жарија који сматра да се најозбиљније ствари могу испитати путем хумора. Употреба хумора као инструмента испитивања, како се Луис Харс стручно изразио пишући студију о Кортасару, ствара дистанцу између тона нарације и њене теме. Врло је важно уочити да се оно што је суштинско за једну сцену, а што понекад није повезано у драматуршком смислу са наративном површином, провлачи као нит.

Екстремне ситуације се у „Школицама“ приказују кроз примесу неозбиљности, шале или хедонизма, па онда смех, како Харс описује, бива као грч који предходи срчаном удару. Та екстремност, која није пропраћена озбиљношћу израза, ствара тензију и напетост које обузимју читаоца, који попут Оливеири на тренутке може изаћи из себе. Сцена у којој Талита хода по дасци која је постављена као спона између два прозора да би донела Оливеири ексере који су му потребни од велике је важности. Ова неумерена шала, којом се приказује једна од битнијих сцена књиге, типичан је пример Кортасаровог одвајања израза и смисла, који овај треба дати. Талита је жена Травалера, у којем Оливеира препознаје свог двојника. У Талити препознаје Магу, коју губи у Паризу и након чијег губитка се враћа у Буенос Аирес. Однос ова три лика, након повратка Оливеири из Париза, специфично се слика сценом на дасци. Осим тога, Талита на дасци може се повезати са сликом Маге на мосту са почетка романа. Оливеира се у тој првој глави на мосту пита да ли ће Мага доћи. Мостови и даске су знамења прелаза из једне димензије у другу, а појам двојника је у основи дводимензионални приказ једне особе. Паризом и Буенос Аиресом на ширем плану се одвајају време и простор, тј. ствара се подељеност између два света која се траже. Сцене са примесима шале и лажног весеља јесу смрт Рокамадура и Магин и Оливеирин раскид. Магин син умире, а сцена је пропраћена опијањем у ноћи, док пажњу одвлачи старац са горњег спрата који удара о зид. Када раскидају Мага и Оливеира говоре о низу ствари које немају везе са њиховом ситуацијом, у једном моменту чак прасну у смех.

Кортасаров језик ствара нову димензију и може се рећи да је антилитераран, да је поништен. Језик у „Школицама“ нас vara и обмањује својом лакоћом. Оливеира и Мага имају чак свој глиглијански језик. И као што се на тематском плану може уочити трагање, тако се и на плану језика исто уочава, јер се Кортасар бори против израза који директно и дословно приказује ситуације. Као што се трага за новом димензијом бића, трага се и за новом димензијом језика, па се у изразу преплићу фарса и фантазија, простаклук и ерудиција, хипербола, околишање и брзи прелази. Једном речју, укида се књижевни стил.

Дијалогом који Мага и Оливеира воде у једном делу књиге може се успоставити јединство или склад композиције и теме „Школица“:

„Је л' твој живот јединство за тебе?“

„Мислим да није. То су парчићи, ствари које су ми се догађале.“


Лола Стојановић



## ❧ ЈЕДАН ОСВРТ НА ДРУГИ ПОЛ ❧

Ако цивилизацију не посматрамо као природни фактицитет, већ као историјску творевину, доћи ћемо до амбивалентних закључака о коначним и апсолутним ангажовањима условљеним питањем човјекове егзистенције, а затим и есенцијалним питањем одсуства Бога. Ова егзистенцијалистичка теза, првенствено због своје искључивости, у објективном свијету пројигира човјеково слободно и дјелотворно кретање, без икаквих моралних и класних стега. Човјек се јавља као продукт синтезе индивидуалних факата и цивилизацијских процеса, што значи и као Субјект и као Објект, независно од постојања било каквог божанства, што му омогућава трансценденцију. Овим се људска бића, мислећи на мушкарца и жену, не третирају као различити у својој есенцији, већ су то јединствене, непоновљиве јединке, са којима човјечанство почиње од нуле. Међутим, проблем настаје у тренутку биолошких и физиолошких дистинкција, а оне касније постају пресудни чиниоци латентне инхибиције и хипокризије. Мушкарац постаје Субјект, а жена Објект. Марксистичка критика овог односа у свом фундаменту има критику буржоаске класе, с обзиром на вријеме кад се она јавља као реакција, а посредни ње критику хегемоније и репресије над женама, која је заснована на економској и репродуктивној зависности. Економска независност и васпитање у оквиру социјалистичког морала довела би до непосредног, природног и нужног односа човјека према човјеку, односно мушкарца према жени. Он не може бити заснован само на институционалном плану. Измјенама друштвеног контекста, закона, обичаја, образовања не може се у великој мјери утицати на јавно мњење, јер је то исто мњење створило Жену, као Објекат, као Друго. Природа овог односа указује на то до ког степена је стигло људско биће, ако прихватимо постојање његове анималне природе, и на то да ли његова природа може у том тренутку корелирати са његовом људскошћу, узимајући у обзир то да су жена и мушкарац двије комплементарне варијанте људског бића, па тиме саме себи најближе. Жена не може тражити алиби у својој женскости, у својој „другости“, али вишевјековно конципирано и наметано схватање не допушта велике социјалне промјене, већ се прилагођава ранијем комодитету Субјекта. Побуна која би се јавила, условно речено као еволутивни процес, или кулминација односа „експлоататор-експлоатисани“, довела би до нове ситуације, коју би конзервативци назвали „злочином“, жене „правом“, а агностици „сулудошћу“. Мушка супериорност, прије свега заснована на његовој физиологији и ауторитету који му је дало човјечанство кроз различите религије и догме, даје му спахијске привилегије у оквиру једног система који је у цјеловитости подређен потврди мушке превласти. Жена у том систему самом својом женственошћу осјећа оштећење и хендикеп, затим инфериорност, дефетизам, деперсонализацију, и није у могућности да оствари трансцендентност у оквиру своје иманентности. Њен живот се своди на репродукцију, материнство, улогу домаћице, што намеће постојање есенције





женскости. Мушкарац има много више контингенције за пројигирање своје слободе у свет, што му омогућава оправдавање егзистенције. Драма у самој жени се јавља у тренутку када она бива постављена у ситуацију као Друго, а њен импулс слободног бића, првенствено Субјекта, за себе, тражи испуњење основних захтјева. Конфликт који настаје води или у дефетизам, или у реакционизам. Само, мало је оних жена које ће се побунити, и мало је оних које виде, било какав смисао у таквој побуни. Жена је постала посредник у мушком трансцендентирању, што се не може оспорити ако се узму у обзир сви биолошки и генерички чиниоци. Њена женственост ствара у њој комплекс ниже вриједности, а то повлачи и сумњу у њене професионалне могућности. То објашњава присутност женске популације у политичким, друштвеним, јавним ангажманима. Она је убјеђена у ограниченост својих могућности, суженост својих хоризоната, јер се прихвата разлика на интелектуалном и когнитивном нивоу у способностима мушкараца и жена.

Западна цивилизација је у многеме поспјешила резигнацију саме жене. Оне су више подвргнуте амбивалентности, двосмислености, расцијепљености. Образовање, религија и филозофија су инсистирале на њеној „другости“, те је она научена на инхибицију. Борбе за еманципацију, које су неколико вјекова уназад трајале, допринијеле су побољшању женског положаја, али нису успјеле да направе субверзиван корак у самој основи у којој су направљене разлике. Еманципована жена хоће да живи и као мушкарац и као жена, али јој те различитости стварају више обавеза и доводе до хипокризије, јер захтјеви овог „другог“ нису у оба случаја сразмјерни. Овакав начин једначења доводи до деградације женског пола - са једне стране се своди на фригидност, а са друге води у мазохизам. Док је за мушкарце конформизам природан и не утиче на његову активност, осуђеност жене на пасивност, што природом њених репродуктивних органа, што њеном комодитету, не дозвољава јој потпуни прелазак из пасивног у активно стање, тако да ма колико жена тежила изједначавању разлика не може бити у потпуности премостива у контексту сексуалности. Мушкарац објективизује еротско задовољство и посредством њега долази до трансценденције, док жена само стиче свест о зависности и условљености свог задовољства као Објекат и спознају свог тијела као Субјекат.

Жена може изабрати, извршити, постати све што хоће, но тек у усамљеном случају кад то без двојбе жели. Човјек се, прије свега, одређује као биће у ситуацији, како нас томе у једном од својих више или мање скрајнутих есеја учи предводник двадесетовијековног егзистенцијализма, Жан Пол Сартр. Такав човјек се не може разликовати у конкретизованим околностима пошто га оне обликују и утичу на оваплоћење његових могућности, али је обрнуто, он тај који читава смисао у поменутом околности, чиме се у њима бира и одређује. Тако је жена у ситуацији жене јер живи у заједници која је сматра женом. Само жена која је слободна и аутономна, односно она која ће своју освојену слободу инкарнирати у Субјекат, моћи ће корелирати са мушкарцем који је потврдио свој субјекатски ауторитет.

Јована Остојић






## ☞ ЈЕДАН ЧАС АНАТОМИЈЕ ЉУБАВИ ☞

*Постоји сличност између рата без мртвих и љубави без ризика*

- Ипак се сви слажу да је Ерос велики бог.
- Ко то? Има и оних који кажу да Ерос није бог.
- Ко су ти?
- Ти и ја.
- Како то?
- Лако, зар ниси рекао да су богови срећни и лепо? А за Ероса си признао да он због недостатка доброте и лепоте жуди за тим. Како би онда он био бог?
- Шта је онда Ерос?
- Средина између смртног и бесмртног.

На овом издвојеном дијалогу Сократа и Диотиме из *Гозбе* нећу се задржати, али је важан као једна од полазних тачака анатомије љубави, управо оне пред којом би филозофија најрадије устукнула, премда се не ради о интелигибилном феномену, барем не у савременијем поимању љубави. Гледано кроз историју филозофије, све су расправе о њој превасходно биле спекулативне, те је тако, условљена различитим филозофско-религијским климама, различито и третирана, али никад једнообразно, јер је истина о њој непоуздана и тешко оформљива. Под окриљем метафизике, чувана је од коначних тумачења која би (*summa summarum* свих концепција) дошла до универзалних исхода, иако се у сваком од њих као сличност може уочити спознајни, такорећи онтолошки карактер - преко *agape* која спознајом води човека до Бога *tête-à-tête* (фр. лицем у лице), *erosa* са израженом субјективношћу, али и даље тежњи као општем, космичком принципу, преко средњовековних мистичара, Шопенхауерове антиљубавне филозофије („Шопенхауер никада неће опростити женама што поседују љубавну страст јер су тиме омогућиле одржавање људске врсте, која тога није вредна“), Кјеркегорове концепције љубави коју види као највиши ступањ субјективног искуства - све оне садрже оно Платоново *семе универзалног*.

Модернизација друштва, различити политички режими, па и индустријализација, мање или више су посредно разбили вишевековни, готово милионски мит о љубави. Ућуткана је метафизичка бременитост љубави, сведена је на својеврстан капиталистички устројен феномен мас-медија који би се могао назвати *радост куповања очима*, како је фино запазио Владимир Пишталко у свом *Огледу о реклами*. На ову девијацију указује савремени француски филозоф Ален Бадју у омањем интервјуу насловљеном *Похвала љубави*. Изричито се окупио на конформирање љубави путем интернета и извесних страница које нуде гаранцију



у сигурносну љубав, ону која ствара успешне љубавнике путем налажења комплементарног партнера. Бадју се против оваквог деградирања и раскринкавања љубави уротио и томе супротставио сопствено виђење њене рехабилитације: *Треба поново измислити ризик и авантуру против сигурности и комфора.*

Пре свега, Бадју посматра љубав као особит свет који проучавамо, искушавамо и доживљавамо полазећи од различитости, а не од идентитета. У том смислу надилази актуелни нарцизам сексуалног искуства у којем је свако у односу са самим собом посредством другог. Она није само *орнаментални привид* кроз који пролази стварност секса, него представља узајамну устремљеност два човека (аутор текста се ограђује од диференцијације полова) која својим заједничким трајањем достиже нову интимну временитост, ону чији век није ничим другим условљен, до постојањем то двоје који се воле. Но и окончањем живота једног од њих, или неким другим љубавним једностраностима, љубав изискује и наставља своје постојање, рецимо, у књижевности, која ће незаобилазно стилским преобликовањем истакнути њену есенцијалност. Тако она изнова поприма ону заборављену универзалност, иницијални космички принцип, те би љубавна срећа била доказ да време прихвата вечност, мислећи на ону индивидуалну вечност двога у љубави. Ту више самотничка свест и нарцизам немају места за испољавање.

Први сусрет је, разуме се, нужен догађај за потенцијалну емоционалну блискост. Он је једини непредвидив и случајан у односу двоје и први који дражи међусобну привлачност. Сагледавајући данашње видове комуникације, не може се ипак пренебрегнути онлајн сусрет који може имати исте љубавне симптоме, али само у случају да они нису споменуте конформистичке и сигурносне природе, о којој је било речи. Само у том првобитном реаговању на друго биће може се бити пасиван, чисто рецептиван, јер ће привлачност сама довести до неке короларије. У сваком другом смислу, љубав почива на активном принципу, тражи потврду свог постојања као препуштање целовитости бића другоме или другој, а препуштање тела један је од материјалних симбола те целовитости. Изјава *волим те* надасве удаљава љубав од пуког случаја, фиксира и утемељује њен битак. Бадју прави занимљиву паралелу са поезијом када говори о овом активном деловању наводећи Малармеову реченицу: *Поезија је случај поражен реч по реч.* Ово поређење захтева коментар: поезија, уколико се на њој не ради или уколико се не ствара, не може наудити ономе ко је не чита (Пешчаник, мултимедијални портал, као максимум носи: *Ако вам је добро, онда ништа*), док љубав која је препуштена нехату и стихијама бива угрожена, доведена до ризичне тачке слабости, што се консеквентно одражава на обоје, било да је у питању онај који је заслужан за такво стање, или онај који је њиме затечен. Љубав престаје да личи на оно што она јесте по себи, љубавници је носе на плећима као Атлас Земљу, све док искушење у које



су запали не превазиђу делањем, упорном посвећеношћу, свиме се служећи у сврху оживљавања Истине о двома. Није занемарљива ни околност у којој је љубав настала. Она је може оштетити или чак условити њено постојање. Тек се таквој опасности треба замерити и учинити је незнатном, уколико не може да се отклони. У томе се огледа трајање Двога. Оно не мора бити упростојено за друштво, прихватљиво, допадљиво, довољно је да има љубавну аутономију, независну од свих устројстава. Само двоје који се воле могу најбоље разумети своје љубавне назоре. *Сишли смо с ума у сјајан дан*, Пандуровић потврђује.

На концу, Еразмова Лудост би се похвалила својом заслугом за срећу љубавника. Ниједно биће није несрећно ако живи у свом природном стању, каже Ротердамски. Уколико је љубав дубља, утолико је Лудост већа и срећнија. *Не бити при себи* значи љубави приписати лудост, и тај лудички елемент подражава виталност оних који љубе, штавише, често оживљава на ма који начин угрожену љубав. Ако дође до неверства, слућеним би се назвао онај који би то опростио. Потом се Лудост убаци: *Када би главе полетеле низ улицу, свако би потрчао за својом*. Како је љубав јединство Двога, а не двојство, онај који воли похрлиће да своју *обезглављену* љубав сачува и опрости, уколико је то услов. Друга страна мора да скине целатске одоре и, како Лудост каже, одведе вољеног или вољену до Лете да се напију њене воде заорава која ће учинити могућим и покајање и опрост.

Бадјуова *Похвала љубави* је тако уједно и похвала Лудости због оплемењујућих и олакшавајућих метаморфоза на које она наводи.

Јована Јагодић

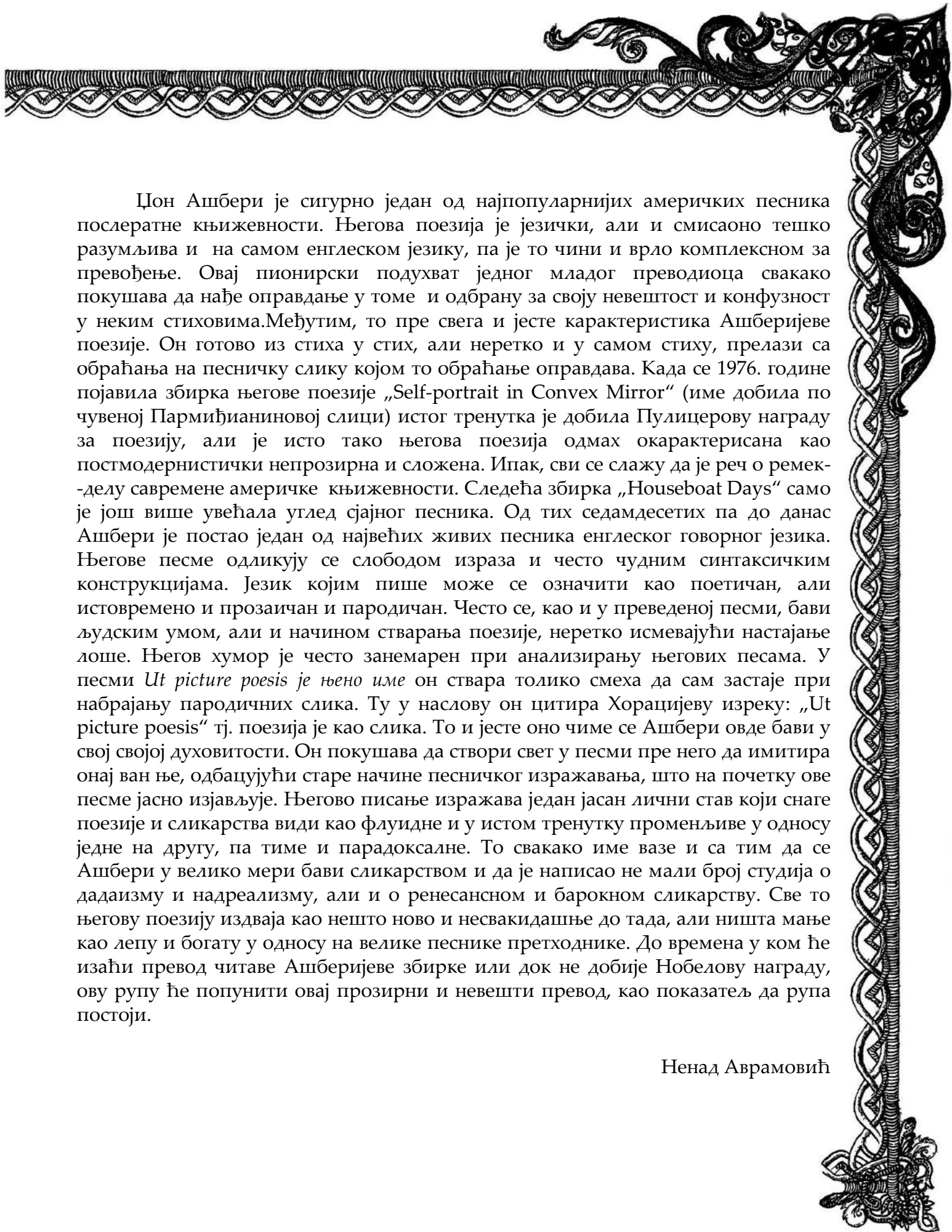


Препев:

❧ *IT PICTURE POESIS JE ЊЕНО ИМЕ* ❧

Не можеш више тим речима говорити.  
Сметена лепотом, мораш  
да изађеш у простор, на чистину,  
свуда. Наравно, штагод ти се комично десило,  
у реду је. Захтевати више од овога било би чудно  
од тебе, тебе, која си имала толико љубавника,  
људи који се угледају на тебе и ради су  
за тебе урадити све, али ти мислиш  
да није исправно, да ако те одиста познају...  
Толико тога за самоанализу. Сад,  
о томе шта да ставиш у твоју песму-слику:  
цвеће је увек лепо, нарочито љубичице.  
Имена дечака које си некада познавала и њихове санке,  
ватромен је добар - да ли он и даље постоји?  
А има и много других ствари исте јачине  
попут ових поменутих. Но треба  
пронаћи и неколико великих речи и доста нејасних,  
оних што досадно звуче. Она ми прилази  
са причом о куповању њеног стола. Изненада, улица је била  
пуна банана и јеке јапанских  
инструмената,  
једнолични тестаменти били су расути околу. Његова  
глава  
у мојој закључана. Били смо клацкалица. Требало би  
нешто написати о томе како то утиче  
на тебе док пишеш поезију:  
Екстремна строгост једног готово празног ума,  
сударње са бујицом, Русо-налик лишћа његове  
жеље да говори  
нешто између уздаха. Ако то ради само зарад  
других и њихове жеље да те разумеју и  
напусте те  
због других средишта говора, онда  
разумевање  
може почети и на тај начин се и опозвати.





Џон Ашбери је сигурно један од најпопуларнијих америчких песника послератне књижевности. Његова поезија је језички, али и смисаоно тешко разумљива и на самом енглеском језику, па је то чини и врло комплексном за превођење. Овај пионирски подухват једног младог преводиоца свакако покушава да нађе оправдање у томе и одбрану за своју невештост и конфузност у неким стиховима. Међутим, то пре свега и јесте карактеристика Ашберијеве поезије. Он готово из стиха у стих, али неретко и у самом стиху, прелази са обраћања на песничку слику којом то обраћање оправдава. Када се 1976. године појавила збирка његове поезије „Self-portrait in Convex Mirror“ (име добила по чувеној Пармиђианиновој слици) истог тренутка је добила Пулицерову награду за поезију, али је исто тако његова поезија одмах окарактерисана као постмодернистички непрозирна и сложена. Ипак, сви се слажу да је реч о ремек-делу савремене америчке књижевности. Следећа збирка „Houseboat Days“ само је још више увећала углед сјајног песника. Од тих седамдесетих па до данас Ашбери је постао један од највећих живих песника енглеског говорног језика. Његове песме одликују се слободом израза и често чудним синтаксичким конструкцијама. Језик којим пише може се означити као поетичан, али истовремено и прозаичан и пародичан. Често се, као и у преведеној песми, бави људским умом, али и начином стварања поезије, неретко исмевајући настајање лоше. Његов хумор је често занемарен при анализирању његових песама. У песми *Ut picture poesis je њено име* он ствара толико смеха да сам застаје при набрајању пародичних слика. Ту у наслову он цитира Хорацијеву изреку: „*Ut picture poesis*“ тј. поезија је као слика. То и јесте оно чиме се Ашбери овде бави у свој својој духовитости. Он покушава да створи свет у песми пре него да имитира онај ван ње, одбацујући старе начине песничког изражавања, што на почетку ове песме јасно изјављује. Његово писање изражава један јасан лични став који снаге поезије и сликарства види као флуидне и у истом тренутку променљиве у односу једне на другу, па тиме и парадоксалне. То свакако име вазе и са тим да се Ашбери у велико мери бави сликарством и да је написао не мали број студија о дадаизму и надреализму, али и о ренесансном и барокном сликарству. Све то његову поезију издваја као нешто ново и несвакидашње до тада, али ништа мање као лепу и богату у односу на велике песнике претходнике. До времена у ком ће изаћи превод читаве Ашберијеве збирке или док не добије Нобелову награду, ову рупу ће попунити овај прозирни и невешти превод, као показатељ да рупа постоји.

Ненад Аврамовић



## САДРЖАЈ

Место уводне речи .....	2
<b>Позија и проза:</b>	
Екатарина (Весна Јокић).....	3
Венеција (Павле Живковић).....	5
Месечев сан (Милоје Ђорић).....	6
Бесни преци из пећине (Кристина Радомировић).....	7
Криво насађено дрво (Србислава Тодоровић).....	10
Метро (Ксенија Благојевић).....	11
<b>Есеји:</b>	
Једна недоживљена збирка песама, Душан Васиљев (Урош Ристановић) .....	13
Нагр(а)ђени роман Горана Гоцића (Ана Вујовић).....	16
Књижевни портрет Немања Драгаш (Ненад Аврамовић) .....	18
Слике Америке у романима <i>Објава броја 49</i> и <i>Бели шум</i> (Вишња Крстић) .....	21
Слушкињина прича Маргарет Атвуд – Роман феминистичке дистопије (Катарина П. Држајић).....	24
О поетици епитафних натписа на срећцима средњовековне Босне (Кристина Радомировић).....	27
Гини ми гинуло мало! (Трагање за пореклом као прича о суштинама – две драме Момчила Настасијевића) (Јована Милованчевић).....	31
Судар богова „Бура“ и речима и (покретним) сликама (Александра Батинић).....	34
Једнодимензионалност и њено нарушавање на тематском плану у Кортасаровим <i>Школицама</i> (Лола Стојановић).....	36

Један осврт на <i>Други пол</i> (Јована Остојић).....	40
Један час анатомије љубави (Јована Јагодић).....	41

**Препев:**

Ut picture poesis је њено име (Ненад Аврамовић).....	44
--	----

**Уредништво:**

Ненад Аврамовић  
Урош Ристановић

**Сарадници:**

Јована Милованчевић  
Кристина Радомировић  
Милан Вурдеља

**Цртежи:**

Јована Јагодић  
Кристина Радомировић

**Техничка решења и лого:**

Урош Ристановић

**Лектура:**

Тамара Лежаић



