



Студентски књижевни лист

ВЕСНА

Београд

децембар 2014.

...

„Покаткад онда ја сам,
прекинув пером рад и мило штиво,
који су мојих младеначких дана
трошили дио најбољи, с балкона
очеве куће, звуку прислушкиво
твог пјева и руку, што су пређу ткале,
гледо сам ведро небо,
вртове, путе позлаћене, ондје
море далеко, овдје гору. Рећи
залуд се језик труди,
што осјећах у груди. “

(Ђакомо Леопарди - Силвији (A Silvia),
превео Владимир Назор)



ПОЕЗИЈА:

❧ КЛАДИМ СЕ ДА НЕ ЗНАШ ❧

Кладим се да предивно плачеш
и да ниједна од суза у брзаку
није намењена мени.
Кладим се да куваш најбољу кафу
и да седиш на балкону чекајући
да те једна од птица обележи
и учини срећном на трен,
па сићеш доле, на очи улице,
прошеташ од врха до дна,
похвалиш се хуљама
и одеш на спавање.
Кладим се да говориш довољно,
сасвим довољно да би те живот
узео здраво за готово.
Не планираш ствари, волиш некога
ко је у твојој згради,
у твом улазу, али га никада
ниси видела на асфалту и сновима.
Вероватно никада и нећеш,
вероватно је стајао
на једном од два моста
које је Скрапеж однео
никуда у неповрат.
Кладим се да уходиш парове
и гледаш из прикрајка
док се држећи за руке љубе
и желиш да никада не искусиш
било шта налик томе.
Кладим се у живот после овога
да не знаш ко сам,
да не знаш да пишем о теби.
Кладим се, јер знам нешто
што ни сама о себи не знаш,
а то је да не постојиш.

Страхиња Кес



👁 МЛЕЧНИ ПУТ 👁

I

А с јутра кад устанем
остане ми мало мрака
на трепавицама
И питам се зашто су
духови ноћи
толико тихи

И сетим се

Све велике истине
су прсте једначине
са једном непознатом
али је сложен пут
доћи до њих

II

Моји дани пролазе узалуд...
Устајем на леву.
Опет.
И ноћас сам је љубио.
Имала је укус цимета и меда.
Још ми је у устима.
Писаћу јој, опет ћу јој писати.
Неће ми одговорити,
јер неће.

Одлазим у маркет
за хлеб и млеко.
Ако ме питате
зашто млеко,
само ћу вам рећи:
„Млечни је пут,
пут до истине...“

Теодора Јевтић



ОДУЗИМАЊЕ ГЛАСА

портрету Миклоша Раднотија

Кад метак рецитије земаљску судбину
и ништи праведнике у њиховој питомости,
непитана природа остаје равнодушна,
мимо тога растући ка следећој младости.
Али, ваљда је на човеку да брата свога жали!
Шта бисмо, иначе, за рећи имали?
Зашто и чему?

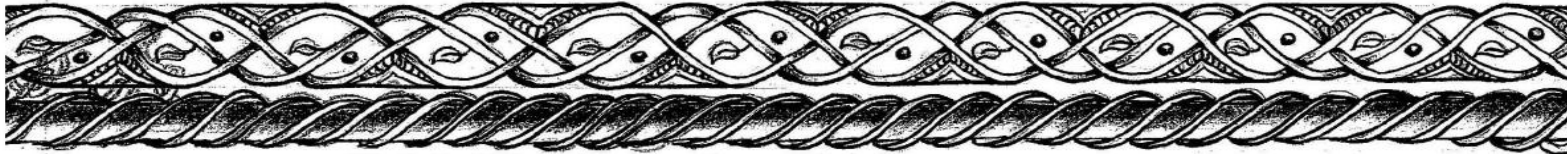
И ври ми памћење од оних који су
искежени омчом грцали у пламену.
А већ сутра разлика је тања:
ко распада се, ко дише.
На тлу овом усмрћен у сан – и ништа више.

Штакору сличан. Зашто?
Штакору сличан. Чему?
И ја, и штакор – раме уз раме.
(Ал' за мном носиће венце слане.)

Дрхтим у незнању, главоболан. Чему
једни туле и наричу,
а други се смеју?

– Макните га с говорнице!

Милан Вурдеља

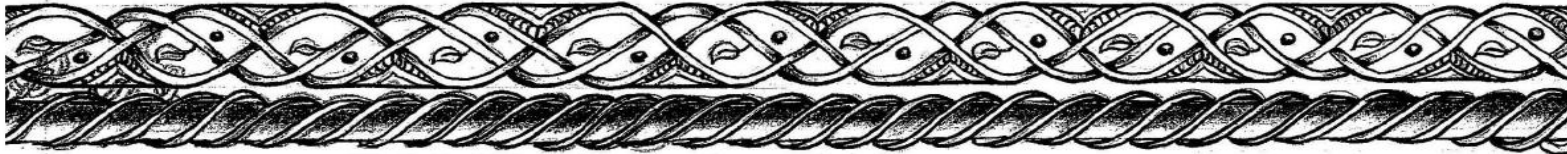


СЛОБОДА. ПЕПЕО.

Док се вани дешавају лудости
и мења се свет -
пролазници отискују
своје трагове и
голе гране шибају ваздух -
ја само желим да останем нечија.
Желим да останем
одлазећи.
Одлазећи
знаћу да је у некоме
мој мир,
моја ватра,
моја вода и
мој пепео.
Желим да живим слободно
у некоме,
да његово тело не буде ми кавез,
да будем птица и одлетим
не додирујући његову унутрашњост.
Желим да летим...
Летим.
На крилима магле -
која не отвара нове видике -
ја назирем свој пут.
Издигем се и знам да нешто желим.
Не види се крај и облик те жеље.
Назире се само пут.
Замагљена стаза слободе,
пут
из нечијег тела
без решетака

у безграничне просторе
ко зна каквих све светова
из којих ћу
једном
да се вратим
свом миру,
ватри,
води и
пепелу.

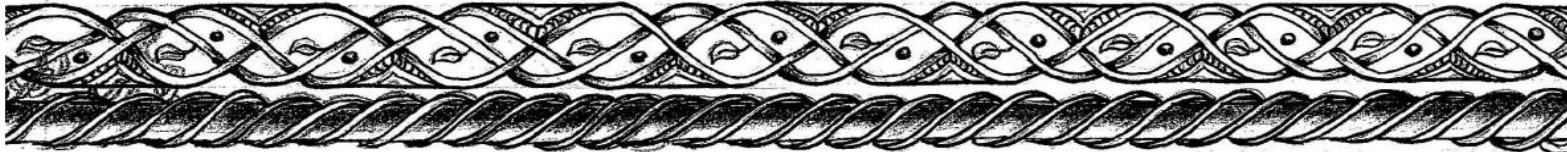
Милица Стевановић



🎵 МЕЛОДИЈА МАЈА СВИРА 🎵

Мелодија маја свира
док ходаш улицама слободе
прашњавим од дима
и сањаш свет који чучи изнад твога уха
и шапће ти тихо речи.
Да будеш храбар, смео и луд,
па да закорачиш под воду у којој твоја златна коса
скрила је праслику стародавне рибе.
Она пева да дочека нове светове.
Хиљаде огледала разлучило јој облике
разломило твоје уморне косе,
предсказало свемире
што више паперја погледа
сакрили су недрима љубавника лице.
Само ми се учинило
Или се небо отворило да покаже
како ништа није наивна игра
и како плесати између смрти
лако је као и бити птица на грани.
Само певати слатке песме
Бесмртним речима њене мати
Трошне земље
Лако и нежно
Да истину осољену споји.

Србислава Тодоровић



ПОДСТАНАР У ЛАВИРИНТУ

сакрићу се
поплочаћу трагове
картама у једном смеру
нико ме неће наћи

живећу
без адресе

дрвореде
путоказе
посећи ћу
да на њима штампају
моје лудило

покидаћу све мреже
бићу без струје
сам
као вечити подстанар
у лавиринту
навек тражећи
слободу

Слободан Ћирић



ПРОЗА:

☞ ФРЕДИЈЕВИ КЛИКЕРИ ☞

Кад су се Фреди и Рози појавили, престала сам да излазим у двориште. Пратила сам њихов долазак из наше влажне спаваће собе, где је прозор-осматрачница био заклоњен густим, муслинским завесама. Нисам изашла да их поздравим. Покривљене кримке и окраћале, искрзане ногавице нису могле да прегризу стид и да се баце пред строго лице Одабраних.

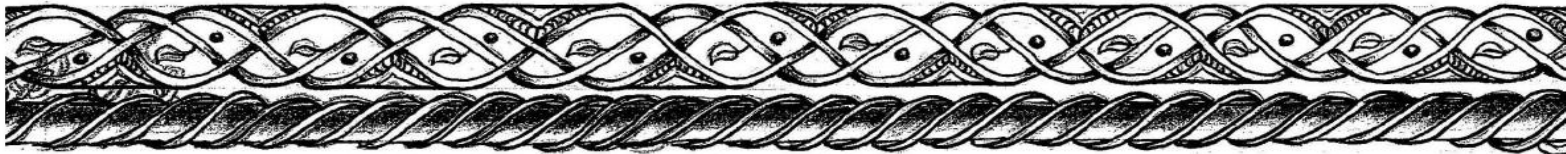
Условили су са родитељима краљевски. Донео их је из Белог Света шум позлаћене кочије и дочекао дубоки наклон хромог деда Тодосија чија се лепа, белозуба кћи после рата удала за Немца и тамо с њим родила ову милу, принчевску децу. Били су тако мирни, уљудни и насмејани, као са божићне честитке. Цело двориште мирисало је кад су их купали и све моје постајало је намах нахерено, натруло, убого и скуњено. Говорили су тихо на немачком, без вике и галаме, гргутавим гласовима у којима су сажаливо била стишана сва помало обесна задовољства оног њиховог живота што их свакако чека да му се убрзо врате. Овде су само дошли у госте. Два-три дана.

Рози је имала тамне, сјајне, густе шишке које су самоуверено излазиле пред сваког и њен уштиркани, разапети жипон једрио је по триви.

Фредијева таласаста коса боје зреле пшенице била је уредно раздељена. Крупне, светле очи обарао је брзо сваки пут. Био је млађи од мене, стидљиво и плахо, белопуто дете побегло би у дедину кућу кад год бих ја с муком провирила у двориште.

Фреди је износио своје лепе играчке и ређао их око себе по дединим басамцима. Изнео би великог белог лабуда за пливање, други пут питомог коњића са звездом на челу, па авион, па лакирану црвену лопту, али – није се играо. Само их је смркнуто одлагао, мотрећи ме крајичком ока. Између Фредија и мене разапињала се наша стидљивост, сваки пут све више, нарочито кад би нас ко од родитеља шаљивонежном речју гуркао једно ка дргом.

Једном је Фреди бануо у моју Тврђаву. Тако сам звала самоникли, високи, цветни жбун, што је штркљао скоро до моје браде на месту где су се делиле две баште, његовог деде и наша. Цветао је целог лета. Могла сам да му разгрнем густе, зелене перјанице, да чучнем и да одатле неопажено посматрам свет: буба-златице под каменом, мраве по бетону, зунзару на парчету трулог црепа, залуталог ровца под божуром, глистине грудвице земље... Видела сам га кроз рупицу на завеси осматрачнице како ту криомице стоји, завлачи руку под џемперић, нешто вади и просипа. Осврнуо се и клиснуо.



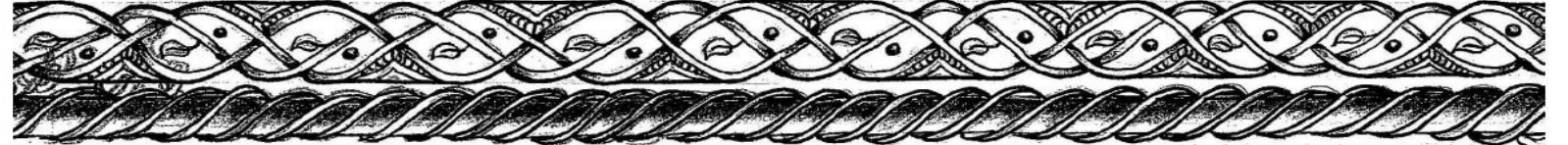
Тог истог поподнева стигла је у моје двориште она краљевска кочија и однела заувек и Фредија, и Рози, и тиху мелодију њихових гласова, и мирисаву слутњу блиставог, далеког света. Опраштали су се брзо и узбуђено и свечано, прхнули су и нестали. Деда Тодосије се после вратио вукући своју хрому ногу, хукнуо и обрисао своје искривљено лице, кријући га од жене.

Ујутру, баш он похарао је моју Тврђаву. Угледао је у њој Фредијев авиончић и уграбио ми га испред носа. Стиснуо га је под прслук, мислећи да га је ту Фреди заборавио. Авиончић је припадао мени, био је у мојој Тврђави, али неправду нисам могла да исправим. Непријатељски шицнуо ме је погледом и неприкосновено однео га у своју кућу.

Те зиме по снегу трупкале су нове кримке. Пролеће је бануло већ у марту. Оцедила се земља у башти и могла сам да обиђем своју Тврђаву. Чучнула сам међу мртве стабљичице и гле – по њеној влажној земљи били су посејани кликери! Стаклена окца вирила су из блата, утиснута тежином минулог снега и замагљена влагом. Прстима, једног по једног, откопавала сам их и брисала длановима. Пуна прегршт и међу њима још два велика као шљива, краљ и краљица међу стакленцима. У свакоме се разгорева другачије перце, чаролијом залеђени пламичак, жути, зелени, плави, љубичасти, па опет плави, троперци и шестоперци, блистави драгуљи у мојим прстима, моја Тврђава с благом.

О, Фреди! Пронашла сам их! Лепи су, лепи!

Мирјана Милошевић



❧ ПРОПАД У СЛАБОСТ ❧

Велика сила ветра окруживала је свет улазећи у људске уши у виду гласова за које су сви мислили да не постоје. Све то лудило је наравно, као и свако долазило по крви, од неког давно закопаног претка, који је скупио довољно снаге да се одвргне чељустима света и склизне у дубине утробе земље свачије мајке.

Срећни тога дана беху они глуви, а весели још уз њих и неми и слепи, јер се сви они радоваху наказности коју је ветар доносио, сејући тако једнакост између њих и свих осталих људи. Доноси овај ветар облаке буба, неке прекоморске отпатке са дрвећа-шишарки или поленове, или јаке небеске војсковође. И човек један је лежећи на грани, од плодова полегле јабуке, исте бубе, семење и војсковође, замишљао да лете по небу. Говорио је жени, која је лежала испод истог преплодног дрвета, да мора безбројно труње да му извади из очију када прође, исто тако плододоносни, ветар. Земља је прштала здрављем, сва мекана и претопла и преплодна, као утроба младе жене кроз чије је кристалне очи кишница улазила да залије све семење које она поједе. Тако да читав живот има прилику да се осмели и да израсте у њој. Она промрмља потврду кроз парчад јабука међу зубима.

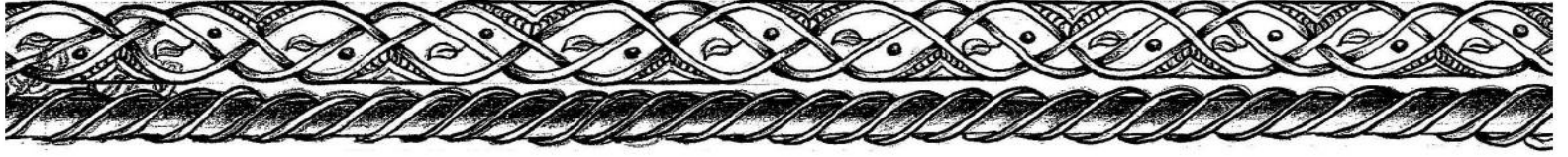
– Која ти је то јабука по реду? – упита је Реља чешући се по бради.

– Сто хиљада седамдесет и трећа. – рече она гледајући у своја стопала. Надвикивали су се јер је ветар врештао по њиховим ушима.

– Смирна, покушај барем семенке да испљујеш, јадна јабука се неће расејати због тебе ове године. – Реља се досађивао на својој грани, с времена на време јој убацивши по коју јабуку у крило. Бирао је оне које су начели црви.

– Све се то једе. – рече она устајући са земље. – Слети, па идемо, птицо једна. – насмеја се она весела.

Реља је послуша, али му се не свиде њен глас у том тренутку. Чуо га је некако расејано, као да је услед ветра долазио са многих страна, раштркан по читавом пољу, целом простору високих трава и буба. Она га поведе ка шуми, окрећући се уз ветар и лишће као да игра са ваздухом и сама га правећи својим дисањем, које он није могао да не омрзне. Рељи је било неважно откуда дува ветар, сметало му је довољно што је дувао, што му је брисао видик и кривио слику стварности пред очима. И та Смирна му је кривила слику стварности пред очима, нагло биће, тако ју је знао, сва је претерана и раздељена по читавој природи, сва се подвлачи под коже и косе и нокте, расипа по свету, и сада када дува ветар, има је свугде, и те њене огромне косе су се ломиле као кора стабла низ њена леђа, та коса је и сама била дрво, разгранато и здраво, сјајно на пролећном сунцу. Она је слично мислила за његове очи, и док би их гледала мислила је да види најчистију земљу,



иза најчистијег стакла. Газила је по печуркама својим босим стопалима, на шта се он згражавао, а ветар је брујао и тресао њихов ход, савијајући их ка утробама.

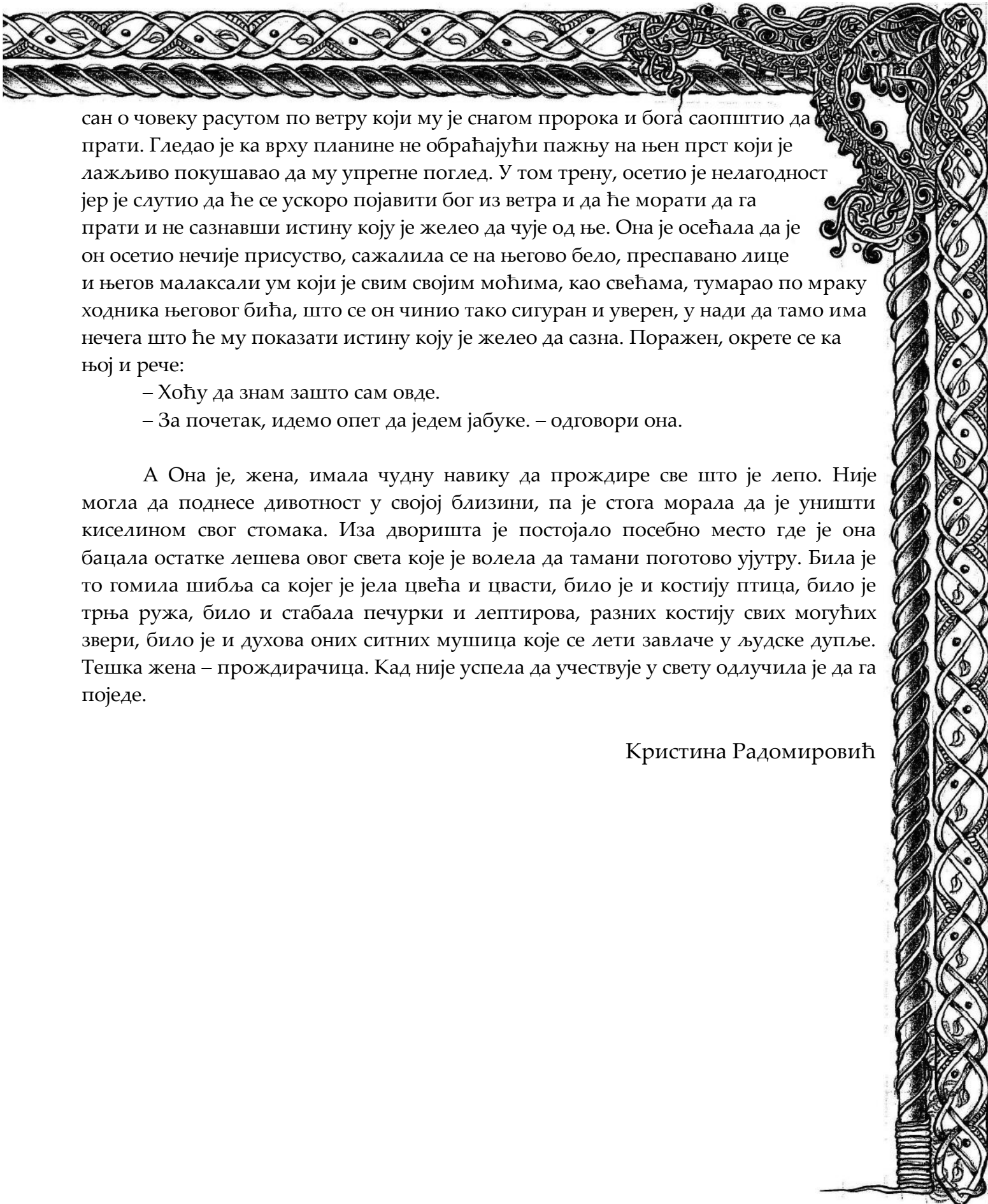
– Зашто мораш на сваку коју угледаш да згазиш? – упита је, бројећи сто хиљада седамдесет и трећу печурку на коју је згазила.

– Зато што су ружне и мање од мене. – рече Смирна пакосно дробећи својим петама те крхке изданке природе.

Изашли су на поток. Обоје се узнемирише јер је кретање воде, заједно са кретањем ветра, чинило превише померања за људске сиромашне очи. Криво им би једино што не могу да стигну да угледају сваку појединачну ствар која лети тим ветром и тим потоком, а летело је цвећа и плодова и духова, и цела је природа личила на вртлог некаквих чудно склопљених риба и њихових шарено светлуцавих пераја и бисера. Он је ретко гледао у зеленило њених очију, зато што је у њима видео боју своје коже после смрти и некакве смотане зелене јарчеве који се спотичу о стене. Смирна је чучнула у поток погледом пратећи мале жабе које су пливале око њених стопала и стече утисак протицања брзих година, посматрајући те пуноглавце. Крајеве косе носила јој је вода, а он се молио снази потока да јој ишчупа те дрвнате пламенове из главе. Стајао је на камену поред ње тако почучнуле у тој страховито брзој и хладној планинској води. Она подиже поглед и загледа се у његове очи, тражећи у њима сени од обрва, гонећи му мржњу својим погледом, копајући по његовим дупљама телесним, подсмешљиво и упитно, и тада, док су јој жабе пливале око чланака, и док је ветар неуморно по свету бацао одломљене гране и кости, и тада, док је њен свезначки и свеприродни пркос циљао право низ његову кичму, терајући га да се задиви њоме, он је остао јачи, јер је иза ње, у води, угледао сопствени одраз.

Када су наишли на оштрице огромне планине она поче да га упозорава да се не уплаши још веће снаге ветра, јер одатле сви ветрови и потичу. Објасни му да постоји једна рупа у планини у коју се гнезде некакви чворци, пилићи и врапчеви и да услед махања њихових крила долази до појаве ветра. Чак и да је постојала некаква сулуда могућност да је она у праву он би сумњао у њу, било је нечег не-њеног у њеном бићу, нечег њему толико неприхватљивог да је одбројавао тренутке проведене с њом, покушавајући да јој каже колико је претерана. Мрзео ју је што је тражила да гледа у њу, што му цео свет захтева да гледа у њу, он је човек од пећине и зидова, он није неки тамо весели осматрач са вртоглаве куле који броји овце чобанина у пољу. Он је чобанин у пољу, или можда овца, али посматрач сигурно није, на нижем је месту у овом свету, и не жели горе, он жели да сруши ове што су горе, да би се помели и попели нови, да би опет могао да руши. Уништитељ.

Она му приђе спутивши шаку пријатеља на његово раме, која је у истом трену уронила у његове кости и стопила се. Објашњавала му је где се налази рупа извориште ветрова, а он је не чу тада, јер му је кроз главу пролазио синоћни



сан о човеку расутом по ветру који му је снагом пророка и бога саопштио да га прати. Гледао је ка врху планине не обраћајући пажњу на њен прст који је лажљиво покушавао да му упрегне поглед. У том трену, осетио је нелагодност јер је слутио да ће се ускоро појавити бог из ветра и да ће морати да га прати и не сазнавши истину коју је желео да чује од ње. Она је осећала да је он осетио нечије присуство, сажалила се на његово бело, преспавано лице и његов малаксали ум који је свим својим моћима, као свећама, тумарао по мраку ходника његовог бића, што се он чинио тако сигуран и уверен, у нади да тамо има нечега што ће му показати истину коју је желео да сазна. Поражен, окрете се ка њој и рече:

– Хоћу да знам зашто сам овде.

– За почетак, идемо опет да једем јабуке. – одговори она.

А Она је, жена, имала чудну навику да прождире све што је лепо. Није могла да поднесе дивотност у својој близини, па је стога морала да је уништи киселином свог стомака. Иза дворишта је постојало посебно место где је она бацала остатке лешева овог света које је волела да тамани поготово ујутру. Била је то гомила шибља са којег је јела цвећа и цвасти, било је и костију птица, било је трња ружа, било и стабала печурки и лептирова, разних костију свих могућих звери, било је и духова оних ситних мушица које се лети завлаче у људске дупље. Тешка жена – прождирачица. Кад није успела да учествује у свету одлучила је да га поједе.

Кристина Радомировић



ЕСЕЈИ:

РАЗМИШЉАЊА О ПЕСМИ ЧАРЛСА БУКОВСКОГ

ИЛИ ХЛАДАН ТУШ КОЈИ ГРЕЈЕ

Мишљења о Чарлсу Буковском су у овом тренутку, као уосталом, и за његовог живота, подељена. Са једне стране, чврсти академизам не дозвољава уплив прљавштине коју он шверцује у оквире поезије, те се наилази на негодовање при помену Буковског, док се са друге, опште, отвореније, читалачке (о томе који је елемент неопходнији за књижевност могло би се расправљати), Буковски уме да наиђе на одобравање.

Да се елементи лирског и поетичног могу пронаћи и у старим административним текстовима и белешкама на маргинама текстова некњижевног карактера, добро је познато. Због тога и не чуди да поетичних и лирских момената можемо пронаћи и у текстовима Буковског. Овај аутор је уздрмао саму основу књижевног стваралаштва, својим атипичним приступом креирању дела.

Када би се Буковском судило о скрнављењу књижевности, на много места бисмо могли пронаћи отворено признање о неуметничком приступу при писању. Утисак је да поезију пише успут, у пролазу, у паузи између цигарета, или уз цигарету, уз добро или, још безобзирније, уз лоше пиће. Не треба посебно скретати пажњу колико је овај начин авангардан. Поменимо само античке ствараоце, који пишу под надахнућем Муза са Парнаса или средњовековног ствараоца, који дела само по божијој промисли, у служби медијума. Безобзирност успутног стварања је могуће посматрати и као противљење канонима, које Буковски (са пар изузетака) ниподаштава. Овакав револуционарни приступ стваралачком процесу отвара могућности које су савремени аутори здушно прихватили, јер такво стваралаштво не захтева напора нити много рада. Њена успелост, зато, директно почива на дару и искуству. Због тога се свака иоле комплетнија или боље некомплетна (што се равња са симболистичким намерама) мисао подељена физички на редове, данас назива песмом. Као епилог таквог нарушавања концепције стварања сцена постаје презасићена делима неуспелог и неуметничког карактера, неопрезно названим књижевношћу.

Хиперпродукција у књижевности јесте чињеница друге половине XX, као и XXI века. Књижевно дело постаје производ. То није идеалистичко гледање на минута времена, већ културно-историјска чињеница. Тржиште (место читалачке публике) постаје презасићено осредњим производом, док се форма мора прилагодити новим потребама. Због тога се, у последњих четири деценије, добро дело равња са добром иновативношћу у погледу стила и још битније форме.



*

Познато је да се поетика песника не може сагледати на једном његовом делу. Такође, ни суд о квалитету и вредности песника се не може донети без увида у целокупно стваралаштво. Овај есеј нема за циљ да оцени тако шта код Буковског, већ да прикаже елементе тока мисли (аутора текста) који се, кроз време, везао за једну његову песму.

Структурно остварена у нешто преко четрдесет стихова, у једној строфи, апсолутно лишена метричких закона, песма *Туш* доноси једну прадавну тему, обучену (или огољену тј. свучену) у складу са стилем Буковског. Премда написана у једној, непрекидној строфи, песма је осетно подељена на макар две целине. Граница тих целина налази се, очигледно, код стиха:

it is usually mid-afternoon and quiet (Тад је обично баш подне и тихо је)

Прва целина је исписана натуралистички, без пардона, тако да моралисте и лажне моралисте тера на мучнину, и на кључно одустајање од читања. То је изван филтер, којим Буковски обезбеђује да само две групе људи песму прочитају до краја. Знатижељни и они по сензибилитету слични аутору. Ако је половина песме решена на овај начин, са једва око десет шкакљивих речи, сликовитим описом туширања заљубљеног човека и жене након вођења љубави, довољна да се одустане од читања, такав му читалац и није потребан.

Још од Петрарке, као аутора најпознатијих и најлепших љубавних песама, постало је (готово као закон) устаљено да љубавна песма драгу треба да подигне на узвишени ниво. Она има намеру да драга оде за степен више у емоционалном смислу. Тај степен уздицања је апстрактан, и као такав немерљив. Са сигурношћу се може тврдити, без обзира на све физички немерљиве елементе, да се драга након читања осећа лепше за онолико колика је разлика између осећања које је прожимало у тренутку пре и након читања.

Колико ће се усхићено драга по завршетку песме осећати, зависи од квалитета песме, како и од спољашњих утицаја. Квалитет песме је оно на чему се може радити, оно што се може усавршавати, али једно је сигурно, постоји врхунац до кога се у уздицању може доћи. Различитим средствима (сопственим унижењем, поређењем драге са недостижнима, даривањем најпробранијих епитета, итд) песник се служи и довија не би ли драгу подигао на што виши пиједестал.

Буковски не ради на својој песми. Он се не труди да драгу пореди и узвиси у односу на опште прихваћена лепа места. Драгој не даје епитете и карактер недостижне, он, лирски субјект, поставља се апсолутно у њену равн. Она није изнад, она је једнако пала као и он. У томе се огледа њихова компатибилност, и њена величина. Драга више није недостижна лепотица, сусрет са њом није рајски моменат, платонизам је покривен прашином. Она је доступна, опипљива, сусрет са њом је хедонистички, а љубав је спој физичког и метафизичког. Стављајући је у



оквиру животног и пластично описујући физичке моменте, Буковски драгу донекле унижава у односу на оно што би се очекивало од љубавне песме. Њена емотивна линија у првој целини песме иде силазном путањом, лирски субјект се труди да што слободније опише један интимни моменат као прање тела које је послужило сврси. У томе и успева. Читалац се мора осетити разочараним, јер не очекује то од једне песме.

Друга целина служи уздицању драге. Као што сваки песник зна, свака добра песма мора имати јак крај. Због тога се за завршетак чувају разрешења, најјаче реченице. Буковски песму почиње евоцирањем туширања, а завршава је као молитву. Поново, у својој безобзирности, спаја по правилу неспојиве елементе, изразито експлицитну прву целину песме са готово религијском формулом за крај. Крунише га са једним аменом, од којих би се сваки духовник (ако би и дошао до краја песме) стресао.

О лепоти друге целине, и о томе да би она могла стајати засебно, као веома успела лирска и философско-рефлексивна исповест, не треба пуно говорити. Коначно, поставља се питање зашто Буковски није оставио само тај део засебно? Одговор лежи управо у емотивној линији која је раније образложена. Прва целина песме осећање доводи испод почетног нивоа. Друга целина успева да уздигне драгу до нивоа који се очекује након читања љубавне песме. Сасвим је јасно да пут уздицања од нивоа нижег, од почетног (где је аутор довео драгу првом целином песме) до постоља на коме се драга налази након читања друге целине, много већи од оног пута који пружа обична љубавна песма. То је, ако ништа друго, генијална иновација.

*

Ова песма спаја и сукобљава две поетике: прву, авангардну, нову, ону која разоружава читаоца на пољу хоризонта очекивања и другу, крајњу, која је са мером патетична и која осликава стил старог мајстора у неко ново, брже време.

Један од задатака поезије је и да ослика тренутак у коме је настала, и она мора бити прожета савременим елементима. Њен квалитет се, контрадикорно, огледа у свевремености, у ономе што ће она значити и када прође (неодређено) време од њеног настанка. Уколико се и тада буде читао, и ако његова биографија буде служила само као допуна, а не као кључ мере квалитета, утолико ћемо и засигурно знати да ли је овај песник вредео.

Урош Ристановић




ИСТВИЧКЕ ВЕШТИЦЕ ЦОНА АПДАЈКА

Почевши од, сада далеке, 1977. године, Апдајк је превођен на српски језик. Међутим, с изузетком пионирских *Парова*, наслови више нису репринтовани. Последња дела која су допрла до наше публике јесу *Гертруда и Клаудије* и *Терориста*. Један од пропуста резултат је и ауторове готово балзаковске активираниости – његова библиографија веома је обимна и, кад је реч о погледима који су јој упућени, показује камелеонску способност трансформисања. На пример, поставља се питање са колико наслова је овај аутор, највише познат као романсијер, допринео датом жанру? *Приче о Беку* (непреведене код нас) сам творац не сматра романима. Други проблем јесте стално прерастање појединих дела у „серијале“; због тога су тетралогија о Зеки, трилогија *Скерлетно слово*, и дуологија о иствичким вештицама до наше публике допрли окрњени.

Иствичке вештице, објављене 1984. и три године касније у Југославији (вероватно због уметнички неуспеле екранизације), према ауторовом тврђењу јесте амалгам магијског реализма и одговора феминизму. Роман представља три јунакиње (ако је дозвољено тако их назвати) и подељен је у три поглавља (како говоре њихови нумерисани наднаслови) што ће рећи, у три дела: *Скуп вештица*, *Malefica* и *Кривица*. Свако поглавље праћено је цитатима који показују ауторову студиозну посвећеност истраживању феномена „вештичарења“ у западном, нарочито англо-свету, који поседује ту (историјски говорећи) традицију. Троје женских ликова јесу распуштенице Александра Спофорд, Џејнс Самерс и Сузана Ружмон, а време и место јесте измишљени градић Иствик у малој, америчкој држави Род Ајленд, за доба Вијетнамског рата. У чудесном свету тог књижевног дела, припаднице лепшег пола добијају натприродне способности када бивају напуштене или саме напуштају романтичне везе, и те способности осцилују у свом интензитету слично физиолошким функцијама. Илустрација тог аспекта приче јесте, већ на самом почетку, вешто приказивање Александриног призивања невремена на иствичкој, атлантској плажи.

Једна од збуњујућих карактеристика Апдајкових романа јесте извесно избегавање представљања неких подручја приче и усмеравање тока радње у непредвиђеном правцу. У Иствик се досељава готово мистериозни богаташ и истраживач (сличан бизарним научницима из научнофантастичног и хорор дискурса) Дерил ван Хорн и отпочиње пријатељство с трима вештицама. Није сасвим јасно да ли и он сам поседује натприродне моћи. Након првог сусрета с Александром, указује јој се у сну и обавештава је о догађајима који су следили након њеног напуштања пријема на коме су се упознали. Те информације показују се касније као тачне. Следствено поменути цитатима, Дерил показује физичку



сличност с представом ђавола: косматост тела слабе циркулације која резултује хладноћом његове коже.

Други пример зачуђујућег изостављања јесте породични живот трију вештица: оне су распуштенице које су своје супруге црном магијом лишиле живота. Оволико само сазнајемо још на почетку романа и тој теми се приповедач више не враћа. Ово је донекле у несагласју убиства које вештице почине касније над Џени, девојком која постаје Дерилова супруга. Недостаје, дакле, развојна путања којом се јунакиње претварају у убице. Такође, све три имају децу коју запостављају зарад дружења с Дерилом и оргијања у његовој набављеној палати. Потомци су, међутим, готово изопштени из фокуса.


Необичности композиције и атмосфери романа доприноси, као што је већ речено, непредвидљивост тока догађаја. Маестрално представљени чин нехотичног убиства супруге и самоубиства Клајда Габријела, Сузаниног шефа и љубавника и оца невине Џени, усмерава пажњу на повратак његове деце у Иствик, њихово зближавање с оргијастичном дружином, нарочито Кристофера Габријела с Дерилом, што се касније открива као раскринкавање Дерилових хомосексуалних склоности. Клајдов суицид, треба нагласити, упркос демонстрираној Апдајковој вештини, први пут се чита и разуме као дигресија барем пре неочекиваног убиства Фелиције Габријел.

Вредан је помена, овде толико пута реферисан Апдајков поступак. Баштинећи неке тековине реалистичног правца, Апдајк је репрезент набоковљевски схваћене уметности речи – прозе као презентације слика и тиме стила. Већ отварање *Иствичких вештица* то показује:

„И – ах да, то није све“, рече Џејн Смарт брзо али значајно, како је она то већ умела; свако њено изговорено „с“ деловало је као црна главица тек угашеног палидрвцета којим се деца у несташлуку међусобно пецају. „Суки ми рече да је неки човек купио палату Ленокс.“

(Подвукао Д.В.)

Апдајку ненаклоњени амерички књижевни критичар Харолд Блум признавао му је „веома педантно и брижљиво стилско умеће“. У погледу осталог, држимо се резервисано даљем току оцењивања Апдајка као „минорног романописца“. И основно питање које се поставља пред свако читање, следствено томе и ово које се подузима о аутору који је центар овог приказа, јесте: која је и у чему вредност датог писца и његове творевине?



С изузетком поменутих *Парова*, држимо да су *Иствичке вештице* Апдајков стваралачки врхунац.

Сагласно већ поменутом Набокову, уметност разумемо као вештину детаља, а целину тек као њихову суму. Зато је уметника попут Апдајка тешко свести на неколико дефиниција.

Ипак, како је свако успело уметничко дело, а нарочито роман, кохерентна структура, можемо покушати да резимирамо још неке Апдајкове карактеристике подупрте примерима.

Указује се као веома захтевно за читаоца једно место у другом поглављу које представља подужи дијалог с више учесника, с тим да носиоци гласова нису именовани и остављено је дедуктивној способности читаоца да сам реконструише изостављено:

„Осећам се тако безбедно. Је л' би требало?“

„Што да не?“ упита нека од вештица.

„Осећај се безбедно док можеш“, посаветова је друга.

...

„Ох, Боже. Па ово је напољу.“

„Јесте.“

„А ипак ми није хладно.“

„Топлота се аутоматски повећава.“

„Шта мислите које је он паре дао за све ово?“

„Грдне хиљаде.“

„Али зашто? У коју сврху?“

„За нас.“

„Он нас воли.“

„Само нас?“

„Ми то стварно не знамо.“

„То није корисно питање.“

„Зар нисте задовољне?“

„Јесмо“

„Јесмо.“

Како се ближи крају, читалац неприметно бива увучен у разјареност, потом кривицу која јунакиње стаје њихових пријатељстава, самопоштовања и чаробних моћи. Дери ван Хорн на крају се представља као варалица, што и јесте био први Александрин утисак, вагабунд сличан демону из руске прозе, нека је дозвољена ова слободна асоцијација:



Александра је покушавала да мисли; много је времена било прошло од последњег напрезања њеног духа, од тог раскошног осећања, готово мишићног напора, кад је испитивала оне неопипљиве тунеле могућег и вероватног. „Ја стварно сумњам“, закључи она, „да је Дерил био духовно саздан на тај начин. Он је морао да прави импровизације на ситуације које су други стварали и није био кадар да гледа много далеко испред себе.“ Док је говорила, Александра га је видела све јасније и јасније – осећала га изнутра, осећала његове шупљине, саставе и празнине. Пројектовала је свој дух на једно место одјекујуће пустоши. „Он није могао да ствара... Ја мислим“, рече она својој пријатељици, „да је он желео да буде жена, као што је и рекао, али није био чак ни то“.

Дејан Васић



☞ TALKIN' ABOUT IVAN
ИЛИ

О ЉУТОМ ПАСУЉУ И СТОПАЛИМА ☞

Писање је: мртвило дисања, сабијен егоизам у пар редака, сломљена нада вековног враћања, траг смелости човека, страшни суд исповраћан у ношу или испишан у лавабо, лабава патња једног лава покислих сахара, стајање на углу памети, чвор од поломљених грана, провалија једног неба осунчаног морем, котлић збрчане вечере од кучина и трица, трчање једног стајања у месту, стољњак исполиван сплацинама, чувар проданог прозора у мраку светиљке, столица која се креће око стола, замрзивач једне мржње, истуцано месо чекићем од снова, издисај потпољеног чамца који је упецао рибу слутње, прекинут мост неког завичаја који се окреће око косе, срча откинутог цвета ископаног из земље. А може ли ипак бити писања које нема овакву запршку?

Привржен кратком изразу, с времена на време лаконском, Иван Токин написао је своју прву књигу, о човеку који је толико нормалан да је јасно да никаквих сличности са стварним личностима и догађајима нема, што је и аутор напоменуо на почетку своје приче. Заправо приче о свом лику. Измишљеном лику.

На докату овог романа, примећује се бифуркација дела. Могу се назвати и одразима у води или кадровима који нису лишени покрета, јер се при њиховом представљању (постављању сцене, нечему налик дидаскалијама, што пратећи следеће одељке бива бистрије) указује и на оно чега нема, нпр. ветра, што се може утврдити по дрвету из кадра или по коси једне жене. Подстичу чуло заустављеног времена и простора. Они почињу међу собом сличити, и на нивоу приче једног *нормалног* човека и на нивоу приче складбане глумонемом техником. С трема дела, чинило се да оно неће поднети овакву конструкцију мисли, да је она брзоплета. Ипак, брзо плетиво успевало је да већину мањих целина закачи зихернадлама, тако да оне не боду прсте читаочевог ока. Штимунг је ослобођен „тешке ерудиције“ и „страшне идеологије“. Оно што и сам осећа као „неприкладно“ за његову стваралачку нит, шармантно обележи: *Овај што ми је рекао да сам пропао је дежмекаст, ако ја уопште знам шта то значи.*

Но, појави се понека реченица која бива „патетик-тривијал-банална“ (какав је случај са завршном реченицом у глави 2а или реченицом из 23а поглавља: *Правница и ја смо интимни на само наше начине, ми ту интиму дефинишемо у ходу, само за нас*) или неки разговор из два кута, које заправо чине једна уста и око са дуплим дном или са неколико фокуса. Затим буде раштимован (глава 20 и глава 35), или реченице флерта не пашу једна уз другу (глава 13а), или се повучени потез



повлачио исувише пута у сличном руху, нпр. у филмовима, да би у овом случају изазвао наклоност читаоца (поклоњена слика његових родитеља на узбурканом мору као алузија на њих двоје и „једној жени на сећање дуго“). Међутим, сличан штос, овај пут у виду учешћа неког лица које показује да је све космички повезано иако је натегнуто, због: *Ухватим га за главу, пољубим га у чело и изађем из кола. Одем кући, видим нема пса, и легнем у кревет. Помислим да ћу можда сад да умрем, сачекам мало и не умрем. Пустим живот у себе, и заспим, враћа писцу шарм у перо.*

Приручник, испрва из угла читатељке схваћен као зло данашњице звано „Ако је живот партија шаха, не будите коза“ и могуће варијације на тему, мајсторски је заузео место у целинама 11а и 33а и испричао своје дедовско порекло и путовање до стрица, а даље гранање у рукама оца и брата Токиновог створеног лика. Једно је од места на којима је дирљив потез руком успео да замахне таман колико је потребно. Такво расположење носе целине 18 (фотографија оца и њега, испод винове лозе и на крају, тек, наговештај дисхармоније и признање без претеривања и упирућег кажипрста: – *Овако смо могли стално. Он ми каже: – Да смо могли, ми бисмо тако*)... Од самих глумаца овог штива, таксиста Никола је можда најнежније извајан, што својим шалама-поукама: *зашто пас никад неће бити таксиста* (као дечак из Селинцерове приповетке *За Есме*), што својом преводилачком вештином:

Никола је толико опуштен и слободан у тој својој једноставној логици да ми никад није пало на памет да је оспоравам. Он је одрастао у некој дворишној кући, у дворишту пуном Цигана. Сви његови другови из детињства су Цигани. Упоредо је учио српски и цигански. Слуша само циганску музику. У колика му увек свира радио станица која се зове Глас Цигана. Често ме зове да седнем с њим у кола и да слушамо музику, па седимо и слушамо, и он ми преводи текстове. Стих по стих. А некад ми само на почетку каже о чему се ради у песми. Каже ми, на пример: – Она га воли, а он је неће због једне друге и сад је она тужна. – Па док иде песма, не може да издржи, и каже ми: – Сад хоће да се убије. – Или: – Сад више неће да се убије, него хоће њега да убије. – Па онда ме погледа узбуђено и каже ми као да преноси уживо: – Убиће их обоје. И онда она никога не убије него им пожели срећу, али зна да ће наћи некога да воли њу као што она воли њега. И кад буде неки такав крај, добронамеран, људски, онда Никола почне да плаче. А ја кад видим њега у распаднутом таксију како плаче, и мени се очи напуне сузама. И онда само одем, с псом који није таксиста, и никада неће ни бити.

Поменути пас распитивао се за њу. Именовану као Правница. Са којом су се јеле турске баклаве. Које су заправо са Теразија. Али их је Турчин правио. По турском рецепту. Које су заправо домаће. И нису се јеле. Са којом се нису имала велика очекивања. Већ велика надања, али то је већ друго. Због ћутања, која су најбољи део нас. Због карактерних стопала. Јер она мора тако да хода, тело јој тражи да тако




хода. И од ње су се примиле неке информације, мада се нису разумеле. Која је лепа као смрт у снегу. Као смрзавање. Јер се паре могу ставити у кесу и бацити у реку, али не и оно љубљење пре 38 дана и 18 сати. Али не зато што је он будала, тако се зове коктел.

Река протиче и не каже ништа. Говорећи о реци, препуштању води, љубљењу риба (99 без бирања, а 100. тражи), дружењу са сомом, који је, можда, ако бисмо допустили себи и јунговали и фројдовали, његов ид или супер-его и којим затвара дело, доспело се и до осећаја међу познаваоцима књижевности познатог као побратимство лица у свемиру (Тин Ујевић) или осећање себе у погледу трава (Владислав Петковић Dis) – *Пулсира живот, у концентричним круговима* (20а). А у том кошу лежи и целина 42а у којој се стапа неколико, ако не и све фрагментарне мислености из Приручника – *канда, није случајно Миленина мајка туда пролазила. Пред крај је дата збрзана епифанија, кроз приказе живости воље, али ипак и кроз меланхоличност и самосвест* (49). Ни обриси ироније нису нестали без трага, присутни су, јер како Приручник каже: *Благостање је за тебе као дијабетес или висок крвни притисак. Благостање је твој тихи убица.*

Јунак без педигреа, ни паметан, ни глуп, уз *богату сценографију*, као из једне мајчине слике, у стану у коме се десило све што је требало да се деси и који је мртав, са пар ствари неписано остављених у аманет, претериваће целог живота, слушаће свој стомак, осећаће с времена на време неиздрж мира, успеваће да одбаци его кад буде било потребно (*иначе останеш глуп*), у разговорима са самим собом тешко ће *погађати своје лице једине*, од живота неће правити проблем и остаће у сећању, бар, као *фотографија живота са образима...*

и прекрајаће своје боре
у неки дечји лук
јер се тако боље мирише
и бољи пасуљ прави, без запршке.

Ана Вујовић



☞ СТРАХ И НАЈБЕЗБОЛНИЈИ НАЧИН,
ИНТЕРВЈУ СА ИВАНОМ ТОКИНОМ ☞

- „Дискретно нежан, елегантан роман за уживање у самоћи“ - слоган је на корицама Вашег романа првенца. Да ли је, и у којој мери, књижевност за Вас ствар интиме?

Интимно је док пишем. Тај део ми је неопходан. То је оно због чега пишем. Кад то што пишем буде објављено, то више није моје, и драго ми је што није. То је отишло некуда, код других људи, и они то доживљавају на начин на који осећају. Лепо ми је кад чујем како осећају.

- Колико тежак задатак представља промена жанра, прелаз са кратке на дугу форму?

Знао сам да треба да пишем дугу форму. Знао сам да ће ми бити тешко, плашио сам се тога и томе сам се надао. Било је тешко и одлично сам се провео док сам писао. Кратка форма је пенал, дуга је турнир. Драго ми је што сам учествовао на турниру.

- Колико су Вам, као читаоцу, блиски лирски жанрови?

Песме су за мене врхунац отварања душе, и другима, и самом себи, нарочито самом себи. Поезију видим као најприроднији израз једног бића.

- Има ли поезије Ивана Токина?

Пишем песме и оне ме највише лече. Нећу их објављивати док не будем приморан на то. Не стидим их се, само још увек немам потребу да их објавим. И надам се ће се она ускоро појавити.

- Да ли је сте Ви исти онај Иван Токин као и пре писања романа? Ако јесте, да ли се свет помало изменио?

Нисам. Решио сам много ствари док сам писао свој први роман. Мислим да сам бољи човек после тога. Јаснији сам самом себи. Боље рукујем собом после тог искуства. Једва чекам да опет упаднем у тај херметични транс са неизвесним исходом.

- У колумни под називом „Супер“ један тип Вам је рекао: „Немој да се расправљаш ни са ким, само му саопшти пресуду“. У којој мери критика допире и утиче на Вас?



Допире, и те како. Али не утиче. Да сам способан да одговарам на очекивања, ја бих одговарао. Али нисам. Умем да пишем само на један начин, да видим свет како га видим, и да га описујем тако како га описујем. Ја саопштавам пресуду јер не умем другачије. Волео бих да разрадим одговор на ово питање, али не умем. Можда ћу некад умети. Надам се да хоћу, а у исто време се надам и да нећу.

- Многим Београђанима је читање Ваше колумне уз кафу постао ритуал. Пијете ли Ви кафу?

Пијем, мада могу да функционишем и без кафе. Некад заборавим да је попијем ујутру. То значи да ми није неопходна. Волим укус кафе. Пијем је у свим облицима, али највише волим турску кафу, јаку, без млека и шећера.

- Глумци у позоришту добијају аплауз, музичари напојнице. Шта Ви имате од књижевности и како сте задовољни рецепцијом публике?

Једно је шта добијам, а друго је рецепција публике. Добијам себе, и прилику да научим ко сам и да то прихватим на најбезболнији начин. Публика, то су људи. Људи који ми најчешће дају на значају. Тога се плашим. Не умем да се носим са значајним собом. Раздвајам себе и своје дело. Радујем се речима и реченицама које кроз моје прсте стварају целине на екрану, које онда путују тим својим путевима до других људи. Радују ме слова распоређена на одговарајући начин, интерпункција, и све што то значи, лепо ми је кад видим како реченице функционишу заједно. Никад ми није било лепо кад сам помислио да сам важан. То се сваки пут завршило трагедијом.

- За крај, реците нам нешто о јунаку дела, нешто што у књизи није написано.

Волео бих да будем као тај тип из романа. Он ми је узор. Како се он носи са животом, волео бих и ја тако. Мислим да, кад би он стварно био најнормалнији човек на свету, тај свет би био најбољи од свих могућих светова

Питања саставили: Урош Ристановић

и Ивана Ранђеловић



☞ ФРОНТ ТИШИНЕ И НЕПОКРЕТНОСТИ – ПРИЧА О РАТУ

(ПРЕДСТАВА ФРОНТ ЛУКА ПЕРСЕВАЛА) ☞

Лежимо девет километара иза фронта – ово је прва реченица познатог Ремарковог романа *На западу ништа ново*. Такву просторну ситуираност имају и глумци представе *Фронт* Лука Персевала која је први пут играна на овогодишњем Битефу. Ремарк је директни узор приче, а рат – несрећни догађај који ју је условио. Поводом представе *Фронт*, говориће се о рату, али не о оном рату који представља важно национално питање, историјски тренутак, борбу за слободу или глад за освајањем. Прича ове представе је прича о рату у људској души, прича о невино страдалим људима, прича о женама које немо ходају позорницом, прича о вековном сукобу светлости и таме. Ова представа је приказала рат као сусрет нација у којима живе људи, а не само заробљене и ослобођене територије, остварене и неостварене идеје. Ко је био човек у рату и шта је он радио у њему? Да ли је имао икакву улогу или је био само глумац који је слепо слушао инструкције редитеља? Ова питања у представи постављају припадници различитих нација, на немачком, француском, енглеском, холандском језику. Прича је универзализована, не говори ни о коме посебно. Рат је узет као тема да се говори о људима који се налазе у ситуацијама потпуно менталног и емоционалног растројства, о људима на ивици свести, на фронту историје и сопствених живота.

Човек. Он сам. Без односа са другима. На столици. Упереног погледа у публику. У складном положају тела. Готово без гестова, са једва приметном скривеном мимиком која често није ни сасвим јасна. Глумци у овој представи не играју своје ликове, можда зато што их суштински и немају, а можда и због тога што идеја и није у глуми. Идеја је у причи, у причи о представи рата, представи коју ће гледати векови иза нас и аплаудирати на сваки пренаглашени покрет. Оно што заиста јесте врло изненађујуће у овој поставци Лука Персевала је управо тај потпуно вербализовани однос глумца и публике. Нема драмског сукоба унутар приче. Нема сукоба на сцени. Глумци се ретко додирују. На пуцањ или звук грома делују самостално, не гледајући у друге. Отуђење. Идеја човека који живи сам са сопственим немиром, личном чежњом и покретом који је само њему разумљив. Ми слушамо само његову причу и то је он за нас. Глумци на сцени причају наизменично, функцијски и идејно прилично неусловљене приче. Начин на који они то раде захтева посебан простор за разматрање. Оно што они говоре, лишено је сваке патетике и псеудоузвишеног херојског заноса, нема тужбалица и јадиковки, нема истицања нација и државничких обележја. Нема непотребних сценских приказа борби и сувишног опредмеђивања идеје рата. Овде позориште није желело да имитира, да игра рат, да га обнови. Позориште је овде говорило о



рату. После свега, то се чини једино рационално могуће. Да човек човеку говори о томе шта је преживео, како је преживљавао и шта се сада налази у њему. Честа психолошка превирања, кризе у понашању, сећања на тешке дане – то глумци мање исказују гестовима колико паузама у говору или једноставно немогућношћу говорења. Тело глумца је прилично статично, рекло би се често предуго остављено у једном положају без икаквог покрета. Та дуга парализа тела, монотон говор и неприказивање ситуација врло индикативно сугерише на уобичајено понашање човека, већ растрзаног траумом и страхом. Јасно се поручује – рат је паралисао човека. Он му је онемогућио кретњу и оставио му само моћ да говори. Та парализа, јавља се као константа читавог драмског поступка. Импулс за причу је паралисао причу, прича је паралисала радњу, а она онемогућила глумцу да се креће. Сви они устају уз велики напор тела, на лицу им се грче мишићи, покрети су готово неприметни.

На сцени је стално ужасно узнемирујућа тишина. То сасвим извесно није тишина рата, већ празан временски простор после њега. Глумци шапућу. Рат је означио и немогућност говорења. Из неке јаке и подмукле тишине, спорадично изрони понеки шапат, шкргут, уздах. Много је уздаха. Драматизовање тих уздаха је кретање ратног вихора. Као што пуцањ изрони из тишине, тако и звук уздаха настаје из коначних смирења свих бића која су учествовала у том истом рату. Када већ говоримо о акустичким сликама, које врло симптоматично и асоцијативно врло успешно осликавају читаву причу, важно је поменути звучне секвенце које производи сама сценографија представе Фронт. Иза глумаца налази се огромни лимени зид који захвата читаву површину сцене. Он је састављен од делова, а на њима су приказане појединачне сцене ратних дешавања. У неким моментима током представе где укрштене нараторске нити међусобно неповезаних прича долазе до својих поенти, глумци устају и почињу снажно да ударају по тој лименој конструкцији. Не, није то ради разбијања монотоније, није ни ради сценског сензационализма. То је само због прича које јако боле. Рушења и уништавања тог зида су искази коначног поступања човека услед немогућности савладавања сопственог немира и гнева који обузима. Тај оштар и продоран тресак, та вагнеровски снажна музика која тада настаје и као у неком завршном крешенду и разара све јесте управо идеја коначности рата који се завршава у изгубљеним људским животима.

Начин на који су обучени глумци у овој поставци Лука Персевала и то шта они заправо представљају, врло је необичан, али идејно поткрепљен у самој концепцијској поставци представе. Они, на самом просценијуму, седе у оделима музичара са потопљеног Титаника, испред њих су гудачки инструменти и микрофони који додатно, у појединим тренуцима, појачавају напетост и динамику гласова. На шта реферише музички састав у драматичном тренутку потапања брода? Зашто су војници са фронта представљени као музичари? Какве све то везе



има са стварношћу и какве са самим постојањем илузије у њој? Зашто се у представи свира до краја? Одговор може да буде једноставан. На броду који тоне или у рату који се губи у смислу нестајања људских живота, оркестар свира до краја, ратници гину до последње наредбе повлачења. Алузија је дословно спроведена, симбол као мит музике у рату – остаје на крају приче.

Представа *Фронт Лука Персевала*, на почетку изгледа монотона, токови радње неповезани и да наратолошки нису дословно спроведени, али на крају она сумира све, читаву причу о читавој трагедији читавог света. Полако и врло сигурно у настајању целовите приче, она увлачи посматрача у зачаране кругове или заклоне фронтског утврђења. Несвесно постајемо свесни догађаја. Прича не оптужује никога, не говори се о кривцима, истичу се само појединачне људске судбине, а рат и јесте крив само за њих. На крају, у последњој сцени, остаје усамљени глас жене која кроз уздах, тај лајтмотив свега, отшаптава: *Мари*. Та Мари је ваљда била њена ћерка, изгубљена у олујама рата. Мари је била жртва. Жртва је био човек. Уздах је остао његова последња реч. Схватили смо рат. На крају није било музике, а ни аплауза. И даље смо сви слушали тишину, то царство изгубљених људских гласова.


Јована Милованчевић



👁 ПИТАЊЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ КРОЗ ПРИЗМУ АВАНГАРДНЕ УМЕТНОСТИ 👁

- *Шта можемо да радимо?*
- *Не можемо ништа да радимо.*
- *Нико ништа не разуме.*
- *Нико нас не разуме.*
- *На овом свету све је лоше.*
- *Знаш шта? Ако је све лоше, онда ћемо и ми бити лоше.*

Овим дијалогом почиње чехословачки филм снимљен шездесет и шесте године двадесетог века. Од великог је значаја напоменути да Вера Читилова (Vera Chytilova) филм *Sedmýkrasky* (*Беле раде/Daisies*) снима свега десетак година након нестанка театра апсурда, као и појаве егзистенцијалне филозофије. На формалном плану овај филм можемо повезати са тенденцијама авангардног театра на основу дијалога који нису у функцији сукоба, као и на основу делања које је лишено мотивације или је мотивација апсурдна. Чувени проучавалац театра апсурда Мартин Есинг тврди да је ово истовремено и филозофско позориште, јер су важне перипетије смисла, а не догађаја. Жерар га још назива театром поруке. Већ у првој сцени филма уочава се тенденција сценског онеобичавања. Две јунакиње на неодређеном простору воде дијалог који је пропраћен покретима. У уводном дијалогу исказана је тема филма, проблематизација људске егзистенције као и природе коју ће јунакиње покушати да разреше. Одмах се може уочити Сартровски моменат настанка људске реалности. Према Сартровој феноменолошкој онтологији људска реалност настаје деловањем *бића са себе на биће по себи*; деловањем слободном вољом. Јунакиње филма сходно томе бирају да постану лоше и у овом моменту започиње радња. Потоње сцене са неодређеног простора, оне прелазе на пространство обележено зеленилом у чијем средишту стоји дрво са јабукама. Једна од две јунакиње непосредно пре тога одлучује да постане невина, али у овој сцени оне плешу око дрвета што ће проблематизовати мотив невиности, може га чак и изокренути, јер шта доноси то расцветало дрво? Одговор на питање, разлучење добра и зла? Или као код Бекета у свету Владимира и Естрагона – дрво као симбол изгона из раја; дрво за вешање? Јунакиње одлучују да оду негде где се нешто дешава, а у следећем кадру видимо венчић од свежег цвећа и једну свежу јабуку како плутају по води. Невиност је изгубљена, јабука је убрана. Како настаје људска реалност? Неименоване хероине започињу своју сазнајну авантуру, а Читилова ће то приказати низом гротескних сцена. Радња се одвија на троструком плану: у њиховој соби која је испуњена мотивима из



природе, лишћем, зеленилом, јабукама и биљним симболима, који су представљени на цртежима са зидова. Други план чини њихов контакт са цивилизацијом; а трећи онај неодређени простор са почетка филма. Сцене у којима се приказује њихов контакт са светом карактеристичне су по сусретима са старијим мушкарцима који их воде на вечере. Храна, тачније трпеза, чини лајтмотив овог филма; а бесмисленост њиховог односа са мушкарцима проблематичне сексуалности доводи у питање један од основних постулата егзистенције – љубав. Сусрећемо се са обезначавањем љубави и култа обожавања, мистификације жеље која се још од антике поистовећује са добрим – лепо као добро. Ова тенденција се најбоље види у сцени у којој се чује телефонска порука са изјавама љубави док девојке обедују у свом стану, готово примитивно, гадно, уз довођење у везу хране и делова тела (камера зумира сецкање кобасице крај голих ножних прстију).

– *Више те не волим.*

– *Где идеш? Где си била?*

– *На крају.*

– *На крају чега?*

– *На крају насипа.*


Кратка сцена која покреће тему одласка, али одмах затим и повратка. Где Естрагон може стићи? Тек до краја насипа. На крају, дакле, нема ничега. Не бирамо тренутак рођења ни тренутак смрти, али све оно између наметнуто је слободом, све и да је не бирамо, она је ту и смеје се. Ту се налази њен апсурд. Она постоји без објашњења док подстиче објашњење сваког даљег човековог поступка.

– *Ево шта ја не разумем: Зашто говорите „Волим те“. Разумеш ли? Зашто не говорите „јаје“?*

– *То је добра идеја. Дај ми једно.*

– *То сам рекла само као пример.*

Овај дијалог је погодан за улажење у проблематику односа ове две девојке. Оне се на вербалном плану не разумеју, али баш зато у пару и делају, јер представљају два типолошка опонента. Сетимо се Владимира и Естрагона. Владимир је разум, а Естрагон је тело. Владимир покреће филозофске, метафизичке расправе, тек у назнакама, али та стремљења се у његовој фигури уочавају. Док Естрагон одбија и негира самосвест. И то су две могућности човековог разматрања егзистенције. Ни Бекетови јунаци ни јунакиње Читилове нису индивидуализовани карактери. Они су симболи савременог човека суоченог са питањем света и собом у свету. Зашто „волим те“ а не „јаје“?

- 
- Али то је нешто битно, разумеш?
 - Стварно мислиш да је битно? Постојање?

Питање постојања отвориће на симболичком плану можда најзначајнију сцену у којој се натуралистички приказује припремање смесе, вероватно за колаче (посебна пажња посвећена је разбијању и разливању јаја, јер зашто постојање, а не рецимо јаје?). Јунакиње посматрају човека направљеног од папира. Она га масним рукама узима и посматра тупо.

- Чак и када неко не постоји?
- Мислиш кад умре?

Увођењем бића од папира атмосфера филма са пукe баналности са примесама хумора поприма нијансу тензије, напетости. Јунакињама више није само досадно. Оне попут већ поменутих пандана из театра осећају благе назнаке страха и напетости. Папирнатог човечуљка потопиће у млеко, млеко постаје замућена врела вода у којој се и саме купају. На симболичком плану долази до сједињења њиховог постојања са бићем од папира које не постоји.

- Сада седимо овде; замисли да то нисмо ми.
- То би било глупо.
- Како знаш да смо то ми? Како знаш да стварно постојиш?
- Због тебе.

У овом разговору долазимо до тачке идејног спајања Читилове и Бекета. Питање онтолошке несигурности чини центар ових уметничких дела. Ум који је одвојен од тела представља основу унутрашњег несагласја особа које су овде представљене. Страх, очајање и досада вербализовани су бесмисленим дијалозима који су потребни да отерају нелагодност; они још једино тиме потврђују своје постојање. А сада је неопходно вратити се Сартру који истиче феномен *другог* као услов *мог* објективног постојања. Код Сартра *биће за себе* егзистира само када се означи као објекат у другом и управо та објективизација за њега представља опасност за апсолутну слободу *бића себе*. Сартрова мисао је јасна када се посматра свет супростављених живих бића који једни другима подстичу или ограничавају делање. Зашто с друге стране, код Бекета *други* не угрожава слободу бића за себе? Управо из апсурдности саме слободе који произилази из чињенице да Бекет пориче постојање бића за себе свдећи човека на биће по себи, које по Сартру не може да чини егзистенцију. Биће по себи напросто јесте и како се у Бекетовој драми и филму *Daisies* уочава, али и у Сартровој филозофији истиче, време у бићу



по себи не постоји. Код Владимира и Естрагона време је линеарно, нема прошлости ни будућности, јер нема ни промена које би биће за себе унело. Бекет дакле одлази даље од егзистенцијалистичке филозофије, јер у спору Сартра и Камија види последњу могућност нихилизма. У још једном наизглед безначајном дијалогу *Daisies*-а јунакиња грицка ни мање ни више него шаргарепу. Једино поврће које Владимир може понизити Естрагону. Ове две човечице, несуђени Адам и радознала Ева, трчкарају светом, али њих више нико не примећује. Оне попут птица испуштају звуке, баштован који у том часу одлази на посао не може то да чује, не може да их види.

– *Ми смо младе, читав живот је пред нама.*

– *Знаш шта ме брине? То што смо биле невидљиве пред њим. Мислила сам да смо испариле.*

– *Не!*

– *Зашто нас онда није приметио?*

– *Зашто је ова вода овде?*

– *Зашто постоји река?*

– *Стриц, зашто?*

– *Зашто ми је хладно?*

– *Видиш постојимо.*

– *Постојимо, постојимо.*

Зашто их баштован није приметио? Да ли постоје? Да ли су испариле или су се утопиле у врелој води као папирнати човечуљак у млеку, као јаје у смеси?

Почетна реченица наведеног дијалога носи у себи мотив пролазности, неухватљиве пролазности, који изазива језу и зебњу; носи са собом заблуду. Већ потоњи исказ изокреће перспективу, мења тон и расположење пред онтолошком несигурношћу. *Зашто ми је хладно? Видиш, постојимо.* Телесност као потврда постојања, чулност, хладно јој је, али где је доказ? Баштован их не види. Владимиру и Естрагону баш сваки пут Годоов изасланик потврди да их је видео и прошли пут. И да ће поново доћи. Док девојке изговарају ове последње речи у дијалогу: *Постојимо, постојимо,* Читилова смењује слике катанаца, додаје јунакињама још питања без одговора које продубљују апсурд и уздижу на свеопшти ниво. Катанац као симбол изгубљеног кључа који недостаје, кључ сазнања, кључ разумевања, кључ који отвара врата; а можда су та врата као код Кафке отворена? Можда симболише закључану егзистенцију, ограничено кретање од тачке рађања до тачке смрти, ограниченост разума којем јабука доноси баш све осим обећане спознаје.

– *Шта ће бити с нама?*

– *Осећаш ли како је живот пролазан?*



-Нема никаквих доказа.

Ово је моменат у којем се ваља вратити Јасперсу и његовом тумачењу егзистенције кроз теистичку орјентисаност. Јасперс скреће пажњу на такозване граничне ситуације са којима се човек сусреће. Те граничне ситуације чине патња, грех, смрт, парадокс унутар бића и то је оно што у човеку ствара безнађе, готово неуротичну тежњу за објашњењем, сигурношћу и ту долази Бог као симбол. Бог као изузетак, ванвременост. Бог као сигурност, смиреност. Бекет се опире Сартру, чак и Камију који је свестан апсурда, али га прихвата. Међутим, он са Јасперсом на извештан начин кореспондира, јер показује последице одсуства Бога као симбола у човековом свету. Јасперс предлаже Бога као могућност, Бекет показује шта бива без Бога као могућности. Бог представља симбол онога што човек унутрашњег духовног света ишчекује као одговор на питање о смислу сопственог постојања. Оно што нам Бекет показује јесте свет туге, безнађа, досаде, тешке усамљености и свет без наде. Ето то је свет без Бога као симбола у којем човек када постане свестан своје апсурдности посматра дрво сазнања као дрво за вешање. То је човек који се не враћа још једном по свој камен попут Сизифа. Сваки покушај да се свет рационално схвати, а онда да се њиме овлада јесте узалудан, немогућ. Дијалог о пролазности и несхватљивости Читилова визуелно онеобичава експерименталном уметничком формом, техником колажа. Нижу се фантастичне слике одсецање главе и делова тела док јунакиње слободно говоре и постоје као да су онај већ виђени човек од папира.

Последња сцена у филму носи са собом потпуни губитак људскости. Два млада бића сведена су анимално кроз жудњу за храном која кулминира у завршној сцени за трпезом. Попут две штеточине, две мачке или два миша лижу, њуше и заривају прсте у пуне тањире без имало људске суптилности. Питање које прати овај приказ јесте: *Смета ли ти? Не уопште.* То допуњава губитак људског и на плану недостатка осећања, чак разума, јер животињи готово ништа не смета. Ову потпуну кризу рационализма и гротеску која се креће у смеру људско-анимално Бекет приписује Поцу и Ликију који такође делује науштрб других. Боље речено Поцов дела науштрб других уз карактеристичне промене расположења.

Последња сцена авангардног филма завршиће се смрћу јунакиња које падају са лустера на који су се попеле.

- *Могле су завршити на само један начин-*
- *Постоји ли начин да се поправи оно што је уништено? Чак и када би добиле другу шансу вероватно би изгледало овако.*



Након ове опсервације крај ће се поновити из још једне перспективе. Опет живе, девојке ће вредно распремити неред уз покушај да трпеза поново добије првобитни изглед, али тањира су већ поломљени. У моменту умора, неког необичног неуротично привидног растерећења, оне се целим телом пружају по том столу, а исти онај лустер још једном пада на њих.

О вај филм је посвећен онима којима је једини извор индигнације изгажена салата.

Шта Читилова жели да поручи? Да ли је одсуство идејне оријентације као резултат њихове слободне воље понео са собом крах? У Сартровом егзистенцијализму нема извињења, јер апсолутна слобода подразумева апсолутну одговорност. Читилова у почетном дијалогу свог филма инсистира на реченици: *Ако је све лоше онда ћемо и ми бити лоше*. Реч је о начињеном избору, али шта је са овим *ако*? Шта је са овим *све*? И колико удела свет као такав има у креирању личне слободне воље? Шта са друге стране Бекет поручује на крају своје анти драме *Чекајући Годоа*?

Последње реплике гласе овако:

В: Хоћемо да пођемо?

Е: Хајдемо.

У дидаскалијама је назначено да се не мичу са места.

Бекет овом апсолутном пасивом која надвладава остаје веран начелима које заступа током читаве драме. Преокрета нема, биће за себе не постоји, време не постоји, оно тек протиче, а неприкосновени песимизам ништи сваки покушај разрешења.

Лола Стојановић



👁️ ПРОБЛЕМАТИКА ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТИ 👁️

И као читаоци и као гледаоци у подједнакој мери смо сведоци многобројних успешних и неуспешних покушаја да се једна врста уметности транспонује у неки други њен вид или медиј. Књижевна дела су, од античких времена па до данас, била и остала најподеснија за извођење на даскама које живот значе, а у 20. веку огроман број књижевних остварења се екранизује на великом платну. Основно и неизбежно питање које се поставља јесте да ли ће та конверзија из једног медија у други бити успешна и подједнако уметничка као њено полазиште.

Интермедиијалност се базира на чињеници да медији нису у потпуности аутономне целине, већ да се увек састоје од сложених медијских уобличавања. Начин обраде и покушај доследности квалитета у књижевности и филмској уметности, пре свега, зависи од језика којим се та два медија користе. Наиме, књижевност је столећима била једини адекватан медиј комуницирања у друштву. Појавом филма 1895. године, његовим развојем, затим и појавом телевизије и интернета, књижевност није више једини већ само један од видова комуникације, а савремени човек добија већа могућност избора медија који ће користити. Упоредо са развијањем нових врста медија развијао се и њихов специфичан језик, њихови појмови и терминологије. Стога морамо водити рачуна о томе да између језика књижевности, са једне, и језика филма, са друге стране, не постоји знак једнакости. Филмски језик, попут књижевног, има своју синтаксу, наратологију и естетику. Батај сматра да је основна функција филмске граматике да проучава правила која владају у уметности верног преношења идеја низом покретних слика које стварају филм. Филм је, по својој природи, хибридна, синтетичка врста уметности, тј. он је константно у вези са другим уметностима – сликарством, музиком, позориштем, а пре свега са књижевношћу.

Појам црни талас користи се како би се именовала појава на југословенској политичкој и културној сцени у временском интервалу шездесетих и раних седамдесетих година 20. века. Овај појам је означитељ за филмска и књижевна остварења, режисере и књижевнике чије је стваралштво у полемичком односу са комунистичким државним врхом и друштвом. Црни талас приказује неулепшану стварност, односно сушту реалност, стављајући у центар свог интересовања живот обичног човека и његове проблеме. Најзнаменитији филмски аутори црног таласа су: Александар Петровић, Желимир Жилник, Живојин Павловић, Душан Макавејев, Мића Поповић, Јован Јовановић, Војислав Кокан Ракоњац, Гордан Микић и други.



У филмске ауторе црног таласа убраја се и Ђорђе Кадијевић, који само према времену у којем ствара, али не и по темама којима се бави у својим филмовима, припада црном таласу. Овај аутор је један од ретких, слободно могу написати и једини, који није показивао интересовање за критику друштва и тадашњег система, и по томе се разликује од претходно наведене плејаде аутора. У својим раним филмовима као што су *Празник* и *Поход* јављају се ратне теме, али тема по којој је остао упамћен је фантастика. Кадијевићеви филмови често као полазиште имају књижевно дело, углавном са фантастичним мотивима. Његово име због филма *Лептирица* постаје синоним за српски хорор филм, а елементи фантастике су присутни и у филмовима *Свето место*, *Девичанска свирка* и *Дарови моје рођаке Марије*. Литерарна дела била су база за настанак већег броја његових филмских остварења: приповетка Милована Глишића *После деведесет година* за *Лептирицу*, Алпураријска свирка Ивана Раоса за *Девичанску свирку*, Гогољев *Виј* за *Свето место*, *Запис о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића за *Дарове моје рођаке Марије*, а приповетке Симе Матавуља *Аранђелов удес* и *Београдска деца* за истоимена филмска остварења.


Перфектно познавање примарног медија за настанак другог неопходан је услов за квалитетно остварење, превасходно када је у питању стварање филма по узору на књижевни предложак. Кадијевић је врским познавањем предности и недостатака оба медија избегао литерарну кастрацију, створивши дела достојна приповедака по којима су настала. Оствареним церебрализмом доказано је да филм може бити носилац интелектуалне уметности. Интермедијалност, када је правилно изведена, у служби је фундаменталне уметности, а остварење седме уметности није нужно повлађивање медиокритетским очекивањима гледалачке већине. Захваљујући сопственој хибридној природи, филм не мора бити индустријализован „спектакл“, већ му је тиме само дата способност да буде врхунска уметност.

Appendix

Разговор са Ђорђем Кадијевићем о филму „Дарови моје рођаке Марије“, 18.03.2014. год.

1. Шта је најтеже превести са језика књижевности на језик филма и шта је непреводиво са језика књижевности на језик филма?


Праве проходности међу медијима нема, а ни дословног преношење аутохтоног уметничког садржаја у други. Диференције су специфичне у медијском језику. Могуће је инспирисати се садржајем датим у једном медију да би се прешло у



креацију у другом медију, с тим што се не може рећи да је у потпуности пребачено из једног медија у други.

2. Дарови моје рођаке Марије су Ваш први ТВ филм. Он није једини Ваш филм који за полазиште има књижевни текст. Зашто су Вас у највећој мери заинтриговали управо књижевни текстови са фантастичним и митским елементима? Чиме Вас је привукла проза Момчила Настасијевића?

О квазиекранизовању књижевног дела - могуће је узети фабулу. Љубитељ сам прозе Момчила Настасијевића и мислио сам да је ова прича једна од најбољих написаних на нашем језику, уз приче Боре Станковића и Милоша Црњанског. Требало би направити филм који не би требао да буде деградација те прозе. У таквом случају можете имати фабулу, а јунак Дарова се кроз индиректни контакт са Маријином заоставштином, на један мистичан начин суочава са њом самом. Мене је привукла та ирационална страна ствари. На први поглед се ради о извесној одбојности према реалности, што у једну руку јесте истина, а са друге стране ради се о једној алузији која је, како бих рекао, помало провокативна. Доживљавао сам од својих пријатеља да након гледања мојих филмова помишљају да ме не познају довољно и да помишљају да сам прикривени, уклетни, заклетни мистик и у извесном смислу на граници неке врсте сатанизма, да сам антифеминиста, што је у потпуној супротности са мојим људским. Имам велико поштовање према женском бићу. То објективно није истина да сам мистик и сатанаиста. Нисам никакав атеиста који тврди како нема Бога, али исто тако сам још мање богомољац. Не бих се могао назвати религиозним човеком, али сам религијски заинтересован. Прожетост трансцендентним одступа од генерације црног таласа који је покретан умереним критицизмом упереним на актуелан политички систем и титоизам. Та преокупација ми је увек била незанимљива, зато што ја те аспекте ноторне стварности посматрам као ефермерне и у извесном смислу недостојне једне такве повластице и недостојне да буду подређене достојанству уметности. За мене је уметност неприкосновена у својој аутентичности, у својој историји у својој истини. Замерао сам Душану Макавејеву што уопште тематизује то питање односа друштвеног система. Мени је то било смешно. Сличне полемике сам водио и са Мићом Поповићем, сада видим да то што је зачињавао Тита и његов систем ништа не значи. Моја основна замерка је што су се бавили актуалностима, а оне су ефемерне и убрзо постану анахроне. Мене је интересовало оно што је суштанствено за људску егзистенцију, за разлику од осталих колега. Мене су покретале теме уметности које су неопходне и вечне. Можда је на мене утицало то што сам ја за разлику од осталих колега које сам посменуо (Макавејев, Павловић, Жилник) био посвећен естетици и историји уметности, тако да сам



имао различит однос према уметности. Ако се бавите уметношћу, увек се питате: „ШТА ЋЕ БИТИ ТЕМА МОЈЕ УМЕТНОСТИ, АКО ТО УОПШТЕ БУДЕ УМЕТНОСТ?“ Многи људи полазе од актуелности. Емир Кустурица је у праву да је на мене утицао јапански филм пре свега због сензибилитета и једног глобалног осећања света, оно што је Хегел звао поглед на свет. Јапански редитељи су утицали на мене.

Са сценариом у „Даровима“ сам покушао да дотакнем брујећу жицу у оркестрацији универзалне људске и ванегзистенцијалне ситуације, која може да се деси било кад и било где и која је подједнака. Савршено разумемо јапанске филмове иако су прављени на другом крају планете. Постоји једна врста уметничког екуменизма, пацифизма, онога што уметност чини уметношћу. Стављање уметности у службу актуелне критике ми је одувек било смешно. Не можете доказати да је уметност позитивно утицала на токове историје. Ко је сигуран да је уметник? То је једно велико питање. Никад нисам себе називао уметником, већ сам покушавао да се бавим уметношћу. Све је ово речено да би се разумела моја побуда.

Сценарио је прво био намењен за филм, понудио сам га Душку Перковићу, бившем глумцу, он је створио неколико добрих редитеља и филмова. За Настасијевића он није чуо и питао ме: „ЧЕМУ ОВАКАВ ФИЛМ?“ Ако нема критиковања стварности, зачикавања Тита и социјализма, тај филм није имао никаквог смисла. Овај филм није имао шансу, јер није припадао актуелној стварности. Ако припадате актуелној стварности, то је проблематично. Зато сам отишао на телевизију, ту су били културни људи, махом писци. То су били врло еманциповани људи. Чим сам дошао са тим сценариом био је прихваћен. Снимљено је на 35 мм филмском техником. Ја сам први редитељ на телевизији који је улез. Ја сам први изашао из студија и почео да снимам на начин како се снимају филмови, а не да се све заснива на дијалогу и лажном декору. Захваљујући људима са телевизије сам реализовао неке своје важне идеје, направио сам бар десетак филмова за телевизију које никад не бих направио да сам зависио од филмских продуцената. Ја сам био потпуно ван времена и потпуно свестан тога. Моји први филмови су ратни, то је моје најгоре искуство, доживљаји из Другог светског рата, пренети, али не аутобиографски, што је прошло кроз моју трансценденцију.

Настасијевић се приказује контемпларан са мојом личношћу. Компромисе нисам правио ни у ком погледу, јер је то било нешто што је више од питања части. То је био, како бих рекао, легитимитет живота.

Ја сам Момчила осетио по тој дубинској вибрацији која нема никакве везе са актуелном појавном стварношћу која ме никада није ни интересовала, као што не би ни требало да занима човека који хоће да се бави уметношћу. Постоји интерференција, усклађивање које је могуће само на бази дубинског афинитета



према уметности, као према оној фундаменталној истини егзистенције. Она није везана за пролазну фактографију, за оно што је текуће.

Ако сам ја нечем допринео, то је у смислу што су моји ратни филмови посвећени нечему што није радио нико – филм „Празник“, где нема партизана, само четника – контрареволуција. Да видимо има ли људи и тамо.

Нисам зазирао када сретнем писца који има фабулу која изгледа као да смо је сами направили. Никада не треба тежити да се литерарно дело дословно цитира на филмском платну, већ је неопходно направити прави израз за то што треба направити, а то је једна врста парафразе, врста привидне субверзивности. Ви морате да урадите нешто што је изузетно тешко – од трагова писца који рачуна на вашу моћ контекмплације направите нешто што код гледалаца изазива приказ, софистицирани психооргански садржај у визуелној сензацији. Морате негде из техничких разлога одступати. Ви ништа нисте урадили уметничко ако сте једноставно следили писца, ви морате активирати креативност. Можете преузети неке дијалоге, али их морате дописати или скратити. Морате много штошта што је само опис писца претворити у сцену у којој ће се и говорити, јер гледалац неће схватити о чему се ради, јер је у другом медију. Не само могућност аналогије. Не следите текст, већ своју егзалтацију тим текстом, неке ствари ћете акцентовати и од тога правити потпуно нову органску целину. На нивоу идеје остаје блискост. Треба наћи сопствена решења и себе у томе. Ако себе нисте нашли у Настасијевићу направите само илустрацију која је ирелевантна. Текст треба да буде узрок ваше нове креације, стваралачке релације према том тексту, а не репродуктивно и наративно. У Даровима има одступања, не држим се редоследа догађаја, Момчило је котемплативан писац, не постоји нарација на протоку времена. То је нови задатак за мене, стварање драматургије која не постоји у тексту. Тог филмског драмског елемента нема, ја га морам васпоставити. Како се Неда Спасојевић понаша у тренуцима нарцисиодности и метаморфоза која је фатална по њен властити живот. Ту сам био препуштен себи и својој имагинацији. Сартр би рекао: „То је та несносна беда постојећег.“ Није трагично што је она била толико самозаљубљена да је проиграла сопствену судбину, већ је то оно што се од ње налази у нама, а од нас у њој. Питање резонанце, филм мора да одзвони у посматрача, а да би се то десило мора имати адекватну слику, драматургију и поенту. Како је Настасијевић сагледао трансценденталну истинитост тог догађаја. Највише ми је привукло то што знам да ми у самом бивству у коме јесмо оперативно комуницирамо са реалним стварима, а да ли то искуство носите у себи, нешто што је више могуће од сваке реалности. Религија то решава на други начин – то је врста епифаније, виђења Бога, то је крајња екстаза кад вам се отвара поглед према наднаравном. Ми смо стално у дуалистичној ситуацији. Ви знате колико су људи прозаична и досадна бића, колико нема онога што треба да виде, колико су људи



процентуално доминантни у свом медиокритетству. Што год више имате личне вредности и будности, утолико сте више изложени тешкоћи у стварности да нађете референтног партнера, да се огледате у њему, а уместо тога видите нечисте даске. Фројд мисли да су изузетне личности толико ретке да процентуално изгледају занемарљиви под пресијом медиокритетске већине, која ће гледати тај филм. Свет нам није дом и зато постоји уметност као једина наша могућност да у самом напрезању да макар за час осетимо блесак неке више вредности. Ту осећам генијалност Момчила Настасијевића. Кад Марија доживљава лудило, она је егзистенцијална жртва. Из мучне објективности човек види нешто горе од зла, а то је тривијалност, тзв. нормалност и осредњост људи. Узвишеност те приче је одсуство оног тривијалног аспекта која постоји код осредњих писаца. Убиствени вирус тривијалности непосредне збиље продире у свет уметности. Процена процента тривијалитета је одлучујућа у квалитету. Зато сам у уметности против политизације исте. Прича Момчила Настасијевића је литерарно уздицање изнад сваког медиокритета, где се догађа нешто што је способно да покаже тривијалитет, а да нисте тривијални. Медиокритет може бити еманципован, али је досадан. Кад Момчило пише о трагедије те девојке, она није просто уображена жена која мисли да је толико лепа, њена трагичка кривица је далеко дубља, то је њен алтер его, то је дупла личност. Постоје две Марије, једна која је љуско биће и једна фиктивна Марија коју је изградила на граници параноје. Неуротик тог типа је први степен ка параноји. Феномен њене нарцисиодности је неуротичне природе.

3. Можете ли описати како је изгледало само снимање филма *Дарови моје рођаке Марије* и какве сте упуте давали глумцима?

Филмски редитељ мора да ради са живим људима и сваки човек је другачији. Морате се помирити са тим да је глумац човек исто као и ви, али да би он одиграо како ви хоћете, морате учинити врсту племените подвале, да мисли да глуми онако како он или она хоће. Мора неосетно да прими моју инфекцију у себе и да ради онако како ви хоћете. Морате добро познавати глумца, врлине и мане, гледати његове филмове. Када се бавите стваралачким послом не можете себи угађати, већ морате бити субверзивни. Мени не треба готова лепотица, морао сам је направити, од Неде сам за улогу Марије направио лепотицу. То је захтев аутосубверзије који човек који се бави уметношћу мора имати према себи. Мазохизам код Марије. Субверзија је потребна да бисте истерали максимум од себе. Нема ништа горе него кад филм тече као по лоју, кад је екипа задовољна. Ја ако не изненадим себе својим филмом, ништа нисам урадио. Ја морам себе изненадити, ја морам направити више од онога што знам и могу. Ја сам у конфликту са собом, екипом, филмом. Врста суптилне опструкције коју просечан човек може разумети. Кад се ради филм то је нешто више него радити,



то је отимање од ништавила, то је најтежи посао на свету. Ви радите нешто што без вас апсолутно не би постојало, то има своју цену, морате урадити нешто чиме сами можете бити превазиђени, то је позитивна аутоопструкција. Као Вендерс и Буњуел – мораш прећи не преко ножа, него преко тестере, мораш бити сав у крви. Ја никад нисам осетио да радим кад сам снимао филм. Што је бољи глумац, утолико је теже. Да бисте били велики глумац морате да имате много више него што има просечан глумац да би постао добар. Морате имати речник за сваког глумца. Мој обичај је био да уочи снимања глумац седи са мном да поразговарамо о ономе што је он прочитао, о ономе што он мисли и шта ја мислим, па о томе и на снимању немамо разлога да причамо. Неда је прво мало била скептична. Суштина је била да јој објасним да она игра две улоге, ево и алтер ево, да игром треба да дочара типичну ситуацију распопућене личности, јер то је неуротик. Лукаво ни да ни не, већ ништа. Слаб редитељ се највише боје камере. То важи и за друге сараднике. Сценограф је највећи господин у екипи, најнапорнији посао је тражење објеката и да испуни моја ишчекивања. Мени имагинација почиње да ради када видим објекат – нпр. замак из „Девичанске свирке“, замак Дунђерски. То је однос према сарадницима. Уважавам персоналност камермана и сценографа, али морам бити строг кад нешто није у реду. Глумци, пошто су живи људи и морате да их инструментализујете, они могу да направе дисонанцу, да делују тако да и сами осете да нису у реду. Добар редитељ не ради више од 3 до 4 дубла, између 3 и 5 је сасвим довољно. Најтежи је однос према самом себи. У „Даровима“ има не само једно место у коме сам приступио субверзији – када Марија тумара. Највиши захтев од сниматеља је када тражите немогуће. Људи су почели да се понашају сулудо. Када су сви полудели, онда сам се смирио, јер та сцена може тако да изгледа и никако другачије. Сада можете мислити колико је захтевно то бити редитељ.

Драгана Петковић




☞ КАФКИН ЗАМАК КАО РОМАН ПОТРАГЕ ☞

Када Хорхе Луис Борхес пише о врстама прича које постоје, њихову привидну разноврсност своди на четири основна типа (Борхес 1986: 108). Најстарији тип приче јесте она прича у којој је ријеч о освајању утврђеног града, друга прича јесте она о повратку, трећа прича односи се на потрагу (и представља својеврсну варијанту претходне приче), а посљедња, четврта, јесте она која је базирана на приказивању жртве божанског бића. Борхес експлицитно наводи Кафкине јунаке као један од примјера који се уклапа у идеју трећег типа приче – причу о потрази, али би се и без тог навођења мотив потраге, уколико би се схватио као не само тражење нечег материјалног и конкретног него и као трагање за одговорима на сва питања без обзира на то колико она могу да теже општим појавама, лако уочавао у дјелима овог писца.

Мотив потраге, наравно, није једино што се издваја у Кафкином *Замку*, али поред тога потребно је навести и то да овај мотив не стоји самостално и изоловано у односу на друге аспекте који у овом дјелу могу да се уоче. Тако се идеја потраге увијек повезује са путовањем (што и Борхес наглашава када настоји да повеже другу и трећу врсту приче), јер трагање за нечим подразумијева и промјену мјеста. Идеја путовања подразумијева долазак у ново мјесто, а онај ко се нађе у таквој позицији, неизбјежно заузима и позицију странца у односу на оне које среће. Још један мотив који се надовезује на идеју потраге јесте и нада да ће се тражено пронаћи, али и потенцијално разочарење, ако до тога не дође. Потрага Кафкиног јунака приказује се као потрага за поимањем људских могућности спознавања, али и као потрага за одговорима који се тичу питања власти, гдје се та власт односи и на власт као институцију, али и на власт коју људи имају једни над другима, те начин на који, сходно томе, бивају грађени међуљудски односи.

Роман почиње реченицом: *Било је доцкан увече кад је К. Стигао* (Кафка 1962: 7). Том реченицом већ је указано на двије битне ствари. Прва се односи на то да је К. дошао у ново мјесто, што ће утицати на то да заузме позицију странца у односу на оне на које ће наићи у селу у које стиже и што ће битно утицати на његово расуђивање и питање да ли заиста може да разумије нешто чега није дио. Друга ствар се односи на вријеме када стиже у село, јер ће управо мрак одиграти битну улогу када је ријеч о првој представи замка коју К. добија и то замка који ће истовремено постати и основни циљ његове потраге, али и представа онога што га од коначног сазнања удаљава.

Страност која се повезује са ликом К. може се уочити на основу односа који се успоставља између њега и сељака, али и директно из ријечи које му они упућују. Тако ће гостионичарка да му тражи јемство када одлучи да се ожени Фридом (*Јер ма колико било велико моје поштовање према вама, ви сте ипак овде*



страни (Кафка 1962: 55)), а након тога ће управо на основу те страности да закључи да К. зна најмање од свих њих (...будите тога свесни да ви овде најмање знате од свих (Кафка 1962: 64)). На то његово разликовање од осталих указаће и сама Фрида када каже да је он *по природи сасвим другачији* од њих, али и Олга и то ријечима да *долази из свијета* (Кафка 1962: 165). То одударане овог лика од онога што је дио свакодневице у мјесту у којем се нашао истовремено је и нешто што га спутава, јер не може да види ствари онако како их виде остали који су навикли на један начин размишљања и поимања ствари, али и нешто што му даје објективност (макар и привидну) и жељу да спозна оно што му је непознато.

Замак се још у првом поглављу поставља за циљ потраге и на неколико мјеста се даје његов опис који указује на потенцијална тумачења овог мотива. Прва слика замка која се даје јесте она у којој, у ствари, бива приказано његово привидно одсуство (*Од брега на којем се налази замак није се ништа видело; био је обавијен маглом и тмином, и ни најмањи зрачак светлости није одавао велики замак. К. је дуго стајао на дрвеном мосту који с друма води у село и гледао навише у привидну празнину* (Кафка 1962: 7)) чиме се даје наговјештај спознаје да однос између становника села и однос у виду страхопоштовања према замку није посљедица дјеловања замка, већ идеје коју су о њему створили управо ти становници.

Ријеч је о идеји која се одржала захваљујући јачини колективне свијести и навикнутости на постојеће стање, гдје та колективна свијест и поменути вид навикнутости узрокују то да се оно тренутно схвати као једино могуће и свремено, са наглашеним страхом од промјене која би угрозила одржавање заједнице која указује на тоталитаризам, а чији су чланови обликовани тако да у пропасти те заједнице виде и поткопавање сопствене егзистенције.

Пратећи симболику простора, замак указује на затвореност и ограниченост и парадокс лежи управо у тежњи човјека (као бића које слободу поставља као један од највиших идеала) да се он као такав спозна и да се до њега дође. О односу између замка и слободе, гдје једно искључује друго, свједочи и утисак који замак оставља на К. када каже – *Поред тога, плашим се да ми живот горе у замку неће одговарати. Ја хоћу увек да сам слободан* (Кафка 1962:12). Још један лако уочљив однос који почива на опречности јесте и однос између окружења (замак и село које, у ствари, јесте својина тог замка) и облика власти који се наводи. Наиме, опис замка и села у којем стално влада мрак и зима одговарају готским романима и представи о људској заједници каква је постојала у средњем вијеку, а управо ликови разних службеника указују на модеран облик организовања државе на основу чега се потенцијално може закључити да се оваквим прожимањем опречних мотива настоји указати на то да се начин управљања људима и није битно измијенио иако се стално настоји указати на велику разлику између средњовјековног и новог доба.

Један од кључних тренутака за добијање одговора који се тичу значења замка и који потврђује тезу да се потрага Кафкиног јунака може схватити и као тражење



одговора на питање начина постојања и успостављања власти јесте дио у којем Олга прича о свим несрећама које су задесиле њену породицу. Кроз њену причу, лик њене сестре Амалије издиже се изнад ликова осталих сељака и она постаје специфична по томе што се није повиновала одлукама власти и обичајима који су за то село карактеристични. Одбијањем да иде Сортинију, који јој шаље писмо у којем је позива, Амалија устаје против устаљености и обичаја села, а чињеница да казна за такав поступак није стигла из замка већ је дата у виду потпуног прекида односа са осталим становницима и то тек након њихове одлуке да не чине ништа да то поправе, потврђује тезу да улога самог замка није толико битна и да су сељаци ти који му и дају власт. У сличној позицији ће се наћи и К. када се нађе на мјесту гдје не треба да буде и тиме изазове општу пометњу – *Али добро, шта је он то урадио питао је К. али дуго није могао то да докучи, јер је њима обојима кривица изгледала сувише јасна и по себи разумљива (...) Он је бесправно био у ходнику (...) се налазио негде где њему није место (...) Понашање К. извргло је руглу све мере предострожности* (Кафка 1962: 299–300).

Када се пише о Кафки и његовим дјелима, увијек се указује на недовршеност (не само на нивоу недостатка појединих дијелова рукописа), дефабуларизацију, смјештање радње у затворен простор, бављење питањима кривице, изолованости, трагања које не даје потпуне одговоре што се повезује са питањем могућности људске спознаје. Сви ти елементи су препознатљиви и у овом дјелу и овдје добијају такву функционалну улогу да треба да свједоче о покушају да се прикаже установљени поредак са свом својом апусрдношћу, те потешкоће на које се наилази, а које се тичу спознајних могућности човјека, а све приказано тако да се, како и Борхес наводи *Кафкини јунаци могу надати само поразу*. Наговјештај таквог пораза, који треба да прикаже немоћ појединца пред колективом и установљеним схватањем живота, даје се и у посљедњем поглављу у разговору који воде К. и Пепи (*Колико још имамо до пролећа? – упита К. – До пролећа? – понови Пепи. Код нас је зима дуга, врло дуга и једнолика (...) Наравно, једном дође и пролеће, и лето, све у своје време; али сада, у сећању, пролеће и лето изгледају кратки толико као да не трају много дуже од два дана, па чак и у тим данима, чак и по најлепшем дану, још по неки пут пада снег.* (Кафка 1962: 331)), гдје се такав опис природе може схватити и као манифестација осјећања чиме се њихова будућност дефинитивно схвата као својеврсна антиципација пораза.

Соња Леро

Извори

Борхес 1986: Horhe Luis Borhes, „Četiri ciklusa“, u: *Proza * poezija * esej*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 108–110.

Кафка 1962: Франц Кафка, *Замак*, Београд: Просвета.




👁 „ПРОКЛИЗАВАЊЕ ИЗМЕЂУ МОГУЋИХ СВЕТОВА“ У НЕМОЈ

ПЕСМИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА 👁

Нема песма, иако формално одређена као кратка прича, отвара обиман тематски регистар, те у потпуности одговара концепцији „комадања Орфеја“ (Радовић 2010: 89) или пак начелу зен приче. Легенда се оспољава у сложеној интеракцији стварносног (датирање које је смешта у конкретан временски период: педесете, шездесете, седамдесете године 20. века; односно везивање за конкретну локацију: Београд/Земун), интертекстуалности, гранично условљених феномена (телесност, смрт), као и страха, који има специфичан имаголошки аспект (о имаголошком аспекту у делима Давида Албахарија разматрано је у књизи Жељка Милановића *Два писца и Други*).

Очекивана релација легенде са појавом колективно несвесног успоставља се као један од примарних полазишта у интерпретацији. Легенде успостављају правац колективно несвесно:књижевна немогућност његове обраде, затим отварају феминистичко-јогичку димензију симбола, као и, сходно томе, кретање од фантастичке ка стварносној представи. Синтетизам набројаних компоненти омогућава стварање нове есенцијалности која се оваплоћује у четвртој целини приче. Ваља напоменути да је у сва три случаја реч о конкретном црвеном троуглу који има установљен статус у јогичкој пракси, те је стога јасно зашто се експликаторни процес одвија у контрамеру: од оспољавања и наративизовања феномена до откривања путем поунутрашњења, што одговара и јогичкој пракси интернализације. Црвени троугао окренут на доле са тачком у средини симболизује креативну енергију, женски принцип, тзв. Шакти. Креативну енергију можемо довести у везу са проблематиком стваралачког чина, у овом случају могућности израза, те, уколико четврту целину посматрамо као комплементарну средишту троугла, онда је можемо претпоставити и као фокус који води ка унутрашњем, неизговореном, али одиграном „решењу“. У том случају средишни симбол приче као такав представља причу саму, па након њеног разумевања опстаје као сажетак усвојених значења сваки пут када се сретнемо са њим. Ослањање на концепцију Јоге Нидре оправдано је зато што она унеколико подилази синтетизму присутном у причи, представљајући синтезу древне мудрости и савремених научних сазнања из домена неуро-психологије (Лончар 2014). Такође, јогичка пракса подразумева динамичко искушавање дихотомних стања, која се јављају као предуслов за откривање тражених симбола. Слична дихотомија препознатљива је и у *Немој песми* у односу према телу, причи, крају. Такође, присутно је надвладавање значења симбола датих у различитим




интерпретацијама. Уколико посматрамо причу као дводелну целину, где у другом делу долази до превладања установљених антиномичности (учешће особа оба пола у изведби неме песме), мења се и изглед самог трокута. Наиме, у извођењу неме песме учествује шесторо људи, где се као седма прикључује Кејт Дејвис, што одговара слици хексаграма ког заокружује кружница. Два троугла унутар хексаграма у јогичкој пракси подразумевају помирење мушког и женског принципа, постизање духовног интегритета фокусирањем на тачку у њиховом средишту (Лончар 2014). У тексту се експлицитно не казује да је у питању изглед хексаграма, али образац који препознаје Кејт Дејвис суштински одговара његовом значењу, па се укида и графичка постојаност као нужност и истиче се значај препознавања смисла.

Представљене легенде су усмерене на компромитовање акта записивања као валидног средства преноса (исписивање знака фломастером, крвавим отиском на хартији, односно руци). У вези са записом поставља се иронично-логично питање: *Али где?* (Албахари 1997: 70–71). Материјализованост записа је суштина веродостојности казаног, стога се истина једино као непроблематизована налази у његовој супротности: тишини. Сходно томе доводи се у питање смисленост уметности записивања, чак и у алтернативним видовима, па се прича може читати управљена овом ауторовом изјавом: *Основу за своје приповедање налазим у сумњи за могућност приповедања* (Пантић 2014). Експанзија књижевности усмереношћу на алтернативно истиче захтев за надваладавањем речи, што подразумева отварање ка различитим видовима уметности. Аутор се поводом тога изјаснио гостујући у емисији „Двоугао“ поводом теме „*Ex libris: Има ли књижевности у рок музици?*“ (Веб 1). Поменута алтернативност видљива је и у ауторовом опусу, узев у обзир да пише књигу Фрас у *шупи*, замишљену као део шире мултимедијалне „концептуалне акције“, а која је инспирисана истоименом песмом бенда *Електрични оргазам*.

Персонификовање троугла, видљиво у првој и другој легенди, представља материјализовано самоосведочење које упућује на домен немогућности артикулисања присутног. Оно је означено као *spiritus movens* нове културе, која као таква има могућност глобализације, па се дотиче и колективно несвесног. Примећујемо како сваки микронаратив подразумева и микроскопију ткива чија ширина нараста са пољем асоцијативности, тј. подразумева особену читалачку рецепцију: повезивање симиларних концепција. У првој легенди, троугао је, пре него што се оваплотио кроз легенду, могућно довео са собом из иностранства (укључивање имаголошког аспекта) кроз фломастере, тј. средство којим ће бити записан. Потом се активирањем сећања, као сегмента колективног несвесног, постојано материјализовао задобивши статус легенде.

Међутим, недовољност постоји и у вези са извором и коначним исходиштем троугла, пошто су оба замагљена. У вези са првом легендом треба истаћи да је



проблематизивање истакнуто на почетку, али је крај постојанији, јер садржи изричит коментар о начину стварања легенди: *Тако се стварају легенде: у магновењу, док се тело, ношено кроз простор, опушта и предаје самом себи, на свом уму, на духу, на колективном, које прожима све* (Албахари 1997: 71).

На тај начин се једина извесност констатује управо у овој неодређености.

Пошто је установљен план несвесног као база, прелази се на питање могућности његовог испољавања, односно подобности наративизовања феномена, те се отуда троугао у потпуности персонификује у виду шверцера Неухватљивог. Већ само именовање – *Неухватљиви* у вези је са природом овако конципираног легендарног записа. Фуснота која се односи на овај део укључује усложњавање у домену литерарног проблема, пошто реферира на конкретно књижевно остварење *Уста пуна земље* Бранимира Шћепановића. Уочавањем да је ова књига заправо: *само један у низу неуспешних трансформација, у којима се сочна легенда, као и у горњим редовима, претвара у разводњену литаратуру.* (Албахари 1997: 71), врши се апсолутно поништавање изнесеног и у домену овог књижевног дела, али и оних која му претходе. Ово поништавање упућује императив ка изналажењу новог начина писања. Уколико се узме у обзир кохезивна сижејна нит која спаја ову легенду и поменути роман: јурење за „бегунцем“ и његова смрт, приметимо како се заправо међусобно односе као два пола једног догађаја: у легенди је догађај банализован у односу на роман, где се испољава већа усмереност ка артизму (одабир протагонисте), тенденциозност усмерена на интрапсихичком, нагонском и симболичком. Овакав осврт упућен је на обезвређивање оба пола представљања и на тражење неког трећег начина. Такође, овде се радикалније проблематизује природа легенде као записа, јер је он, пошто се књижевност видно деструише, представљен као неподобан преносилац легенде. У роману *Уста пуна земље* спроведена је техника тока свести, која кореспондира комуникацији успостављеној између бегунца и оних који га јуре. Међутим, оваквим коментаром о делу и та техника, која је најближа испољавању човековог унутрашњег, претпоставља се као недовољна, тј. као „изневерење значења тишине“. На тај начин се афирмише превазилажење тока свести, па видимо како је сваки пасус приче успостављен као коментар одређене приповедачке технике, односно књижевности саме.

Легенде су дате у анахроној поставци (половина седамдестих/крај шездесетих, шездесете, крај педесетих), те се обрнута каузалност намеће као перспектива која води ка детектовању проблема. Овако перцепира и јунакиња Кејт Дејвис: *...али је исто тако знала да ће га открити само ако не буде настојала да га открије* (Албахари 2009: 71), али и протагониста романа *Уста пуна земље*, који је готово детерминисан интуитивним вођством „ирационалне логике“, који ће, како ћемо показати, имати извесне сличности са овом јунакињом. На то се надовезује и сложена интерактивност која поништава линеарност приповедања и негираним претпоставкама даје пуноправни важећи статус, али тек у додиру са




комплементарним сегментима значења: *..све је то оно што се, најдаље од истине, чини њој најближом* (Албахари 2009: 77). Стога је читалачка пажња усмерена на откривање ометача и препознавање њихове улоге у причи. Један од њих је појава контролора: кондуктери/аутомат за поништавање карата. Они од чије стране је гоњен Неухватљиви у првој легенди замењено је аутоматом, те се видно релативизује статус човека контролора, пошто управо у његовом одсуству настаје слободно исписивање легенде. Дакле, када су нестали контролори из градског превоза процветала је уметност исписивања у градском превозу. Овде је због анахроне поставке постављена обрнута каузалност, али уколико је правилно успоставимо, можемо рећи да када ишчезне оно што је „убило“ легенду долази до њеног испољавања. У овом случају то је у вези са недовољношћу језика који „убија“ легенду, те се отуда право казивање налази у немој песми.

Деловање колективног несвесног приказано је у међупростору између друге и треће легенде када се описује удружење исписивача и када се подцртава важност троугла са тачком у средини у односу на обичан троугао, који је његова демистификација. Узев у обзир богату симболику троугла/броја три, ово можемо тумачити као захтев за сужавањем поља смисла, па тако подилази осећању незадовољства које исказује наративна истанца према садржају легенди. Међутим, ово удружење је и метафора уметника. Узевши у обзир то да удружење исписује свети знак (троугао са тачком у средини) само у посебним приликама, желећи да га заштити од банализације и доступности, то упућује на ауторов поетички постулат који је уперен против расутости речи, односно усмерено ка поетици сажетости. Такође, сличност између писања и колективног несвесног препознајемо у релевантности памћења/сећања: *Памћење подразумева одређено излагање, а то излагање зовемо приповедање* (Пантић 2010: 8).

Асоцијације које се успостављају већ при почетку читања треће легенде, феминистичке варијанте тумачења троугла са тачком у средини, упућују на релативност изреченог. Феминисткиње које су творци ове хипотезе пореде се са јунакињом *Последњег танга у Паризу* (утицај филма у свом стваралаштву Албахари је указао неколико пута, између осталог и у зборнику радова *Савремена српска проза*), што већ упућује на једно неуспешно надилажење (напослетку, осујећено сексуално ослобођење приказано у филму), а на то се успешно може надовезати текст *Овај живот* Мирне Косташ (Косташ 2014), који преводи Давид Албахари (О значају преводилаштва за свој књижевни рад Албахари казује у интервјуу *Књига је извор утехе* (Албахари 2014)).

Укратко, у тексту се констатује јаловост радикалног феминизма и проматра женска рањивост, те може послужити као коментар ове легенде, чији „пролог“ представља поменута идеологија, а садржај је усмерен на опис другог елемента: рањивости настале у насилном односу са мушкарцем. Легенда, дакле, настаје у немогућности позитивног превазилажења дате антиномичности. У њој се



проблематизује очигледност симбола: ...*Дебелу Мару* (симбол потчињене, послератне жене?), ...*на Слободанку* (лукаво изабрано име, још један симбол!), која упућује на изневерену идеологију, па и релативност таквог тумачења. Увиђамо како је концепција треће легенде заснована на опозицији потчињености и слободе, те тако успоставља дослух са поменутом прохибицијом. У легенди се телесност несвесно активира кроз слободу (нагон побуђен именом Слободанка), али она због самог акта спровођења бива пропраћена негативитетом, тако ни запис тела не успева да успостави одрживу веродостојност. Акт силовања претпоставља „силовање значења“, претрпљени терор текста који не успева истински да се артикулише, док зачудна равнодушност жртве силовања представља ироничну реакцију на такву злоупотребу. Пошто троугао у овој интерпретацији добија опонентни положај:окренут је на доле, ствара се дубља непомирљивост у приказаној варијантности. Тумачење тежи да се мултиплицирањем ограда од једностраности, а то је метафора која се односи како на стваралачки чин, тако и на читалачку рецепцију. Проматрајући однос маскулинитета и феминизма у есеју *Мали есеј, мушкобањаст*, Давид Албахари стваралачки кључ налази у андрогинном изразу Мона Лизе и поставља га као циљ који тежи остварити и у књижевном делу. Текст означен као „проклизавање између могућих светова“ (Израз преузет из рецензије Јасмине Лукић која је дата на корицама књиге: Давид Албахари, „Пелерина и нове приче“, Народна књига АЛФА, Београд, 1997) подразумева хеуристички карактер, градећи се у својој констатној ограничености.

Бојана Антонић

Извори

Албахари 1997: Давид Албахари, *Пелерина и нове приче*, Београд: Народна књига АЛФА.

Албахари 2009: David Albahari *Nema pesma – izabrane priče*, Beograd: Stubovi kulture.

Библиографија

Милановић 2012: Жељко Милановић, *Два писца и Други*, Београд: ЈП Службени гласник.

Пантић 2010: *Мала кутија: најкраће српске приче XX века* (ур. Михајло Пантић), Београд: Југословенска књига.

Радовић 2010: Миодраг Радовић, „Комадање Орфеја или проблематичност фрагмента“, у: *Савремена Српска проза, зборник радова, број 22*, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, стр. 87–110.

Албахари 2014: *Књига је извор утехе*, интервју,

http://www.davidalbahari.com/da_vs_bm.htm, 12.11.2014.


Веб 1: „Ex libris: Ima li književnosti u rok muzici“, емисија *Dvougaо*, <https://www.youtube.com/watch?v=foViHTcVOwo>, 13.11.2014.

Косташ 2004: Мирна Косташ, *Овај живот*,

http://www.yuope.com/zines/mostovi/arhiva/98/111/111_5.HTM

Лончар 2014: Dragan Lončar, *Joga nidra – jogička tehnika duboke relaksacije*, <http://www.vidyayoga.net/dragan-loncar/tekstovi/joga-nidra-jogicka-tehnika-duboke-relaksacije.html>, 11.11.2014.

Пантић 2014: *Писање долази из самоће*, разговарао водио: Михајло Пантић, www.digfil.fil.bg.ac.rs, 12.11.2014.



**СЕМАНТИЧКИ КОНЦЕНТРИЧНИ КРУГОВИ У ДЕСЕТ
ОБРАЋАЊА БОГОРОДИЦИ ТРОЈЕРУЧИЦИ ХИЛАНДАРСКОЈ
ЉУБОМИРА СИМОВИЋА:
ПОЛИСЕМИЈА КАО ПОСЛЕДИЦА АКУМУЛАЦИЈЕ ТРАДИЦИЈСКОГ
НАСЛЕЂА**

Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској обилују мотивима анималног порекла. Они не представљају једноставне симболе, напротив. Успостављају сложену везу између различитих културних контекста. Овде мислимо на стару словенску традицију, као и на каснију хришћанску. О овим мотивима расправљаћемо појединачно, упознати их путем речничких одредница, а затим их спојити симболом круга.

- Птица.

Већ у првој строфи наилазимо на овај мотив. Баш код овог мотива долази до опкорачења. План форме повезан је са значењским планом јер се птице јављају као посредници у избављању колективног лирског субјекта из ситуације која је представљена скоро типично барокном сликом олује на мору. Осим тога, можемо ову представу повезати и са библијском причом о Ноју, причом о потопу и птици коју Ноје шаље да би донела глас о копну. То је дакле, глас о спасењу. Ипак, погледаћемо даље. Шта је птица значила у словенској народној традицији?

С обзиром да се најпре јавља као општи симбол, па тек потом следи конкретизација путем симбола врране, погледаћемо које су то опште карактеристике најзначајније за нашу тему. У том циљу значајан је истраживачки рад Александра Гуре о животињској симболици у словенској народној традицији (Александар Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Бримо, Логос, Александрија, Београд, 2005.). Значајно је да се код птица јасније неголи код других животињских група појављује опозиција између чистог и нечистог, доброг и ђаволског. Занимљиво је да баш на овом месту Симовић не прецизира посредника одређеном врстом. Ипак, можда је то сувише груба констатација с обзиром на велику распрострањеност овог мотива у српској поезији 20. века. Са друге стране, излишно је говорити о птицама које су кроз индивидуализацију постале интернационални симбол мира.

У народним представама птице се јављају као ликови душа (Н.д, стр. 394). Такође, значајно је да постоје веровања о птицама које су власнице траве која све откључава – расковника (Н.д, стр. 395).



Интересантно је да неке народне представе говоре о блискости птица и гамади, различитих гмизаваца (Исто). У нарочитој спрези са конкретном песничком сликом је и веза птица са календарским циклусом. Њихово присуство је изразито у пролећном циклусу, а оне су и његов наговештај. Дакле, оне су и симболи обнове.

Међутим, важна је још једна особеност птица. Оне се издвајају од других животиња путем својих акустичких карактеристика. У Гурином раду налазимо и следеће: *Практично свим птицама (укључујући и домаћу живину) приписује се способност изговарања различитих језичких гласова с циљем изражавања* (Н.д, стр. 396). Стога, птице могу бити гласови који носе избављење. Дакле, могу бити одговор на молитву, на десет обраћања.

- Врана.

Птице из породице врана су у словенској народној традицији означене као нечисте, ђаволске, злослутне птице. Нарочито су блиски међусобно гавран и врана. Дакле, овде је дошло до индивидуализације опште групе птица.

Њихова битна одлика је грабљивост, а често и крвожедност. То их пак зближава са грабљивицама као што је вук. (Напоменућемо само да смо у Гурином раду наишли на забележену легенду о постанку гамади из вука којег је издељао ђаво. Ова представа је слична Симовићевој *Молитви Светоме Нестору*). Вране се везују за хтонски свет, због веза са светом мртвих, са душама грешника и са паклом. (Н.д, стр. 396–398) Црна боја ових птица је у спрези са њиховом функцијом преносилаца лоших гласова или најављивањем неких несрећа. Карактеристични мотиви у вези са вранама и гавранима су разбојништво, грабљивост и крволочност; према доста старом схватању везују се за рат, крвопролиће и насиље. (Н.д, стр. 399–401). Због тога је ово пригодан избор за једног савременог песника, и још сведока многих страдања минулог века.

- Вук.

Вук је у великој мери митологизован животињски лик. Значења која се за њега везују су различита и разноврсна. Његово порекло праћено је настанком гамади. Он носи и хтонску симболику због своје везе са земљом. Може бити и супротстављен нечистој сили. Својствене су му и медијаторне улоге као посреднику између овог и оног света, између Бога и људи. (Александар Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Бримо, Логос, Александрија, Београд, 2005, стр. 114–115.) Уз њега је често обележје и категорија туђег. Стога он је повезан с оним(а) што долазе споља (Н.д., стр. 116.). Међутим, у јужнословенским представама са духом претка је повезан кућни дух који се може појавити



у обличју вука. То је нарочито карактеристично за Србе. Како вукови имају свог покровитеља и господара, тако је и у Срба то управо Свети Сава. Вукови су његови пси, а он им одређује плен и окупља их. Ово је последица преношења функције вучијег господара на хришћанске свеце.

- Рибa.

У митолошким представама специфичност риба јесте њихова немост. У народној свести рибе постоје најчешће скупно и уопштено.

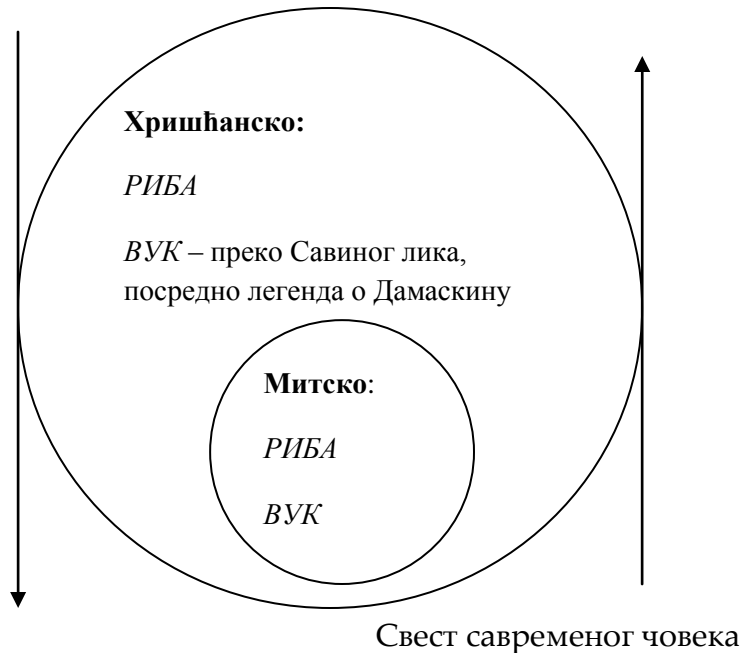
Рибa је у исто време и симбол смрти и симбол рођења: она је представа душе због своје немости, паралелно је и представа душе умирућег и још нерођеног детета (Н.д., стр. 562–565). Дакле, лик рибе је амбивалентан.

Са друге стране, постоји и хтонско обележје у словенским космолошким представама о митској риби на којој лежи земља. То је оно што рибе приближава групи гамади (Н.д., стр. 567). И у хришћанској традицији риба има веома значајно место. С тим у вези је свакако и њена немост, али и симболика рађања и новог живота кроз метафорику самог Христа.

Концентрични кругови

Песник све ове мотиве и симболе спаја у једној песничкој слици. Наиме, они су супротстављени колективном лирском субјекту: до изражаја долази њихова грабежљивост, они крећу у лов. Већ смо уочили колико заједничких карактеристика носе вук, риба и врана. Све ове животиње имају амбивалентну природу, дакле, представљају и чисте и нечисте силе. Као симболи крећу из поља митског и нагомилавањем, акумулацијом традицијског прелазе у историјско поље и постају и симболи хришћанства (риба и посредно вук). Дакле, у свести модерног човека све опстаје и меша се. Испливава на површину у неким граничним ситуацијама какве се оживотворавају овом молитвом.

Погледајмо следећу слику (стрелице представљају традицијско усмерење):



Појаснимо какво још значење има вук. Раније смо у раду споменули како се ова животиња доводи у везу са ликом Светог Саве. Молитвени глас се обраћа Богородици Тројеручици која преко своје треће руке треба да спаси један народ који се нашао у трагичној ситуацији, а она се заштрава увидом у континуитет патњи тог народа. Тако нам се открива и легенда о Јовану Дамаскину (која је послужила као подтекст не само Симовићу, него и Лази Костићу, Ивану В. Лалићу и Васку Попи, свакоме на специфичан начин). Даље сазнајемо о икони Тројеручице, да бисмо поново дошли до лика Светог Саве. Јован Дамаскин представља заштитника уметника, то посредно симболизује и Богородичина трећа рука. Још уже тумачење је о покровитељу српског народа (излишно је говорити подробно о овој познатој легенди: литература је бројна и доступна.).

- Симовић, молитва и гротеска

Трећа строфа *Обраћања Тројеручици* обликована је гротеском. Свакако је то једно од омиљених средстава савремених песника; ипак, поменули смо да су у ово национално страдање инкорпориране и старозаветне представе које успостављају блискост са старом српском књижевношћу, а ни таквим представама гротеска није страна.

Људи су у једном трагичном времену постали мерљиви метром, литром, кантаром, тегом и врећом. Постали су маса и месо, обезличена гомила. То су



посведочила два светска рата. Обзиром да се ради о колективном, националном страдању српског народа, може се на тај низ надовезивати још, пре и после. Ако се игде у песми добро види амбивалентан однос према Богородици, онда је то овај стих:

*Ти, двеју руку склопљених пред кантарџијом,
Измери нас, и помилуј нас, трећом!*

Можда се иза доследне употребе екскламације управо крије бес, трансформише се молитвени глас спрам ћутања једног божанског бића које постаје сасвим опипљиво у свеопштој пасивности. У таквом контексту можемо посматрати поново симбол рибе, кроз хришћанску парадигму и њену основну одлику – немост.

Ивана Обућина



ПРЕПЕВИ:

🎭 КАКО НАПИСАТИ ЦРТИЦУ О БУЛАТУ ОКУЦАВИ 🎭

Како написати цртицу о Булату Окуцави, а не споменути Совјетски савез и Комунистичку партију? Са друге стране, како одговорити оном интимном гласу који говори да једног поету какав је Окуцава, не треба тумачити кроз низ општих места, јер би то значило изневеравање сопствених начела. Познато је да овакав сукоб при приступу није мој лични, већ да је он науци о књижевности одавно познат и да се огледа у сукобу спољашњег и унутрашњег приступа. И то је ствар прошлости, личних афинитета, због чега се надаље нећемо задржавати на овом питању. Ако ћемо Окуцаву тумачити елементима вантекстуалним, учинимо то на следећи начин:

Доживети поезију Булата Окуцаве понајбоље можемо путем снимака, било аудио, било аудио-визуелних, којих је, на сву срећу, остало у великом броју. Први сусрет са Окуцавом аутор овог текста имао је кроз филм *Дечко који обећава*, Милоша Мише Радивојевића. Сцена у којој Окуцава пева са једног грамофона на поду одлично осликава анахронизам са којим се свако ко слуша и размишља о поезији Окуцаве, мора суочити. Слободан Милошевић (ког тумачи Александар Берчек) залутаваши у једну од многих слепих улица на које га сценарио упућује, одлучује да дела по нахођењу, непромишљено. Без обзира на последице, на сву прљавост коју тиме изражава, он се мири са тим да је грешан и изгубљен, али схвата да и нико око њега није ништа бољи. Други су, можда, боље ушушкани. У позадини се чује *Песма о пешадији*, која је овом приликом преведена. Читав тај албум, са записима концерта Окуцаве из 1978. (где су му друштво правили Арсен Дедић и Раде Шербечија, читајући преводе песама непосредно пре изведбе) издао је Југотон, под називом *Окућава у Загребу*. И то је прошлост.

Аутентичан (у недостатку боље речи), Окуцава је свирао гитару у руском штиму, често у валц ритму, са обавезном утканом бас линијом. Тврдио је да зна свега седам акорда, због чега је песме углавном компоновао у истом кључу. Ипак, гитара је била више ритмички него мелодијски елемент, више интимна пратња, него водиља коју тихо прати глас, те су песме остале јединствене првенствено због вокалне интерпретације.

Нешто је језиво у стиховима овог песника, нешто што одзвања, а не да се поновити. Не да се оно ни тумачити, али низом асоцијација (који може одвести у недоглед), понешто се о песнику успело рећи.

У прилогу овог броја часописа, објављујемо преводе неколико песама Булата Окуцаве. Изузев песме *Пишем историјски роман* (превод Урош Ристановић), све песме је превео Милан Вурдеља.

Урош Ристановић



Песма о пешадији

Праштајте трупамa,
јер неразумне каткад знају бити:
ми ступамо увек
кад Земљом весна стане се будити.
Несигурном степом,
спасења нема у лутању овом.
Гране белих врба,
као беле сестре гледају за тобом.

Не верујте небу
кад кишу пролива и муку нашу.
Не верујте трупамa
кад песме храбре певају у маршу.
Не верујте, никако,
кад вртовима запиште славуји,
јер живот се са смрћу
још увек меша, још увек суди.

Време нас учило
о живљењу мирном, отворених врата.
Ал' сада, мој друже,
друге задатке теглиш око врата.
Увек те некуд шаљу,
но само једанпут тргнеш се из сна:
зашто одлазимо
сад кад Земљом расцветава се весна?

(препевао Милан Вурдеља)

Спуштао се тролејбус улицом

Спуштао се тролејбус улицом –
ал' бржа, испред ишла је жена.
И сваки мушкарац у возњи тој
немо је пратио погледом јој ход.

Престигавши је, затим,
тролејбус је хитао даље.
И сваки мушкарац у возњи тој
окретао је главу, натраг, ка њој.

А само глава шофера
остала је да мотри на волан.
Јер дужност му каже да – макар он –
никад не сме скренути с пута свог.

(препевао Милан Вурдеља)



Ваше благорође

(песма из филма „Бело сунце пустиње“)

Ваше Благорође, дамо растајања,
с тобом хладно ми је, о том имај знања.
У коверти писмо, не цепај, престани!
Злехуд сам пред смрћу,
срећан у љубави.

Ваше Благорође, земљо опустела,
ватрено грлећи ловити си хтела
у свилену мрежу – ал' сад се представи!
Злехуд сам пред смрћу,
срећан у љубави.

Ваше Благорође, ти што делиш срећу,
прсти ти шкртаре или се размећу.
Девет грама срцу не кради, остави.
Злехуд сам пред смрћу,
срећан у љубави.

Ваше Благорође, дамо победнице,
песми мојој, изгледа, још гледаћеш лице!
Ђаволи, одбијте, крв се та не слави!
Злехуд сам пред смрћу,
срећан у љубави.

(препевао Милан Вурдеља)



Пишем историјски роман

У флаши тамнога стакла,
од увознога пива,
ружа црвена је цвала,
поносна и стрпљива.
Историјски роман
писах ногу пред ногу,
ко кроз маглу, упоран,
од пролога к епилогу.

Беше даљина плавих,
осмишљавања у изобиљу,
док из судбина личних
извлачих струну, збиљу.
На пут хероје испратих,
набрајам о прошлости факте,
а поручником у оставци
сам себе прогласих.

Смисао – није то обмана
Замисао – тек ће да заблиста.
Допустите ми писање романа
до последњег листа.
И док је још жив лик
те руже, у флаши, црвене,
допустите ми речи крик,
што су штедљиво похрањене:

Свако пише, како чује.
Свако чује, како дише.
Како дише, тако и пише,
никоме не угађа...

Тако природа је хтела,
А зашто?
то су само њена дела.
Ради чега?
није наша ствар.

1975.

(препевао Урош Ристановић)

САДРЖАЈ

Место уводне речи	2
Поизија:	
КЛАДИМ СЕ ДА НЕ ЗНАШ (Страхиња Кес)	3
МЛЕЧНИ ПУТ (Теодора Јевтић)	4
ОДУЗИМАЊЕ ГЛАСА (Милан Вурдеља)	5
СЛОБОДА. ПЕПЕО. (Милица Стевановић)	6
МЕЛОДИЈА МАЈА СВИРА (Србислава Тодоровић)	7
ПОДСТАНАР У ЛАВИРИНТУ (Слободан Ђирић)	8
Проза:	
ФРЕДИЈЕВИ КЛИКЕРИ (Мирјана Милошевић)	9
ПРОПАД У СЛАБОСТ (Кристина Радомировић)	11
Есеји:	
РАЗМИШЉАЊА О ПЕСМИ ЧАРЛСА БУКОВСКОГ ИЛИ ХЛАДАН ТУШ КОЈИ ГРЕЈЕ (Урош Ристановић)	14
ИСТВИЧКЕ ВЕШТИЦЕ ЦОНА АПДАЈКА (Дејан Васић)	17
TALKIN' ABOUT IVAN ИЛИ О ЉУТОМ ПАСУЉУ И СТОПАЛИМА (Ана Вујовић)	21
СТРАХ И НАЈБЕЗБОЛНИЈИ НАЧИН, ИНТЕРВЈУ СА ИВАНОМ ТОКИНОМ (Питања саставили: Урош Ристановић и Ивана Ранђеловић)	24
ФРОНТ ТИШИНЕ И НЕПОКРЕТНОСТИ – ПРИЧА О РАТУ (ПРЕДСТАВА ФРОНТ ЛУКА ПЕРСЕВАЛА) (Јована Милованчевић)	26
ПИТАЊЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ КРОЗ ПРИЗМУ АВАНГАРДНЕ УМЕТНОСТИ (Лола Стојановић)	29

ПРОБЛЕМАТИКА ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТИ (Драгана Петковић)	34
КАФКИН ЗАМАК КАО РОМАН ПОТРАГЕ (Соња Леро)	42
„ПРОКЛИЗАВАЊЕ ИЗМЕЂУ МОГУЋИХ СВЕТОВА“ У НЕМОЈ ПЕСМИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА (Бојана Антонић)	45
СЕМАНТИЧКИ КОНЦЕНТРИЧНИ КРУГОВИ У ДЕСЕТ ОБРАЋАЊА БОГОРОДИЦИ ТРОЈЕРУЧИЦИ ХИЛАНДАРСКОЈ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА: ПОЛИСЕМИЈА КАО ПОСЛЕДИЦА АКУМУЛАЦИЈЕ ТРАДИЦИЈСКОГ НАСЛЕЂА (Ивана Обућина)	50

Препеви:

КАКО НАПИСАТИ ЦРТИЦУ О БУЛАТУ ОКУЏАВИ (Урош Ристановић)	55
Песма о пешадији (препевао Милан Вурдеља)	56
Спуштао се тролејбус улицом (препевао Милан Вурдеља)	56
Ваше благорође (препевао Милан Вурдеља)	57
Пишем историјски роман (препевао Урош Ристановић)	58

Уредништво:

Урош Ристановић
Ненад Аврамовић

Лектура:

Тамара Лежаић

Цртежи:

Јована Јагодић
Кристина Радомировић

Техничка решења и лого:

Урош Ристановић

