


Студентски књижевни лист

ВЕСНА

Београд

април 2019.





САДРЖАЈ

Јубиларни 20. број. <i>Новине у весни. Весник новог Пролећа</i> (Миња Томић)	4
Поезија:	
Реквијем (Милица Миланков)	6
Кад затворим очи (Марија Лазић)	7
Моје мисли (Никола Пујић)	8
На Јави (Никола Пујић)	9
Упознај себе у чуду (Анђела Пиљагић)	10
Ноћ када сам престала да гледам (у) ватромет (Дуња Радовановић)	11
Игра опонашања (Ивана Нешовановић)	12
Дисекција љубитеља цвећа (Ивана Нешовановић)	13
Подвојености (Милош Милићевић)	14
I (Марија Радан)	15
II (Марија Радан)	16
Писати поезију (Јован Гавриловић)	17
Препев:	
<i>Елегија</i> Мартина Опица (Синиша Петровић, Константин Ађанин)	19
О Мартину Опицу (Константин Ађанин)	21
Проза:	
Фрагменти о снегу (Јован Гавриловић)	22
Есејистика:	
Од антиципираног плагијата до писања нове историје књижевности (Јована Трандафиловић)	24
Како упокојити прошлост која заувек траје (Стеван Јовићевић)	29
Мерсоово убиство: неуроегзистенцијалистичко гледиште (Предраг Нуркић)	34
Боготражење: некад и сад (Предраг Нуркић)	40
Битеф театар:	
Интервју са редитељком Анђелком Николић (Урош Микић)	46



❧ ЈУБИЛАРНИ 20. БРОЈ ❧
НОВИНЕ У ВЕСНИ. ВЕСНИК НОВОГ ПРОЛЕЋА


Пред нама је, драге колеге, двадесети број Студентског књижевног листа *Весна*! Наш часопис пуних пет година у континуитету објављује бисере литерарних домета својих студената. Актуелном уредничком саставу остављен је у аманет особито одговоран посао – настављамо да негујемо *Веснин* одвећ познат лик, заливамо засејане плодове, а радимо и на томе да, из броја у број, наш студентски лист расте и цвета. Стога смо, овог пролећа, у знаку јубилеја, створили нове клице чије ћемо узрастање помагати. Циљ нам је да Студентским књижевним листом потпомогнемо и представимо маштовитост и аутентичност наших колега, те да, на тај начин, сваки нови број одликује специфична нота.

Већ на насловној страни упознајемо се са визуелним иновацијама наше графичке и ликовне уметнице Милице Вишњић, чији цртеж имплицира револуционарно истраживање Предрага Нуркића – поређење Његошеве поетике са уметничким и идејним тежњама једног модерног хип-хоп уметника.

Месец март, осим почетка пролећа, слави и Дан поезије, те је овај број, унеколико одређен већ годишњим добом у ком је створен, прошаран поетском раздраганошћу у виду више од десет лирских песама. Поезија открива сву свестраност својих стваралаца и суптилна душевна расположења. Неки аутори су се и раније опробали у састављању стихова за *Весну*, и сада дали поновни прилив поетске снаге, а изникла су и многа нова имена, која су се овог пролећа истакла особеном употребом уметничких средстава и необичним спојевима мотива, и овом броју дали јединствену поетску свежину.

Студентски књижевни лист *Весна* представља нам и један несвакидашњи препев. Реч је о првом упознавању наше читалачке јавности са Мартином Опицом, песником који је немачки барок задојио класицистичким идејама, чиме је значајно утицао на дух тога времена. Константин Ађанин препевао је Опицову песму *Елегија* дословно преневши песникову основну поетичку нит српском читаоцу.

Поред непресушног извора поезије, овај број обилује и прозним остварењима. Различити аспекти друштва, културе, науке о књижевности и људске психе, који су у тежишту прозних радова, потврда су способности књижевности да обухвати, и собом прожме, свако поље људског занимања. Јован Гавриловић, у својим фрагментарним рефлексијама, даје палету различитих душевних расположења, чије везивно ткиво представља мотив снега. Присуство снега одређује композицију и чини узрок и последицу, срж увида које наговештава аутор, а открива читалац. Јована Трандафиловић упознаје нас са француским писцем и критичаром Пјером Бајаром пратећи његов истраживачки пут и методолошке принципе, од теорије антиципираног плагијата до тежње за писањем нове историје књижевности. Аналитично и критички оцењује Бајаров удео у науци, извлачећи закључак о значају за даље



проблематизовање и испитивање тема које је он начео. Стеван Јовићевић износи проблемска питања којима упориште, и основ за даља разматрања, проналази међу корицама добитника Нинове награде, књиге *Заблуда Светог Себастијана* Владимира Табашевића. Закључује шта значи, и на који начин се остварује, упокојење једног сећања које „плаши и задржава у месту“.

Предраг Нуркић, један од уредника нашег листа, даје нову нијансу лику најзначајнијег српског ствараоца; уочава паралеле које се тичу метапоетских и метафизичких тежњи владике Његоша и главног представника српског трепа – Фокса. Поред тога, бави се књижевноуметничким осветљавањем једног од најчешће тумачених поступака протагонисте романа који остају у вечитој сенци – Мерсоово убиство посредством сунчеве светлости. Нуркић даје нову лучу тумачењу овог знаковитог чина, повезујући га са достигнућима у домену неуроегзистенцијалистичке мисли.

Сарадња са Битеф театром омогућила нам је и разговор са Анђелком Николић, дипломираним филологом и редитељком, коју је интервјуисао Урош Микић, један од уредника нашег листа. Анђелка Николић изнела је занимљиве ставове по питању места популарне културе у оквиру класичних видова уметничког израза, предочила проблем опште обележености својеврсним културним елитизмом, дала своје виђење (не)могућности да популарна култура оде даље од површне забаве и приближи се дубљим темама, и уопште, упоредила однос „ниже“ и „више“ културе у савременом свету.

За крај, поносно објављујемо једну важну новину! Овога месеца започињемо нову традицију – штампање сваког појединачног броја Студентског књижевног листа *Весна*! Захвални смо Парламенту и Деканату на овој могућности, и очекујемо да ће штампано издање *Весне* допрети до још већег броја стваралаца и читалаца, на тај начин остваривши свој пун замах, и да ће се показати као значајан креативни подстицај свим љубитељима Речи.

Миња Томић



Поезија:

❧ РЕКВИЈЕМ ❧

Један пуцањ
Безброј урлика
И тек покоји мук

Око бледог грла настаниле су се
Суве, грубе шаке
Завијају глас у црно
Претварајући дур у мол

И ми прекривамо уши

Са старе трешње пали су
Сви плодови
Миришу на крв, гужвају се и труле
Здружујући се с пепелом у који мисао не продире

И ми задржавамо дах

Кад удари неми гром
Сахрањују своја јутра
Нишане у беспуће
Онда се чује једногласан реквијем

И ми ћутимо

Један пуцањ
Хрли без главе у небо
И у превртљиву земљу
И у мисао

И ми затварамо очи

Милица Миланков



☞ КАД ЗАТВОРИМ ОЧИ ☞

Ко си ти
изгубљен у даљинама?

Не тражим те.
Сваки центар је напукли камен.

Грле ли и љубе мртви духом?

Празнина.
Конфликт.
Ватра.
Круг.

Гори ли
и твоје срце снагом која није од тебе?

Ко сам ја?
Уморна од сумње и поновљених издаја.

Не тражи ме.
Превише је дланова расечених о ослонце.

И опет кад затворим очи,
ја не видим друге светове,
већ тебе како тражиш ме.

Мариa Лaзић



❧ МОЈЕ МИСЛИ ❧
(У част Црњанском)

Моје мисли се роне
са тамног брега
негде у Јапану

Далеко су твоје руке
у њима цвета лотос
у њима се рађа утеха
да успава војску
мојих црних сећања

Над мојим срцем
лети јато звезда
певају песму
за мој дубоки сан

Ја нисам овде
ја нисам човек
ја лугам
ја сам сам

Над мојим срцем
светли се Венера
на њој кишни облак
капље олово у бездан

Далеко су твоје руке
и наша сећања у њима
међу прстима ти протиче свила
сребро са врхова Хималаја
седе власи мога темена

Моје мисли се роне
са златног сунца
негде над Земљом

Никола Пујић



НА ЈАВИ
(У част Црњанском)

Тешко ће сунце спасти
На наша гола рамена
Тешке су речи којима
Последњи пут причам о себи

Некада су облаци били од злата
а моје мисли чисте, као од стакла
враћале су ме кроз време, у сећања
далеко је моја земља
далеко су моје мисли, у роју звезда, негде,
Над Јавом

Живот је онај, у предивном цвету
У густој трави, у мирису ноћних сфера
Што се мешају под лишћем, негде, далеко,
на Јави, капљу наше сузе из лука, из сребра
Од црнице, па све до месеца
Води ме звук, преко мора и неба
Звук раћања предивног цвета
То је мој живот, моја душа

Нема тог неба
које ће сакрити моје тело
Од умирања

Јесен је мој крај
Моја мајка и моји синови
Видим их, рој од хиљаду идеја
Над мојим челом
А мене нема, ја сањам
Враћам се кући

Јесен је на Јави
Мој цвет је, мој живот, у блату
Пружам руку, додирујем брег
Одломим парче и спотакнем се
Сањам Јаву,
А где је Јава?

Никола Пујић



УПОЗНАЈ СЕБЕ У ЧУДУ

Гдје се налази дах вјетра када ваздух мирује
У чему је жудња сна
Како назвати глас који буди таласе у затишју
И боју која тугу наводи на смијех

Да ли одвећ људско чини човјека
Да ли на праху почива свијет
Шта душу наводи на плес
И да у камењу израсте цвијет

Познајем осјећање што виси наглавачке
И зрачи миљама у недоглед
Објешено о трен вјекова
Одзвања мислима недокучиво

Мрзим страх
И бојим се мржње
Да ли желим љубав
Или волим жељу

Остаје једно истрошено срце
Пуно незадрживе снаге
Као заборављена ископина живота
Остаје чудо у земљи гдје су чуда престала

Анђела Пиљагић



❧ НОЋ КАДА САМ ПРЕСТАЛА ДА ГЛЕДАМ (У)
ВАТРОМЕТ ❧

Видела сам да је месец почео да ми се
руга држећи се за главу.
Космос није више желео да се вози
на рингишпилу.
Појаве су постале обичне.
Птице су летеле без крила.
Свет је постао безличан.
Пчеле су појеле мед,
а људи су појели пчеле.
Лутка са буљавим погледом
ме је мазила по глави.
Мисли су ме гњавиле,
а мозак је био усамљен.
Млечно детињство се повукло.
На зарђалој позорници појавиле су се сенке,
а глумци су постали невидљиви.
Трке су постале озбиљне,
а медаље бљутаве.
Војник је брисао чизму и мислио на дете.
Дете је плакало, а постељина је била крвава.

Дуња Радовановић



ИГРА ОПОНАШАЊА

Алан Тјуринг.

Пламентело је небо
изнад обећане земље.

Решење Сунца
разрованог нацистичким
ракетама
куцала је писаћа енигма.

Површина мора
играла је пламеном
у такту фокстрота.

Други проклети рат.

Сви смо ми мутни,
са Хитлером на челу.
Он је можда и најчистији.

Бог је можда свемоћан,
али не колико и наша илузија
надмоћније игре рата.

Хероји државе
ускликнуће победи.

Неправда је темељ
за гомилу лешева
на којима поносно вијори
застава слободе.

Хормонални поремећаји
лече се у затворској ћелији
или седативима.

За пропаст света
биће одговоран један човек.
Гомила хартије чува
суверенитет.

Армијо слепа, започни поворку
под палицом идеологије.

Кристофер је мртав.
Целокупно вербално постојање
темељи се на тридесет слова.

Алан Тјуринг.

Дигитална интелигенција
не помаже у игри опонашања.

Ивана Нешовановић



❧ ДИСЕКЦИЈА ЉУБИТЕЉА ЦВЕЋА ❧

Откинемо парче меса
од тишине
залупљеним вратима
истргнемо кључаонице
и рашчеречимо казаљке
и цепамо кожу
мраку јутрења
кроз ветар
олуји затрпамо сенку
процвета љиљан
кроз груди
смртника
на лавандер замирише
низ улицу
у минут до три
трешњева киша
мислиће на нас
док сецирамо
вртовима хибискуса
своје мрке
јецаје пожуде

Ивана Нешовановић



❧ ПОДВОЈЕНОСТИ ❧

Над твојом кожом, моја душа нежна,
наслоњена благо, ћути.

На твој крет, таласи ми срце удаве,
и тишина, и мук, настане ми груди,
и патњу, и блуд, ћутање ми буди.

Играма зрака очима бол пребива,
корак смрти сваки дух још снива.
Неухватљива сен крочи пред животом,
тако сетно ја пружам руке за лепотом.

Нема ме ти, ти смрт са другим бираш,
и песма, и зрак, пред тобом иду,
и тугу, и сен, за тобом простиру.

Над твојом кожом, моја душа нежна,
расцветана речју, блуди.

Милош Милићевић



❧ I ❧

Бледи.
Кратка светла аутомобила у магли.

Ишчезава.
Жуте звезде изнад облака.

Нестаје.
Лађе на хоризонту.

Губи се.
Лишће заувек опало са гране.

Он рече: „Нека буде...“
И тако би.
И настаде крај пре почетка.
Престаде све.
Баш у овом трену.
Само се влати траве још једном зањихаше на ветру.

Марина Радан



❧ II ❧

Загризи месо
Довољном јачином
Да и сам осетиш бол.
Удахни свеж ваздух
И свежу крв,
Инхалирај се до изнемоглости.
Затвори очи, препусти се,
Нека све тобом влада
Осим тебе самога.
Када их отвориш
Знаћеш
Живот је само кружење материје.

Марина Радан



✎ ПИСАТИ ПОЕЗИЈУ ✎

Људи из редакције неког часописа затражили су да им пошаљем нешто у прози.

Јесу ли заиста?

Јесу.

Па то је добро.

Јесте, осим што не знам шта да напишем.

Што?

Нисам дуго ништа написао. Да будем искрен, желео сам мало да пређем на поезију.

Да им пошаљеш песме?

Да.

Али тражили су прозу.

То је тачно, јесу тражили прозу. Вероватно је тако и боље, не знам ни да ли бих умео да пишем стихове.

А баш желиш да пишеш стихове?

Мислим да да.

Да ли зато сада прелазиш у нови ред након сваке реченице?

Да.

Да би личило на песму?

Да.

Јеси ли пробао некад да пишеш стихове?

Јесам, чини ми се у средњој школи. Није прошло баш најбоље. Нисам био задовољан.

Па зар мислиш да би онда требало то да радиш?

Не знам. Вероватно не.

Хоћеш да пробаш сада да напишеш који стих?

Шта, сада?

Јесте.

Овде?

Аха.

Па хајде...

...

...

...

...


...

Не иде?

Не. Нема везе, биће проза онда.

Али нећеш бити задовољан, и сам си рекао да би радије писао стихове.

Ионако нико не чита песме данас.



Не покушавај од овога да направиш критику друштва.

Нећу.

Отрцано је.

Рекао сам да нећу.

Шта је, сад се љутиш?

Не љутим се, смишљам шта да напишем. Што бих се љутио?

Не знам, била је пауза након оног последњег.

Каква пауза?

Погледај изнад, ставио си два празна реда.

Види стварно, јесам.

Гадим се метафикције.

То је потпуно сумануто.

То што се гадим метафикције?

Да. Да нема метафикције, ти не би постојао.

А да.

Јован Гавриловић



Препев:

❧ ЕЛЕГИЈА МАРТИНА ОПИЦА ❧

ELEGIE

Indem die Sonnesich hat in das Meer begeben,
Und das gestirnteHaupt der Nachtheraußer bricht,
Sind Menschen, Vieh und Wild wiegleichsamohneLeben,
Der Monde scheinetauch gar kaummithalbemLicht.
Ich, obschonallesschläft, muß ohnAufhörewachen
Von vielenTagen her, und wallenohneRuh;
Istschon die ganze Welt befreit von ihrenSachen,
So bring ichdochvorLieb und Angst keinAugezu.
Auchdich, Asterie, hat ganz der Schlafumringet,
Der TagesarbeitFurt, des TodesEbenbild;
Da mir der Zähren Bach ausbeidenAugendringet,
Bist du mitsanfterRuh auf deinemBetterfüllt.
Wiewannsiech Delia hat in den Wald verborgen,
Widdurch den Schlaferwuscht und fällt ins grüne Gras;
Und wie die NymphenauchsichlegengegenMorgen,
Nachdem der Nachttanzsiegemacht hat müd und laß:
SieruhensicherlichbeieinemfrischenBronnen,
Die Bäumehalten auf der MorgenröteLicht;
Daß sienichtalsobalderwachen von der Sonnen,
Decktsie der dicke Wald: Pan aberschläfetnicht.
Ergeht, erruft, erschreitmitsehnlichemVerlangen,
Daß seine StimmerklingtdurchBüsche, Ber und Tal,
Und siesindsänftiglichmitsüßem Traumumfangen;
Dem Pan antwortetnur der bloße Widerschall.
Du auch, meinLeben, schläfst, ich muß in Nötenwallen,
Du bist in guterRuh, ichwachefür und für,
Bismich der letzteTodwirdendlichüberfallen,
Auf den ichsehnlich wart allhierbeideinerTür



ЕЛЕГИЈА

Тамо куда сунце урања у море,
И звездана глава тек ноћна избија,
Живаљ и живина, дивљач, не животворе,
А бледи месечак полусјајем сија.
И макар сви спили, мотрити ми мора
Неколике дане, таласат' без мира;
Читав светак веће ослободит' створа,
Да рад срца, страха, кап око не дира.
И те, Астеријо, сад обрва санак,
Плитве знојне дневи, суморљиве смрти;
Да очињи поток тече сузан ранак,
Благог пуња мирак, мадрац да ли крти?
Дијана од Дела, у шумарку скрита,
Кад-кад дремом свита, западне у травље,
И нимфља стад лежњом јутру пркосита,
Подноћ виљег кола крмељиво спавље.
У спокоју смирне понад пресног зденца,
Докле дрвље држи јутрево црвење;
У зарану нетак злобивога сунца,
Дуб-дубраве покрив: ал' Пан прши сање.
Хити, зовље, жудње вапије жудан,
Глас му грмљем грми, планинама, доллом,
У нежноме хвату, слатког санка трудан,
Пан пуки одјек учини оболлом.
У плими јармова, мђр је мој, спив-житку,
Твој је скровит почин, док ми стражба дангуб,
И стражња смрт, најзад, не пресуди битку,
Баш овде копњив чѐк где ти предвраћа стуб.

Превод: Синиша Петровић
Препев: Константин Ађанин



❧ О МАРТИНУ ОПИЦУ ❧

Мартин Опиц (1597–1639) челник је прве генерације немачког барока, у који је својим античарским стрмљењима увео дух класицизма. Стварао је у првој половини 17. века. Као гимназиста превео је са латинског језика „*Aristrachus*” (1617), расправу против презирања немачког језика, премда је био велики пуриста у погледу језикословља. Залагао се за песништво на матерњем језику. Као зналац класичних језика, а образован у светлу модерних тенденција, лако је задобио пажњу. Неправедно је често окарактерисан као песник сиромашног дара. Син је месара који је напредовао у „служби” поставши градски већник, и који се, ни на који начин, није либио да свом сину обезбеди новац за школовање, те је тако Мартин за време Тридесетогодишњег рата завршио права и филозофију. Због бурних околности ратних дешавања бежао је од Низоземске до Ердеља.

У погледу версификације као тежиште издваја александринац, мислећи да се у таквоме стиху завршетак последње акцентоване речи поклапа са завршетком самог стиха. Ослањао се на Ронсара и Хорација. Младачачке песме објавио му је пријатељ Цинкгреф (*Martinii Opicci Teutsche Poemata*, 1624). Поводом те књиге Опиц је објавио и књижевно-теоријску студију *Buch von der Deutschen Poterey* (Књига о немачком песништву). Опиц је тражио да се води рачуна о наглашеним (Hebung) и ненаглашеним (Senkung) слоговима. Одбацивао је стари немачки стих – Knittelvers. Његове песме *Acht Bucher Deutscher Poemata* из 1625. године, духовно-световне по садржају, већином су оде, сонети и епиграми, махом преводи или препевани, иако не без оригиналности.

Константин Ађанин



Проза:

❧ ФРАГМЕНТИ О СНЕГУ ❧

Доручак је „превише церемонијалан“ за њега, „подићи кашику је апсурдно. Безначајно. Коцка шећера је напад на мене. Хлеб. Млеко. Катастрофа.”


Бернхард, *Мраз*

СТРВОДЕР

Увек сам се гадио било каквих списа – књижевних, филозофских, политичких или медицинских – у којима макар једна једина реченица почиње речима „Човек је...” Идеја да је могуће свести читаву егзистенцију нечег што је толико комплексно, а опет толико банално попут двоножне животиње ужасно ме је нервирала. Али што сам старији, шватам да такве реченице ипак нису сасвим без значаја. У крчми, која се налазила на стотинак метара од аустријског ауто-пута, упознао сам човека који ми се представио својим занимањем, а не својим именом. Име није ни рекао, рекао је само занимање. Занимање, рекао је, а моје је стрводер, занимање је при упознавању нових људи далеко битније од имена. Име вам, рекао ми је, ништа не значи, нећете никакве особине извући из једне релативно кратке, насумично дате речи, али када је реч о занимању, ту већ има о чему да се прича. Будући да сам стрводер, што није толико често занимање, право да вам кажем, не верујем да има много стрводера у Аустрији, али то није битно, скрећем с теме, у сваком случају, будући да сам стрводер, моја је дужност да идем по шумама и скупљам смрзнута трупла животиња, најчешће фазана или мањих срна. Никада нисам спасао ни једну једину животињу од уморства. Замислите само, рекао ми је стрводер, ви сте у шуми... Човек, рекао ми је стрводер, хода кроз шуму, свуда је снег, не види ништа осим дрвећа и тешких наслага снега, мраз је стиснуо грање и стабла, подвукао се под влажну, црну кору и гризе изнутра, а човек хода кроз ту шуму, количина снега у потпуности је заглушила сваки шум, човек не чује ни откуцаје сопственог срца. А онда човек, ходајући кроз снегом прекривену шуму, налеће на два човека, оба огрнута јарконаранцастим прслуцима, оба са пушком у руци. Један је неколико метара испред другог, сагиње се и гледа нешто у снегу, разгрће пахуље десном руком, док левом држи кундак своје пушке, он, дакле, разгрће снег, тражи устрељеног фазана можда, или новчаник који му је испао, није, уосталом, ни важно. Важно је да је други човек, онај којем је први човек сагињући се окренуо леђа, важно је да је други човек подигао своју пушку и усмерио танку цев у човека испред себе. Ходајући кроз шуму, рекао ми је стрводер, човек налеће на овакву сцену. Човек налеће на овакву сцену, окружен самртничком хладноћом, и човек скреће поглед. Човек је биће које скреће поглед, рекао је стрводер.

ПРОФЕСОР

„Читав свет је мржња“, рекао је професор, „и најбоља мржња је оправдана мржња. Заправо, једино је оправдана мржња оправдана мржња”.



Гостионица у којој смо седели била је утонула у гужву, човек није могао да чује свој глас, мисли поготово. „Стално нам говоре да је мрзети лоше, како мрзети значи радити нешто нечовечно, бити нечовек“, наставио је професор. „Али“, питао је, „зар треба игнорисати мржњу кад нам она долази сасвим смислено? Сасвим оправдано?“ С времена на време он би дизао поглед и превлачио га преко људи у гостионици, задржавајући га по неколико секунди на насумичним људима. Није ми се чинило да његов поглед зна за избирљивост. Његов поглед, помислио сам, не зна за избирљивост, наравно да не зна, како би и знао кад је гостионица потпуно пуна? „Човек“, рече професор, „ујутру устаје, навлачи слојеве и слојеве одеће, такорећи нестаје испод тих слојева одеће, а затим, тако набрекао од тканина, излази напоље, у снег, прти себи пут кроз наслаге, једва дишући, једва успевајући да сагледа куда иде, а камоли свет око себе. И онда, таман кад човек помисли да је ствари довео под колику-толику контролу, из снега искаче нека особа и удара га песницом у лице“. Професор отпија неколико гутљаја пива. Посматрам адамову јабучицу како се пропиње и спушта. „Сад замислите“, каже ми професор, „како би то изгледало кад би тај човек, изударан и оборен у снег, у неколико покрета поцепео сву одећу, све те слојеве са себе, и онда се потпуно го запутио кроз снег, ударајући све људе који покушају њега први да ударе. Можете ли“, пита ме професор, „замислити тако нешто?“ Тешко, рекох, али тако нешто није немогуће. „Да“, сложио се професор, „није немогуће“.

АЛБЕРТ

Не брину ме они који виде катастрофу у свему брину ме они који не виде катастрофу ни у чему јер знам да они глуме они лажирају кад кажу да не виде катастрофу ни у чему а и ви и ја знамо да је катастрофу могуће видети готово свуда не зато што то желимо већ зато што ствари просто тако стоје и онда рећи да катастрофе напросто нема било би пуко глуматање она гађења достојна врста оптимизма али знате сад кад размислим нема тог оптимизма који није гађења достојан и онда људи који тврде да нигде не виде катастрофу желе да истакну лепоту свега ни не помишљајући да је свеприсутна катастрофа већ загризла ту такозвану лепоту и од ње оставила трање и једва препознатљиве остатке нагризање нагризање нагризање све је нагризање и никоме не помаже ако мисли да то нагризање не постоји јер оно свакако постоји спознати свет и спознати себе значи постати свестан нагризања то је сунчана тропска плажа коју за трен ока у само неколико секунди прекрију наслаге снега затрпавају све под собом

ЦИТАТ. СНЕГ

Падају ми на памет, каже, Монтењеве речи. Последњи корак не чини премор, он га исказује. Неко време седимо у тишини. Он онда каже: Мислим да овај снег неће стати.

Јован Гавриловић




Есејистика:

О Д А Н Т И Ц И П И Р А Н О Г П Л А Г И Ј А Т А Д О
П И С А Њ А Н О В Е И С Т О Р И Ј Е К Њ И Ж Е В Н О С Т И
(Pjer Bajar. *Anticipirani plagijat*. Beograd: Službeni glasnik, 2010)

Пјер Бајар (Pierre Bayard), француски писац, критичар, професор француске књижевности на Универзитету Париз VIII и психоаналитичар, одувек се бавио ексцентричним темама у књижевности, њеном тумачењу и рецепцији. У неким од својих најзапаженијих студија он реконструира традиционалне интерпретације дела, као нпр. у *Афери Баскервилски пас (L’Affaire du chien des Baskerville)*, која се бави криминалистичким романом Артура Конана Дојла. Међутим, једна од највећих енигми која га је прогањала било је питање плагијата. Есеј *Антиципирани плагијат (Le Plagiat par anticipation)* из 2009. године јавља се као својеврсни наставак студије *Сутрашњица је написана (Demain est écrit)*, објављене 2005. године.

Ове студије поборници су Бајарове теорије о антиципираном плагијату, чије постојање дугујемо Улипоу (Oulipo), илити „Радионици потенцијалне књижевности” (*L’ouvroir de littérature potentielle*), коју су основали Рејмон Кено (Raymond Queneau) и Франсоа ле Лионе (François Le Lionnais), а којој је припадао и чувени Жорж Перек (Georges Perec). За разлику од чланова Улипоа, који су термину *антиципирани плагијат* дали извесну ширину у примени, Пјер Бајар уноси двоструку промену у његовом поимању – он сужава његову употребу, како се појам не би разводнио и изгубио на својој снази, док истовремено и насупрот улиповцима, не говори више само о нехотичном антиципираном плагијату већ и о оном намерном. Овај амбициозни аутор себе сматра првим правим теоретичарем антиципираног плагијата.

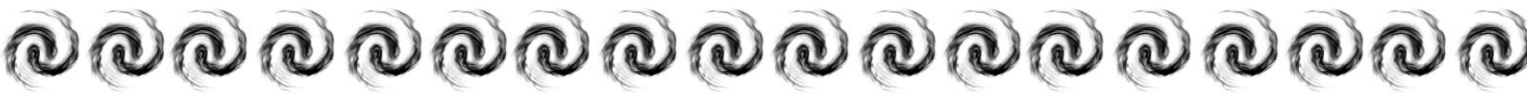
Сам есеј отвара се занимљивим епиграфом о антиципираном плагијату, који буди пажњу читалаца и уводи их у проблематику. Бајарово дело садржи најпре пролог, у којем се говори о плагијату уопште, јединој почаст коју писци не прихватају. У прологу Пјер Бајар представља нови поглед на плагирање, а то је антиципираност – позајмљивање у супротном смеру: прошлост од будућности. Будући да је један од ретких који сматрају ову теорију валидном, себе назива и „утемељивачем критике антиципације”. Пишући пролог, он наводи и разлоге због којих настаје његова студија. То су морална дужност, будући да је Бајар велики противник „крађе” оних који прикривају изворе своје инспирације, и дивљење према писцима „визионарима”, који предвиђају нашу уметничку будућност. Дакле, Бајар жели да рехабилитује схватање интелектуалног поштења, али и да ода почаст оним „старима”, који су ипак били „нови”. Бајаров есеј садржи три дела, која се касније деле на по четири поглавља. Ову студију карактерише логични след делова. У првом делу Бајар се бави објашњењем самог појма, његовог историјата и критеријума за његово



утврђивање. Други део резервисан је за конкретне примере антиципираног плагијата у светској књижевности, док ће трећи део његове књиге бити посвећен проучавању последица антиципираног плагијата по историју књижевности. Дакле, од ужег схватања и проучавања самог појма, Бајар иде ка ширем, универзалном посматрању антиципираног плагијата.


У првом делу књиге, названом „Утврђивање чињеница“, Бајар се најпре бави историјом антиципираног плагијата, где велику пажњу посвећује творцима термина, улиповцима. Такође се бави и њиховим манифестом, који је написао оснивач Франсоа ле Лионе, у којем се први пут у историји јавља термин „антиципирани плагијат“. Даље, у другом поглављу првог дела, под називом „Шта је антиципирани плагијат?“, Бајар изазива читаоце и тестира њихову начитаност. Наиме, у овој Бајаровој смицалици читалац треба да пронађе аутора из XIX века којим се Волтер инспирисао у једном од својих филозофских романа у XVIII веку, тј. у *Задигу*. Ово поглавље се поставља као кључно, јер Бајар у њему наводи четири критеријума помоћу којих се идентификује плагирање. Прва два критеријума, сличност и прикривена позајмица, валидни су за обе врсте плагијата – онај класични и овај антиципирани. Трећи критеријум који нам намеће сама логика ствари јесте временски поредак. Писац плагијатор краде из прошлости, док се писац антиципираног плагијата инспирише својим наследницима. Он је видовит. Последњи критеријум је онај о дисонанци. Одељци настали плагирањем путем антиципације остављају утисак да нису пронашли своје место у делу у којем се налазе. Дакле, постоји извесни несклад и одељак изгледа изоловано и анахронистично, тј. припада неком другом времену.

Бајар у својој студији није поштедео ни друге велике писце. Следећи на реду за „раскринкавање“ били су Мопасан и Пруст, којима се он бави у трећем поглављу, под именом „Главни текст и текст другог реда“. Аутор поставља питање ко је кога плагирао у текстовима са темом сећања. Бајар наводи пример Мопасановог романа *Јака као смрт* (*Fort comme la mort*) из 1889. године и Прустовог *У трагању за минулим временом* (*À la recherche du temps perdu*), први пут објављеног 1908. године. Наиме, оба аутора се у својим делима баве темом пролазности времена и сећања, те Бајар на њих примењује своју теорију о антиципираном плагијату. Он у овом случају говори о главном тексту и о тексту другог реда, како би пресекао између класичног и антиципираног плагијата. У последњем поглављу првог дела, названом „Реципрочни плагијат“, Бајар на примеру *Тристана и Изолде* и романтичара илуструје постојање узајамног утицаја између средњовековних аутора и писаца романтизма. Према Бајару, нема сумње да су аутори *Тристана и Изолде* узимали од маште романтичара, али су се и романтичари инспирисали овом трагичном љубавном повешћу. Међутим, у чему то *Тристан и Изолда* антиципацијом плагијару романтизам? Бајаров одговор је: веза између смрти и љубавне страсти која цвета током епохе романтизма.



У другом делу књиге, названом „Објашњења“, аутор објашњава како су поједини аутори успели да позајме компоненте свог дела од писаца касније епохе. Прво од четири поглавља названо је „Ретроспективни утицај“ и у њему се Бајар фокусира на Борхеса и његов кратак спис *Кафка и његове претече*. Борхес се у овом тексту бави истраживањем аутора различитог културног порекла који најављују Кафку. Овај аргентински писац из XX века тврдио је да код тих аутора нема ничег кафкијанског пре појаве самог Кафке, већ је Кафка накнадно и ретроактивно утемељио те елементе. Баш као и Ролан Барт (Roland Barthes), Бајар истиче значај читаоца, који мења и даје један нови смисао тексту. Није Кафка тај који својим присуством мења текстове, већ Борхес који у њима чита Кафку. Друго поглавље, „У туђим мислима“, не бави се већ написаним књижевним творевинама, него светом идеја. Читајући Бајара, сазнајемо да и недовршена идеја може бити плагирана антиципацијом, а он то илуструје на примеру Виктора Тауска и Фројда. У трећем поглављу, под називом „Вечно враћање истога“, остајемо у свету психологије. Бајар говори о блискости идеја двојице мислилаца, Ничеа и Фројда, и о цикличном кретању мисли које мења теорију плагијата. Према овом критичару, време није линеарно, већ кружно. У последњем поглављу другог дела, „Случајној творевини“, читамо о Валеријевој теорији о „правој“ историји књижевности, из које треба избрисати биографске податке аутора који крију суштину. Валери најављује модерну критику, на коју ће се шездесетих и седамдесетих година XX века позивати аутори попут Барта и Фукоа, пропагатори идеја о нестанку аутора и аутономији дела.

Последњи део Бајарове књиге окреће се ка стварању нове историје књижевности. Прво поглавље, „За аутономну историју књижевности“, позива, као и читаво Бајарово дело, на поновно исписивање књижевне историје. Занимљиво је то да је аутор свестан чињенице да појам антиципираног плагијата није прихваћен од историчара и теоретичара књижевности. Он прозива уметничку и књижевну јавност која није спремна да призна „да нешто што долази после претходи ономе што је било пре“ (Бајар 2010: 105). Бајар следи Пруста и његове поступате из списка *Против Сент Бева* (*Contre Sainte-Beuve*), јер се залаже за диференцијацију између оног друштвеног „ја“ и другог „ја“, тј. између писца као грађанина и писца као аутора. У другом поглављу, „За покретну историју књижевности“, још једном читамо о Бајаровој осуди аутобиографске критике Сент Бева. Оно што је ново јесте проблем сврставања оних *свевременских* аутора у одређену епоху. У овом случају Бајар говори о енглеском писцу из XIX века Лоренсу Стерну (Laurence Sterne), којег због своје изузетне модерности ситуира одмах после Џејмса Џојса (James Joyce) и писаца романа тока свести. Трећим поглављем Бајар се бори не више за нову историју књижевности, већ за нову историју уметности. У наведеном поглављу он говори о сликарству и критичару Жоржу Дидију-Иберману (Georges Didi-Huberman), који је, као и Бајар, присталица антихронизма. Ова два критичара говоре о уметнику који не припада једној епохи, већ прошлости, садашњости и будућности. У последњем поглављу своје студије, „За историју антиципације у




књижевности”, Бајар на примеру Кафке илуструје значај проучавања будућности у науци о књижевности.

За крај есеја Бајар оставља епилог у којем говори о долазећим писцима и њиховим делима, која су *црне рупе*, неухватљиве и невидљиве, али које утичу на своје окружење и остављају траг. Пјер Бајар отвара нова поља размишљања и готово филозофски скреће пажњу на дијалог који постоји између писаца свих епоха, који су изван просторних и временских граница. На самом крају књиге налази се речник појмова.

Након кратких резимеа сваког од поглавља у Бајаровој студији закључујемо да његово дело покреће нова, револуционарна питања у науци о књижевности. Међутим, аутор есеја у више наврата не поткрепљује своје ставове и тврдње научним и доказаним чињеницама, због чега Бајаров читалац лако може посумњати у релевантност овог дела. Штавише, сам Бајар у једном моменту то потврђује реченицом да „утврђивање антиципираног плагијата не почива толико на извесности, колико, и то најчешће, на интимном убеђењу” (Бајар, 2010: 28). Тиме он сам доводи у питање своју теорију, која постаје експресионистичка, а не научна. Назнаке његове субјективности проналазимо на сваком кораку. Бајар често прибегава дисонанци, која се показује као *сламка спаса* за коју се он очајнички хвата како би „доказао” да је реч о антиципираном плагијату. Приликом сваког навођења одређеног одступања одломка неког романа од онога што је било типично за владајућу епоху у погледу тематике (нпр. „детективски” моменат у Волтеровом *Задигу*), Бајар прибегава исфорсираној употреби дисонанце и олако закључује да постоји антиципирани плагијат (у случају *Задига* Волтер је плагирао Артура Конана Дојла). Утицај критичких настојања Пруста, Барта и Фукоа је јасан и Бајар се често позива на ове ауторе, чиме постаје један од поборника нове критике. Иако су Бајарове идеје изразито филозофског карактера, његово дело се с лакоћом може испратити, што омогућава његов стил писања. Код Бајара реченице теку, уланчавају се логичним следом, јасне су и на ефикасан начин преносе његове мисли.

Током третирања примарне теме, оне о антиципираном плагијату, Бајар не води дијалог са читаоцем са којим би дошао до закључка. Он води монолог, али ипак често позива читаоца на размишљање. На мах готово изазива читаоца и надмеће се са њим у борби за читаоцем првог и другог реда. Бајарова студија одликује се извесном кохерентношћу. Велика је заслуга аутора што је обогатио књижевну терминологију новим терминима, попут „реципрочног плагијата”, као и што је систематизовао недовољно испитано плагирање, које је посебна појава у уметности. Међутим, можемо поставити питање зашто аутор који говори о антиципирању и будућности ни у једном тренутку не задире у проблем жанра научне фантастике, који је идеални пример антиципирања. Зар није научна фантастика једина за коју се може научно и чињенично доказати да „краде” од будућности и да је предвиђа, па у неким случајевима и најављује? Бајарово дело поставља више питања него што даје одговора. Ауторова је



заслуга што отвара врата ка новим поимањима о науци о књижевности и књижевној историји, међутим теорију о антиципираном плагијату треба поткрепити релевантнијим доказима. Свакако, Бајар заузима важно место у модерној критици, а својим идејама подсећа на оне визионаре и „видовите“ песнике.

Јована Трандафиловић




КАКО УПОКОЈИТИ ПРОШЛОСТ КОЈА ЗАУВЕК

ТРАЈЕ

(Заблуда Светог Себастијана, Владимир Табашевић, Лагуна, 2018)

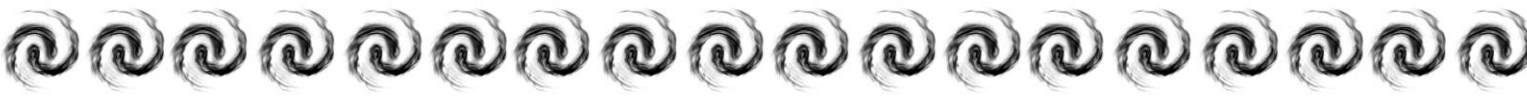
Још од, сада већ легендарне, хиљаду деветсто педесет и четврте године готово да није могућно размишљати о романима овенчаним Ниновом наградом, а да се притом пренебрегну све спекулације којима се, било да долазе од културно освешћених грађана различитих занимања или професионалних читалаца и књижевних тумача, најпре претендује на то да се приговори коначној одлуци стручнога жирија. Уколико се посве беспредметним учини подвргнути читалачке компетенције његових чланова сумњи, љубитељи писане речи, нарочито последњих година, посебно се задовољавају тиме да у делокругу изванкњижевних чинилаца препознају разлоге на основу којих се бира актуални лауреат. Неки од тих разлога су, на пример, степен усаглашености слоја значења и приказаних предметности текста са културнополитичком оријентисаношћу Нина, (не)оглушеност о „пожељну” целисходност уметничкога дела у социјалној стварности, или пак потцењеност женскога писма. Можда би се, сходно томе, могло рећи и то како је реч о, чини се, јединој овдашњој награди за књижевноуметничко остварење, где подједнако велику знатижељу публике побуђује питање ко је донео одлуку, као и то ко је овогодишњи добитник. Разуме се, прихватљива мера неповерљивости никада није наодмет, штавише, уметнички домет највећег дела награђених текстова у последњих двадесет година и те како даје повода за стрепњу културне јавности у вези са стањем српске књижевности, али уједно треба скренути пажњу и на то како се од уметности, а од књижевности поглавито, најпросто не може више очекивати да тек тако изнедри ствараоце светскога формата када ни њен статус није нити приближан ономе који је уживала у протекломе столећу, те да је у процени највишега квалитета међу безмало две стотине романа, колико је годишње у оптицају за награђивање, можда подесније запитати се шта је најмање слабо, а не шта је најбоље. Коначно, нико не може оспорити да живимо у времену када се много пише, а заиста мало шта остаје збиља записано, вредно поновнога ишчитавања и тумачења, али то ниуколико не значи да би требало, без конкретног интерпретативног увида, унапред отписати вредност свакоме покушају да се обнови вера у романописање и занемарити нечију списатељску истрајност и приметан напредак на литерарном плану, нарочито не када су посредни текстови који су на основу параметара стручњака, за какве год их сматрали, ипак проглашени уметнички најуспелијим. Ако бисмо ствари посматрали на основу естетско-поетичких мерила која су поставили најзначајнији представници српске књижевности, онда би требало размислити за колико би се још дела, објављених након *Опсаде цркве Светог Спаса Горана Петровића*, а то ће рећи већ нешто више од двадесет година, могло са пуном



сигурношћу устврдити да зраче патином двадесетовековља, да ће сасвим извесно опстати као класик? Велико питање. Премда се помније бављење највећим делом наших романа новијега датума углавном исцрпљује после првога читања, о њима треба причати, није баш све најгоре, добра проза и даље се пише и у њу се верује. Ако ништа друго, треба барем подржати неке нове гласове који формирају свој статус под овдашњим књижевним небом. Сви осуђују, а ретко ко настоји да, поред оних аспеката текста који подразумевају слабија места једнога остварења, препозна и оне елементе најновијих награђених дела који заиста завређују аналитичку пажњу и упућују на другачије стилско-тематске смернице романескног приповедања од оних на које смо навикли када су у питању добро позната имена савремених књижевних стваралаца из Србије и региона. Нешто слично томе, још од две хиљаде петнаесте године и појаве романа *Тихо тече Мисисипи*, догађа се и са Владимиром Табашевићем, младим аутором којем је за последњи роман *Заблуда Светог Себастијана* недавно додељена Нинова награда.

Реч је о тексту који са два претходно објављена Табашевићева романа, поменути *Мисисипијем* и романом *Па као*, успоставља извесно смисаоно јединство, будући да се аутор, богатији за један надаре другачији приповедачки глас, у сада прстенасто компонованој романескној грађи, са препознатљивом, вртоглавом, песнички интонираном реченицом, препуном асоцијативности – враћа некима од својих опсесивних тема и мотива, као што су породични односи, рат, сиромаштво, избеглиштво, самоћа и одрастање.


Идејни слој текста израста у узајамном прожимању три кључна феномена: језика, сећања и заблуде. Наиме, у првом делу романа се из инфантилизоване перспективе испреда прича о Карлу, односно именованом сећању на прве године свесног живота Дина, главнога јунака који, касније у животу, и то је тематизовано у другоме делу књиге, најпосле доспева на ивицу потпунога лудила, јер себи не успева објаснити како је могуће да је језик који је учио од мајке заправо исти онај којим би и сада, много година касније, требало да се служи у свакодневној комуникацији са другима, када му је у „свакој боговетној речи огледалце прошлости“, односно када му је „значење речи само сећање на прву употребу речи“, што је на својеврстан начин сугерисано и ауторовим ироничним отклоном према појму „матерњег“ у посвети романа. Друкчије казано, Динов језик тесно је скопчан са сећањем на околности у којима је њиме овладавао, па је стога трајна дестабилизованост тог писма што га, на чисто графичкоме плану, одражава синтакса чији су сви шавови раскидани, песничка бујица речи, велики број зареза и језичких каламбура – заправо последица једне проживљене емотивно-историјске драме, драме једне породице са социјалне маргине, која се у ратом захваћеној средини деведесетих уједно урушава изнутра. Како би успео да накнадно успостави стабилан психо-емотивни идентитет, неизграђен још зарана у оквиру породичнога дома, и открио шта је оно што га онемогућава да садашњост види другачије него као прошлост која заувек траје, протагониста романа зарања у сопствени језик,



истражује га, копајући по сећању које је у том језику похрањено. У очајничком настојању да сви други напослетку престану у њему вечно гледати само Карла, мутног и сумњивог дечака у коме непрестано дивљају ђаволе силе, помало асоцијалног едипалца који се поваздан осамљује и замишљен лута, Дино спознаје како се најпре мора ослободити неких властитих заблуда о себи. Чак и Софија и Ема, са којима успева да оствари дубљи емотивни однос, попут готово свих људи са којима се он среће, упорно превиђају Дина у Карлу. Док је Софија унесрећена девојка која је одмах препознала Карла као Динову одређујућу суштину – његов вечити страх што, као бодље јежа, унаоколо штрчи и целоме свету нескривено показује своје лице – и као таквог га прихватила, Ема хоће да искористи Динове приче о својој прошлости како би напредовала у позиву режисера и испољила властите назоре о сврси уметности. Посматрајући себе као жртву рата од кога све време бежи, јер рат и даље, гледано уплашеним, унутрашњим очима Карла, „никада неће почети“, гајећи представе о сопственој изузетности и правдољубивој поступању тек зато што је са маргине, одудара од једноличне масе и не припада никоме, главни јунак приче бива разуверен у то да ће неко истински разумети његову жртву и бити спреман да заволи његову храброст у подношењу те жртве, јер читаво човечанство, па и он у њему, неретко превиђајући суштински учинак своје добронамерности и „вечито тежећи добру – твори зло.“ О чему је заправо реч?

У подтекст романа постављено је житије о Светом Себастијану, хришћанскоме свецу и мученику који је, као предводник Диоклецијанове војске у прогону хришћана, играо двоструку улогу: с једне стране, када су околности то допуштале, спасавао је верујуће од погубљења, док би их, када то није било могуће, храбрио да страдају за веру. Аутору је ова прича послужила као парадигматичан пример да, на једном ширем, универзалнијем идејном хоризонту, који обухвата, између осталог, и политичка дешавања у једном друштву, постави кључно питање у роману: зашто другога подстрекивати на жртву у име сопствених идеала? Другим речима, у светлу постмодернистички освешћеног светоназора је, хуморно-иронијским преобликовањем житија у антижитије, дубоко проблематизован однос између институционализоване религиозности и хришћанства као етичке категорије, будући да је дуж читавог значењског слоја романа провучена идејна потка о кобности сваког знања које је идеолошки инструментализовано.


Мисли, поступања и, на крају, судбине јунака који на неки начин остварују однос са Дином и постају повод његових рефлексивних о властитом положају, а које писац обликује као такозване „пљоснате“ карактере, јер се лако препознају кад год се појаве и саздани су око једне идеје или својства, заправо упућују на то како у језгро међуљудског опхођења као неприкосновен одредилац делања није утиснута искреност нити какво афективно руковођење, већ свест о расподели моћи. Не би ли показао разорно дејство такве свести, Табашевић пушта да романескним простором дефилију фигуре које су, верујући у исправност посматрања себе као жртве једног особитог поретка



вредности, напоследку дословце и *постале* жртве сопствених заблуда, чиме су битно релативизовани појмови попут „добрих намера“ или „вишег циља“. Јер, како нам писац сугерише, ђаво се увек крије тамо где тражимо Бога. Уосталом, нико и не чини зло јер то жели, већ је то увек, мање или више посредно, резултат припадања одређеном колективу и одређеном систему вредности, а то ће рећи неподвргавања (не)писаним мерилима одношења или пак страха од њих.

Због вишеструке фигуративне повезаности свакако је најинтересантнији однос између Светог Себастијана и Карла, смисаоно обједињених, поред жежа као кључног симбола у роману, уједно и због феномена *заблуде*. На површинскоме слоју могло би се претпоставити да је Себастијан узоран хришћанин, али у сфери филозофскога промишљања мисаоних чинилаца који детерминишу узајамност одношења он чини двоструку погрешку. Прво, као хришћанин „у свом срцу“ он скрива своје идеале и не поступа бескомпромисно као што то чини Свети Ђорђе, или пак Свети мученици Тирс и Левкије, док, с друге стране, глумљењем нехришћана, вођен својим тежњама подстрекује губитак туђих живота, не допуштајући свакоме да буде жртва на свој начин. Перформативно употребљеним насловом писац ове књиге сугерише двоструку могућност разматрања жртве заблуде: да ли је то Себастијан, који је на крају и сам страдао као жртва издаје, или су то сви они хришћани који су, његовим охрабривањем подстакнути, страдали за веру? Из текста, свакако, посредно ишчитавамо и проблематизовање институционализованог хришћанства, јер смрт Христа ради, односно убијање вере ради, по себи није обременењено пуноћом смисла за који је Христ страдао. Богу је мило човеково узорно владање у животу и никада није желео човекову смрт као врховну меру његове побожности, и зато он каже „Милост хоћу, а не жртвоприношење“. Стога се, између осталог, у роману намеће питање да ли људи верују из страха и дискретне наде у срећу у овоземаљскоме или зато што им је то инхерентно, као етичка категорија. Боље питати, следимо ли реч Бога или оних који о њему говоре?

Исто тако, специфичним приповедачким маниром аутор ће главнога јунака романа обликовати као Себастијана модерног доба, односно страдалника у савременом историјскоме контексту, будући да су обојица изложени последицама због исте заблуде – склоности да кроз другог проживљавају оно што верују да јесу. Наиме, у временском процепу између доживљајног „ја“, односно Карла као Диновог именованог, оживотвореног сећања на властито дечаштво, и наративног „ја“, то јест приповедне инстанце која се оглашава из перспективе Дина као сада одраслога човека, назначено је како његова немогућност да се егзистенцијално уприсутни у савремености проиходи из сећања на себе као жртву рата, које је за њега „највеће ропство, највећа наказа“. Читав свој живот Дино верује у формативан карактер свога сећања као нечег што би, по природи ствари, требало да генерише човеков поглед на свет и визију о себи у том свету, али, парадоксално, доживљај себе који он има заправо



је увек обликован гледиштем заједнице која, чудноватом, прећутном и тобоже подразумеваном самолошћу, појединца као избеглицу и жртву ратних околности окива осећањем некакве сталне закинутости, ускраћености за један комад прошлости, осећањем неотклоњиве емотивне хендикепираности. Тако се, учесталим обележавањем годишњица рата, подсећају они који у њему нису ни учествовали, политичари, као најочљивија мета критике пре него било ко други, али и ангажовани уметници који, постајући и сами жртве заблуде о себи као некоме ко има мисију да буде ангажован, „не схватају да сила која је ванјезична – сила хапшења, малтретирања, лисица, принуде, параноисања, ислеђивања – има толику моћ да човека натера на вечно ћутање”. При томе се, на имплицитном плану, као најочигледнија указује потреба да се човек који је искусио последице рата, а у случају протагонисте романа оне су емотивне природе, сваки пут сети себе као жртве, не бивајући свестан, или макар не одмах, како се управо на тај начин око њега формирају концентрични кругови заблуда.

Будући у стању да те заблуде освести и тако, попут Себастијана, буде „изнад жртве, а жртва”, Дино ће, у непрестаном самопроналажењу између момка који, опонашајући „најбољег имитатора на свету”, гласном музиком омета литургију, и особе која, насупрот томе, грчевитим мисаоним напорима тражи утеху у религијски схваћеној оностраности, остати распет између доживљаја стварности и мисли о њој, а за лицемерну околину, која вазда глуми како се идентификује са жртвама и сва је проткана заблудама – постаће луд јер ће умети да разликује „телевизор који се гледа од телевизора који је пуштен да би изгледало да је неко у стању да га гледа”.

У тежњи да најпосле превазиђе сећање на себе као жртву породичнога распадања услед емотивних и историјских превирања, Дино ће ипак нешто спознати: треба се, дакле, решити Карла као „скривеног творца који негде у њему, дубоко, копа”, и заувек напустити душевну болницу, односно симболички конкретизовану прошлост где је он, као његово персонификовано сећање, представљен како, мисаоно растрзан, плови „чамцем”, то јест лудничким креветом. Јер Карлов ток мисли и њихов садржај унапред су предвиђени и коначни, а Дино је тај који мора направити искорак и изаћи из зачараног круга.

Упокојити једно сећање које као свитац у мраку „плаши и задржава у месту док би ти само да луташ” значи разумети заблуду да позивање на себе као жртву рата, било психичког или историјског, води добитку, већ – напротив, обавезује бременим трајних последица, у себи и око себе. Не би ли Дино све изнова почео и ослободио се баласта горког искуства одрастања раних деведесетих у ратом захваћеном подручју, у симболичкој слици утапања Карла у Неретви мораће да страда и један говор који је са њим нераскидиво свезан, а главноме јунаку остаје да опет, сада без мајке, научи матерњи језик и тако покуша да се утемељи у свету. Питање је колико ће у томе успети.

Стеван Јовићевић



☞ МЕРСООВО УБИСТВО:

НЕУРОЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКО ГЛЕДИШТЕ ☞

Први талас егзистенцијализма


Духовно-историјска синтеза егзистенцијалистичке мисли је неопходни услов за разумевање и дочаравање сржи њене неуроегзистенцијалистичке варијанте.

Почетни импулс егзистенцијализму обезбеђује културноисторијска, цивилизацијска клима 19. века. Убедљиви, агресивни пробој и експанзија природних наука, процват технолошке машинерије и индустријализације устоличавају секуларни фокус битисања. Позитивистички постулати сагледавају и тумаче људско биће у оквиру зоолошког света и физичких, хемијских, материјалних процеса. Убеђење у постојање паранормалог, мистичног домена стварности јењава и жигоше се као архаично, примитивно убеђење. Јачање капиталистичке идеологије и уређења поставља практично, прорачунато понашање као вредносни основ.

Такве тектонске измене у начину живота озбиљно уздрмавају традиционалне представе. Наиме, оне религијског порекла. Растакање теолошке, еклезијастичке догме услед ерупције материјалистичких схватања побуђује сумњу у постојање Бога и његове дефинишуће атрибуте (свеприсутан, свезнајући, свемогућ и сведобар). Људски ум доспева у забрињавајући ћорсокак: ако своје постојање не може да укорени у нечему апсолутном и ванвременском (божанска етеричност), онда преостаје само пролазна, трулежна и пропадљива оностраност материје. И управо такво преоријентисање са трансцедентног (које се схвата као химерично и фантазматско) на иманентно (примарно биолошко и материјално) рађа зебњу и егзистенцијалну nelaгоду. Пантеон мислилаца који нас суочава са тим импликацијама јесу битне фигуре европске културе и књижевности: Кјеркегор, Достојевски и Ниче.

Сваки од ових мислилаца на темељу унутрашње логике својих система тежи да расветли горуће духовне енигме свога времена. Ниче у сазвежђу својих премиса познато најављује пандемију ниҳилизма, после размонтирања вечних вредности које су биле зајемчене божијом егзистенцијом. Декаденција и тромост воље су неизбежни резултати таквог разрушавања. Слабије јединке своје спасоносно укотвљење могу пронаћи у сурогату хомогености света коју је нудила религијска мантра (идеологија, нација, етницитет, друштво), док снажније индивидуе генеришу свој смисао и свој кредо – то је натчовек, онај који превреднује овештале, истрошене вредности и тријумфално прокламује своје аксиолошке аксиоме (напомена: јасно вам је да је ово манијакално поједностављивање Ничеове филозофије).

Мисао Достојевског представља смешу веровања и скепсе. Због тога се неретко његови романи претварају у игралиште за истраживање и демаскирање



свих религијских дилема. Једна од њих јесте и непостојање Бога. Његови познати јунаци бауљају у овом поднебљу. Кирилов логичком, математичком прецизношћу и сувислошћу закључивања долази до идеје самоуништења (он је инжењер), а Иван Карамазов изражавајући срчевите антитеистичке сумње наводи свог брата Димитрија да изјави: „Ако Бог не постоји, онда је све дозвољено“. Својом романескном маштом Достојевски критички преиспитује и уопштава консеквенце брисања црквеног, теоцентричног учења који човеку нуди приручник за смисао, морал и идентитет. Растемељивање таквог приручника води у егзистенцијални вакуум и беспуће.

Кјеркегор пролази кроз истоветну путању као и претходна два мислиоца, само је његов одговор нешто другачији. Он потврђује и разумева сву анксиозност која се јавља услед урушавања религијских становишта и метафизичког залеђа људског битисања, какву стрепњу, мучнину и туробност представља неутешна мисао о безнадежној пролазности. Тако он у склопу својих филозофских опсервација излаже троструку схему кроз коју пролази људски дух: естетичко, етичко и религијско искуство. Пролазност афирмише хедонистички, екстатички дух – позната нам је кључна крилатица Ренесансе „carpe diem“, слављење овоземаљских лепота и задовољстава. Етичка етапа долази после телесне захуктаности и води ка схватању етичких принципа и суздржавању од саможивих, тренутних страсти и нагона. Религијско искуство представља ултимативни стадијум исправне овоземаљске егзистенције. Оно предлаже „скок вере“. Људски живот је застрашујућа празнина без оностраности и како би се предупредила токсичност такве спознаје заговара се ирационално смештање у оквире метафизичког.


Други талас егзистенцијализма

За разлику од првог таласа који промишља о основама људског живота лишеног теолошког учења, други талас егзистенцијализма израста у полемици са просветитељским одговором на сумрак бог(ов)а.

Просветитељска доктрина на место Бога поставља људски разум и људску природу. Рационалност људског деловања и погледа на свет би произвела једнако, равноправно и праведно друштво. Људска природа је инхерентно племенита и тежи сарадњи, сапостојању и разборитости. Напредак разумског сазнавања би устоличио адекватно тумачење света и његових појава, без верског зелотизма, фанатичности и искључивости.

Међутим, историјска дешавања која ће испунити 19. и 20. век ће представити озбиљан контрааргумент просветитељском сну. Колонијални походи и покољи, друштвена превирања, светски ратови, геноциди и тоталитарни режими су пољуљали беспредметно поверење у чисте намере хумане индивидуе. Плејада филозофа тежи да објасни ову кризу и понуди смернице разрешења: Сартр, Ками, Де Бовоар и Фанон.

Обједињујући чинилац њихових филозофских модела јесу колективност, удруженост и солидарност у ангажованој, револуционарној тенденцији да се успостави консензус смисла и вредности. После краха црквене догме и



разобличавања поставки логоцентризма, који су настојали да исцртају вредносни склоп у интелигибилној равни (Бог, разум), овакав консензус би био произведен унутар услова друштвене стварности. Он не би распиривао илудизију о својој непогрешивости и неоспорности, већ би био квалитативни сабирак индивидуалних слобода и воља. Тежиште његовог одговора налазило би се у сфери људског деловања, а не у трансцедентној апстракцији.

Трећи талас егзистенцијализма


Трећи талас егзистенцијализма (неуроегзистенцијализам) као свој окидач има научна истраживања и запажања. Он израња из растакања хуманистичког учења и усађује, заговара натуралистичка гледишта. Изграђен на физикалистичким тврдњама, неуроегзистенцијализам заступа тезу да постоји само ово страни – искуствени, чулни, телесни – реалитет.

Неуроегзистенцијалистичка матрица се устоличава на неколико кључних премиса. Фундаментални светоназор чини да је људски мозак и његова свест (душа, ум, разум). Мозак, као и свака органска, материјална супстанција, осуђен је на атрофирање и ентропију, а са њим бледе и сви ментални, емоционални садржаји који су ту ускладиштени. Ту спада и људски идентитет. Дакле, за разлику од хуманистичке интерпретације сопства, које има натчулно упориште, трећи талас егзистенцијализма оспорава то виђење, аргументујући позицију да је људски самодоживљај феномен физичке стварности и стога подложен њеним универзалним законима. Један од водећих, еминентних научника у области неурологије, Анил Сет, заступа виђење да је наш субјективни, индивидуални доживљај стварности покренут електричним набојем унутар мозга.¹ Такође, ништа од загробног живота (нема трчања бескрајним ливадама док у позадини херувими славе јединог бога песмом од Слејера, „Jesus saves“).

Пошто је људско мишљење и деловање усмерено емпиријским правилима, поништава се и нацрт слободне воље. Јер, ако је човек свој мозак, а мозак је орган којим руководе физичке законитости, онда је и човек везан детерминистичким, каузалним категоријама. Тиме се демолира либертаријанско тумачење слободне воље по коме свако људско биће јесте самостални, независни извор избора, који није условљен стимулусима из спољашње, екстраменталне стварности. Тако би свако од нас био мали бог свог оспега поступака (нико ти није крив што си одлучио да облапорно пождереш сендвич у радњи сумњивих хигијенских квалитета, па сад имаш стомачни вирус).

Психоменталне активности се редукују на неуро-натуралистичке претпоставке и гледишта. Мисаона превирања не поседују некакву етеричну, интелигибилну димензију, већ су само производ електрохемијских осцилација. Таква логика размишљања распарчава теоцентричне, црквене идеологеме о души и сопству као нематеријалним, вечним и неопипљивим појавама.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lyu7v7nWzfo>



Физичка, овоземаљска инстанца постојања је једина стварност. Смеша неодарвинистичких позиција и модерне неурологије (као и изучавања људског мозга) своде антрополошку јединку на њен анимални склоп и механизам физиолошких процеса. Некима таква перцепција делује дехуманизујуће и апокрифно (латентно деловање, просијавање хуманистичке индоктринисаности).


Концизно сумирана суштина неуроегзистенцијалистичког учења била би да је соматска, сензорна раван истинска и свеобухватна инстанца постојања. Међутим, такво полазиште има разорне, забрињавајуће консеквенце. Ако смо омеђени телесним оквирима и неумољивим физичким реалијама – како се таква чињеница одражава на уобичајене, овешталне изворе смисла и аксиолошких формула? Око којих убеђења орбитира људска егзистенција, када се доспе до спознаје да смо само неурохемијско замешетаљство координисано законима материјалног света? Као што сам рекао, то аболира концепте душе и слободне воље, одакле већина људи апсорбује своју сврху и своје самопоимање.

Неуроегзистенцијализам је дериват и обзнањивање конфликта између хуманистичких (као и теолошких) нацрта и природно-научног, позитивистичког размишљања које демолира онострано, надземаљско и признаје само искуствени садржај као мерило. Тај дисбаланс покушава да разреши трећи талас егзистенцијализма и кроз палету интердисциплинарног истраживања (филозофија, неурологија, когнитивна наука, право) профилише одговоре и смернице.

А сада да видимо зашто су оваква запажања битна за једног равнодушног, флегматичног Алжирца и његову необјашњиву осетљивост на сунчану светлост (наравно, ретроградно читавамо перспективу неуроегзистенцијализма).

Анатомија убиства

Мерсо је са неком екипом заглавио на плажи. Једног јутра се пробудио нешто мрзовољан, летаргичан и надрндан. Са својим друштвом уживао је у купању, сунчању, храни и шетњи. Међутим, забава престаје, због тога што његовог пајтоса Рамона хоће да скембају неки Арапи (они су неописиво упорни у томе да га одробијају). Тако се закува нека фррка, те Рамона Арапи избуше као швајцарски сир, због чега мора да кидне код неког доце у близини да га скрпи. Притом, Мерсоа сунчева светлост немислордно решета. Када се Рамон врати склепан као Франкенштајново чудовиште, он и Мерсо крену у романтично табанање по плажи. Ту опет сусретну оне Арапе који су кулијана, али промућурно ескивирају папазјанију. Мерсоа и даље сунчеви зраци неподношљиво гњаве. Рамона Мерсо брижно отпрати до гајбе, а он се врати на оно место где су били Арапи, само да би сконтао неки извор воде и расхладио кварцовано лице. Вративши се на то место, затекне једног од њих и после чудне међуигре насилног, агресивног сунца, врелине, мора и камења, Мерсо исуче утоку и испрангија Арапина (то није црни Арапин из фолклора, а Мерсо није као Марко Краљевић – да се разумемо). Сасвим апсурдно убиство?




Ова секвенца је формално-композицијско и значењско чвориште романа и неуроегзистенцијализам може да нам понуди смернице за дешифровање и конкретизовање суштинских импликација овог чина.

Овај део романа је обележен продубљеношћу и пролиферацијом чулних, материјалних детаља и осета. С друге стране, психолошки портрет је закржљао, фрагментаран и сведен – што одговара кључним одликама анти-романа. Анти-роман представља побуну против окошталих, конвенционалних особина романа и тежи да онеобичи, редефинише његове безупитне постулате. Тако је радња редукована, нелинеарна, неусаглашена, описи мисли и осећања су штурни, експериментише се са синтаксичким, лексичким решењима и перцепцијом јунака. Ками је својим делом на неки начин инаугурисао ембрион анти-романа. „Странац“ се на језичком плану одликује новинарском језгровитошћу и питкоћом, што је необично за романескни језик. Такође, увиди у Мерсоово психоемоционална превирање су веома шкрти.

Упадљива је Мерсоова фотосензитивност (куриозитет: реч „ сунце“ се помиње чак 23 пута!). Учестало се помиње и подвлачи његова хиперсензибилна нарав, колико његов организам пренаглашено упија и опажа физичке стимулусе. Његов осећај за хроматску и перцептивну реалност је заоштрен и хипертрофиран. Минимализовање унутрашњих, психоменталних дешавања и акцентуирање телесних реакција је сврсисходан поступак. Таква концепција је подударна са централним становиштима неуро-натуралистичког обрасца.

Тежиште одлучивања је ситуирано у области висцералног, емпиријског, а не морално-контемплативног (колико се Мерсоово убиство разликује од Раскољниковљевог убиства, на пример). То је зато што – у овом случају нам неуроегзистенцијализам мапира одговоре – човеково поступање јесте производ физиолошких збивања који су под надзором и окриљем физичке стварности: „ Гледали смо се не спуштајући очи и све се одлучивало овде између мора, песка и сунца, у двострукој тишини фруле и воде. У том тренутку помислио сам да се може пуцати или не пуцати.“ Опсег људског чињења је детерминисан спољашњим, опредмећеним појава (због тога имамо прегршт материјалних, телесних потанкости у дескрипцији). Не постоји етерична свест или слободна воља који су контракаузални и контрафактуални. Не постоји надземаљска, трансцедента суштина, душа који чине средиште одлучивања и моралног мишљења. Етичке скрупеле, воља и тенденција деловања су уврежени у мозгу као органској супстанцији чија су природа и обим функционисања профилисани законима материјалног света.

Људско биће је соматски, биохемијски организам – као и његов мозак – који је устројен, подешен према законима овој стране, искуствене реалности. Нервна раздраженост, устрепталост и телесна nelaгода подстичу Мерсоа да изврши убиство (колико пута смо у градском превозу имали исто искушење; улетимо у неку расклиману крнтију где су расхладни уређаји футуристички појам, гужвамо се са другим телима док куљају тропске, јулске температуре, газе нам по стопалима, набијају нам лакат у стомак, смрдљиве пазухе под нос и



у нама одједном бљесне мисао – могао бих некога да убијем овде! А кривимо Мерсоа и говоримо да је лајснули психопата јер је убио човека без неког разумног објашњења!).

Због тога што је механизам одлуке укорееен у области опицљивог, материјалног и опажајног, убиство делује ирационално и неутемељено. Међутим, аргументацијску срж и окосницу таквог поступка не треба тражити у домену црквеног канона, норми или хуманистичког етоса, секуларне и атеистичке мреже моралних прописа, већ у инстанци неуролошке детерминисаности спољашњим, физичким надражајима и чиниоцима.

Дакле, експликација није у димензији рационалног, промишљеног, логички сувислог, већ у ступњу соматског, бихејвиоралног и емпиријског. Таква схема проматрања потпуно ревидира, ревалоризује јуридичке, бирократске процедуре и оквире (у чијим чељустима ће се наћи Мерсо и бити осуђен на смртну казну), јер одлука да се усррти Арапин није донета самостално, луцидно, већ под чулним и физичким утисцима спољашње средине.

Сам Ками је био заклети борац против смртне казне – не случајно!

Предраг Нуркић

☞ БОГОТРАЖЕЊЕ: НЕКАД И САД ☞

Петар II Петровић Његош (1813-1851): црногорски владика, владар и песник. Својим opakим версовима се пробио на књижевно тржиште и извојевао вечну, непропадљиву славу, постајући надахнуће и пример потоњим песницима, мислиоцима и научницима (Тесла је одлично познавао *Горски вијенац*, на пример). Жариште књижевног наслеђа у јужнословенском контексту.


Напомена: без обзира на овако конципирану анализу, Његошево дело неће претрпети субверзивну, подругљиву и бескрупулозну десакрализацију као у филму „Слав медузе“.¹

Бранко Кљаић Фокс (1986 – до дана данашњег), реп музичар и главни представник трепа на српској територији. Бивши студент филозофије, страствени љубитељ кошарке, на реп сцени је активни, присутни члан још од 2004 године. Дебитантским албумом „Trap Guru Trap Boss“ (2014) цементира свој јединствени, препознатљиви стил и вокабулар. Од тада је неизоставни елемент домаће и регионалне хип-хоп бранше.

Главна тежња овог тумачења јесте преошћавање језичко-изражајног јаза, као и историјске удаљености, како би се демаскирала и илустровала поклапања у идејним, поетским тенденцијама ова два аутора. Аспирација је да се поткрепи прожимање имагинацијског простора Његоша и Фокса, иако њихови опуси, садржински моменти и премисе делују несамерљиво. Као што сам већ напоменуо, Његошево стваралаштво је вредносни еталон и кроз хронолошки след постало је кодификовано и институционализовано. С друге стране, Фокс је део популарног културолошког амбијента и, наспрам Његоша, може да се дисквалификује као површно и тривијално замлаћивање. Међутим, без обзира на уврежене вредносне норме и скале, стремљење овог промишљања је срастање поларитета више и ниже културе, како би се испод површине и наслага вредносних неприкосновености и безупитности, расветлиле асоцијативне сродности ова два песника. Отуд Фокс и Његош у компаративном кључу. Правећи трансисторијску трансверзалу, моћи ћемо да приметимо како њихова поетска машта левитира, циркулише око истоветног центрифугалног језгра и како исту матрицу предочавају и разрешавају на синонимичан, али и диспарантан начин. Поента овог херменеутичког маневра јесте заговарање вредносне инклузивности и повезивања одређених стваралачких појава без вредносних предрасуда и инхибиција.

Занимљиво је сагледати Фоксову необичност и оригиналност у контексту (са)односа религије и хип-хоп културе (ово може бити идеја за неки нови рад). Религијски набој и интонација су неутуђиви конституенти идеолошке машинерије репера. Углавном је вероисповест (и морални кодекс који она

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=s-rAcuGt1R0>




обухвата унутар делокруга своје догме) ситуирана у социолошку димензију и симболизује етичке смернице у суровом, дехуманизованом свету криминала и аморалности. Поред друштвене позадине, религија је битан оријентир за самопромишљање (као у песми Кендрика Ламара „God is Gangsta“) или за лично обожење (наравно, говоримо о Кање Весту и његовом албуму „Yeezus“). Иако смо глобално и грубо оцртали корелацијске кохезије репа и религије, можемо да стекнемо приближни утисак о вишесмислености и вишеслојности ове проблематике.

За разлику од наведених парадигматских случајева инкорпорирања религијског мерила у хип-хоп идејну грађевину, код Фокса је она на другачији начин уоквирена и имплементирана. За разлику од идеолошке, социо-политичке маркираности или индивидуалног самопосматрања или самообожења, у Фоксовој поетској констелацији религијске загонетке су предмет чистог мисаоног истраживања. Концепти који су уткани у његовој песми „Бог је математичар“ јесу непобитно рефлектовање савремених сазнајних упоришта, али не поседују друштвену хомеостатичност и сврховитост, већ су амблем метафизичких преокупација и трагања.

Сам наслов Фоксове песме можемо узети као путоказ за интерпретацију. Мишљење да свет поседује иманентни поредак и кохерентност јесте свеопшта одредница свих раздобља. Премиса да је модус божанског ентитета саображајан математичким закономernosћима и нормативима промишљања представља одсликавање сцијентистичких тежњи које подвлаче науку као непогрешиву, савршену и целовиту инстанцу. То би била апотеоза научног модела мишљења који се урезује у унутрашњу сврховитост света и назначује њену срж. Тако да концепт бога као математичара може бити сапостојање, синергија научног и религијског, синкретистичко обједињавање опречности људских мишљења и деловања. Код Његоша је Бог, такође, организациони, телеолошки стожер бивствовања и његова творевина поседује хармонију и смисаоност који своје извориште проналазе у божанском провиђењу и премудрости. Као дело које репрезентативно, целовито илуструје Његошеву интерпретацију бога, узимамо „Лучу микрокозму“, религијско-рефлексивни спев. Иако овакви нацрти и постулати делују подударно, између њих се раскриљује фундаментална, коренита различитост. Фоксова визија бога је логоцентрична, јер у средиште целисходности постојања подастире аксиоме математичке парадигме, а Његошева визија бога је теоцентрична и такав бог је трансрационалан раван и не може се исказати, уоквирити обрасцем антрополошког порекла (људски симболички језик, математички, физички системи и правила) већ се његово сушстаство спознаје на мистичан, трансцендентан начин. То је чвориште антитезе између Фоксове и Његошеве концептуализације бога.

Значењска компатибилност се очитава у укоренивању истог мотивског корпуса: васионске пловидбе душе: „Дух ми дута дуго по ширини овог вакуума“. Такво мотивско полазиште своју генезу и језгро извлачи из




дуалистичког учења јер претпоставља располоућеност тела и душе као засебних ентитета: „Би ли смјела забуњена душа/ претрћ оков смртне тјелесине/ без свештене воље створитеља/ по простору лећет небесноме/ тражит прво, блажено жилиште/ тражит судбу свога паденија“. У таквој онтолошкој оси тело је пропадљиво, трулежно и безначајно, а душа је етерична, интелигибилна суштина и осовина постојања. Измештањем из овоземаљских координата обележава се напуштање онога што је плотско, краткотрајно и заблудно и урањање у ареал вечног и непропадљивог где се крије апсолутна, универзална истина (сличност са платонистичким тезама није сушта коинциденција). Исходиште и задатак космичке одисеје душе јесте демистификовање квинтесенције бића и битисања.

Следећа илустрација, посведочење истозначности Фокса и Његоша представља и мишљење о надземаљском пореклу људског бића: „Имам љубичасту крв јер не потичем са Земље.“ Фоксов текст је премрежен веровањем о астралном, екстратерестријалном изворишту људских народности, вероисповести и племена: „С Плутона су Мормони/ Читаури су Африка“ и „Сваки каспијски Уралац је заправо Уранац“. Код Његоша је једна од стожерних тврдњи (она која је гностичке, хетеродоксне провенијенције) да је душа – суштина људске јединке – језгро оностраних и нуминозних зона постојања (тамо где обитава бог са армадом анђела, као и нечисте, дијаболичне силе, примерци пандемонијума): „Сини – каже – огњем створитеља/ Ти си искра за небо створена/ бесмртнијем Богом помазана“.

Моменат идеолошког и вредносног разилажења њихових идеологема огледа се у Фоксовој космополитској тенденцији и Његошевој националној устоличености. Међутим, садржина и след њихове мисаоне орбите има другачију идејну структуру и закључке, привидне несагласности и парадоксе. Овај ступањ песничке имагинације поседује истанчане, нијансиране детаље и развојне етапе.

Код Фокса провејава монденска перспектива. У својој песничкој визури он нам исцртава мултирегионални, мултиетнички пејзаж: „Једни моле се у Меки, а друге води папа/ А Хиндуси су Шива, а света река Ганга/ А они су у води и пали сека брата/ `Вамо патријархат, а тамо матријархат/ А у Србији и Русији сви славе патријарха“. Постулирањем таквог културно-конфесионалног диверзитета релативизују се оштре и зелотске границе етноцентричног погледа на свет. Таквим поступком се раскринкава суштинска повезаност свих религијских постулата и учења чија је коначна инстанца: Бог као математичар. Хетеротопијска разубављује културни, духовни моноцентризам, како би се из чауре верског и културног монизма спознала обједињујућа порука разнородних верских доктрина.

Код Његоша је другачија ситуација. Иако метафизичка, есхатолошка експедиција у крајњем стадијуму расветљава општељудске истине, егзистенцијални, онтолошки идентитет антрополошког битисања, при крају Посвете се смешта у димензије националне одредивости: „Ја од тебе јоште




иштем/ да поставиш у пламтеће врсте/ пред очима Српства и Славјанства/ Обилића, Ђорђа и Душана“. Са оностране пловидбе и спознавања универзалних, ванвременских истина о људској природи и њеном положају у хијерархијској вертикали универзума, песник се координише унутар фолклорног етоса и конфесионално-етничког самопоимања. У симболичкој сфери такво преоријентисање представља увреженост у временском и оностраном, као нужним, пропратним својствима сваке индивидуалне повести и егзистенције. Такође, овакво трансформисање може означавати и истоветност, прожимање микрокосмоса и макрокосмоса (што је битна претпоставка езотеријског фонда уливеденог у Његошевом песничком видуку).

Наредни домен рашчлањавања значењских поставки јесу наслеђа, реликвије на којима се оваплоћује песничко промишљање и сагледавање теолошких питања. И код Фокса и код Његоша примећује се разуђени, шаренолики волумен учења, идејних концепција и филозофема које су инкорпориране у садржинску основу поетске маште и поетског говора. Еклектични колоплет, интерполација усађују се као поступак који обелодањује да се из ширег извора могу сабрати конструктивна знања, а не искључиво из званичних и утемељених образаца.

Подручје паранаучних, езотеријских и мистичних сазнања саздавају тежиште Фоксове песме. Учења која су периферна и дисквалификована у Фоксовом вредносном сазвежђу се доводе у епицентар. Тиме се исписује антагонизам са институционализованим, озваниченим теоријама и аксиомима једне научно-друштвене заједнице. Због тога би ваљало укратко уопштити централне појмове које он баштини из слојевитог репертоара знања.

У тексту песме се помиње планета Нибиру. То је замишљена, митологизована планета на ивици сунчевог система која би требало да буде огњиште, обитавалиште Анунакија. Анунаки су група божанстава древних, предисторијских цивилизација. Своју револуционарну, епифанијску спознају црпи преко тантричког канала. Тантризам је религијски смер у свим индијским религијама. Знање, такође, преузима из записа Акаше, што је алузија на један литерарни предлоказ. Ради се о капиталном делу родоначелника антропозофије, Рудолфа Штајнера, и Акаша означава омнисцијентну, фокусну тачку која похрањује свеукупно-материјално и ментално-знање и догађаје. Антропозофија је замишљена као контрапозиција свеприступном материјализму наше цивилизације. Као што можемо уочити из кратког, елементарног систематизовања тековина и учења које Фокс црпи, ради се о позицијама које су у колизији, конфронтацији са официјелним, аподиктичним моделима. Схватања која су неортодоксна, пренебрегнута у Фоксовом имагинаријуму заузимају повлашћено, суштинско место.

У Његошевом делу које се превасходно бави религијским, теолошким премисама, препознаје се палета реликвија које се комбинују. Имамо амалгам (нео) платоничарских, езотеријских и мистичких становишта, као и гледишта која припадају канону званичне хришћанске догме. На темељу ових мисаоних,




духовних тековина сагледава се дијалектичност Његошевог мишљења, као и кадрост да апокрифне поставке уврсти у поетско-рефлексивни корпус. Тиме се остварује континуум у тумачењу кључних, крупних теолошких дилема и апорија.

Када се сумирају знања и традиције које ови аутори баштине, увиђа се синкретистично залеђе песничких замисли. Синтеза разноврсних нацрта и парадигми нам осликава колоритност и инклузивност њиховог поетског истраживања темељних, кључних питања људске судбине.

Поред исцрпног, богатог компендијума знања који се афирмише и индоктринише у жариште идејне структуре, Фоксов и Његошев кредо се одликује и полемичким, субверзивним односом према античком наслеђу. Без страхопоштовања и идолатрије се демолирају и деконструишу филозофски системи и полазишта античког порекла. Код Фокса се таква врста субверзије испољава кроз таксативно, каталогско побројавање пантеона античких мислилаца (као и потоњих филозофа и научника) и њихово профано, ласцивно свргавање и ниподаштавање. Као што смо установили, на таласу поетичких константи, Фокс деранжира, дестабилизује европоцентрични опсег знања и учења који делују безупитно и недвосмислено. Из тог револта се јавља подривање, пољуљавање парадигматских илустрација мисаоности и идолопоклонства које се осећа према њима. Његош се изричито обрушава на Питагору и Епикуру јер су они пионирски елаборирали аргументе који урушавају есхатолошка, етерична својства човека, признајући само његове биолошке и физичке особине: „Питагоре и ти Епикуре/ зли тирјани душе бесамртне/ мрачан ли вас облак покријева/ и све ваше посљедоватеље/ Ви сте људско име унизили/ и званије пред Богом човјека/ једначећ га са бесловесношћу“. За Његошев светоназор и аксиолошку матрицу то је нешто blasphemично, тако да их препознаје и жигосе као „будале“.

Из дате аргументације се уочава истоветна тема песничке контемплације, али различита исходишта и решења. Као што постоје садржинске сродности, кореспонденције, тако постоје и њихова разилажења, идеолошке и вредносне антиномије.

Фоксово виђење бога израста у области научних сазнања и чињеница, али не усваја категоричне тезе сцијентистичког мишљења које се ограничава на фактографско и емпиријско у свом сазнавању света; позитивистичке тврдње и идеологеме нису оса постојања. Императив је да се развеје покретачки нуклеус, извориште опажајне, физичке стварности и њихова сврсисходност која обитава у домену надискуственог и трансцедентног. Отуд инфузија разуђених знања како би се поред научне строгости, егзактности демонстрирала мишљења која настоје да образложе физички свет и законитости не као овострани, иманентне феномене, већ осведочења надземаљске, интелигентне инстанце која их конструише. У том погледу је Фоксова песма – „Бог је математичар“ – неоспорни, транспарентни одраз садашњице и њених парадоксалности, као и



појачане, интезивирани сучељености науке и религије и њихове могуће коегзистенције.

Његошево тумачење бога се заснива на дијалектичној међуигри апокрифних доктрина и канонских, кодификованих теза. Његова мисао маневрише у радијусу теоцентричних представа, афирмишу се провиденцијалне поставке и слика бога као стваралачког принципа и силе која проткива свеукупно бивствовање. Његошево песништво у својим песничким рефлексијама поунутрашњује и хетеродоксна начела, чиме се интерпретација бога обогаћује дивергентним, инклузивним патинама неозваничених, стигматизованих учења.

На тај начин се илуструју идејне, вредносне и поетичке компатибилности ова два песника, као и њихове дистинкције. Тако се уочава опстојавање теолошких питања и енигми у новим уметничким формама и медијима. Из компаративног сагледавања, кроз историјску размакнутост, примећује се интересовање и нагон за одгонетањем религијских недоумица, с тим што цивилизацијске, епохалне промене нужно условљавају преобликовање, реинтерпретирање тема теолошке природе и њихова разрешења. Стога се контекстуализовањем ових аутора у упоредни модус рефлектује дух раздобља који је неодвојива инстанца свих песничких домета и аспирација.

Предраг Нуркић



Битеф театар:

ИНТЕРВЈУ СА РЕДИТЕЉКОМ АНЂЕЛКОМ

НИКОЛИЋ

СКЛВ: Да ли нам поп култура поручује нешто суштински, или је само вид површне забаве?

А. Н.: Поп културу доживљавам као нефилтрирану културу, што може да има и позитивну и негативну конотацију. Ако је дефинишемо и као својеврсну уметност народа (савремени пандан ономе што је некада била усмена књижевност), ако у њу сврстамо и уметност уличних графита и текстове хип-хоп музике, на пример, она може деловати као значајно и инспиративно сведочење генерација о сопственом времену, често аутентичније од „прочишћене“ књижевности.

СКЛВ: Какав је однос поп културе и позоришта? Да ли је она и ту пронашла своје место?

А. Н.: Савремено позориште, чији су разноврсни појавни облици можда најбоље систематизовани у Лемановој књизи „Постдрамско позориште“, изразито је обележено утицајем поп културе. Нарочито је занимљива, и већ уобичајена, употреба референци из поп културе у инсценацијама класике, где оне могу бити у служби јасног успостављања везе са данашњицом, брехтовског онеобичавања, повећавања комуникативног потенцијала представе итд.


СКЛВ: Како бисте данас описали битку „више“ и „ниже“ културе? У којој мери је културни елитизам распрострањен на нашој уметничкој сцени?

А. Н.: Оно што може да делује као битка „две културе“, мени делује као одсуство јасне (културне) политике или чак као последица некомпетентности и/или корумпираности људи на руководећим позицијама у министарству и културним институцијама. Отуд се понекад деси да се новцем пореских обвезника финансирају комерцијални пројекти, или нешто што спада у домен туристичке манифестације, или пак да се од уметничких пројеката очекује да доносе профит, што је често немогућа мисија.

Наша уметничка сцена је мала, а независна сцена је апсолутно скрајнута неразумевањем и небригом државе. Тако се дешава да независни пројекти, будући да не постоје ресурси за развој и анимирање публике, делују као ларпурлартистички и елитистички подухвати. Савремена плесна сцена, на пример, код нас је готово сведена на елитистички подухват, а притом је уметност која би могла да има широк аудиторијум када би држава само признала и подржала потенцијале домаћих стваралаца.

СКЛВ: Да ли поп култура данас заузима место које је некад припадало књижевности/позоришту или осталим уметностима?

А. Н.: Нека књижевна или позоришна дела такође спадају у домен поп културе... Сем тога, границе су понекад врло танке: скренућу пажњу на



феномен новог циркуса, који је произишао из пучког жанра, а данас је врло софистициран уметнички облик, који притом није престао да буде забаван.

СКЛВ: Има ли, по Вашем мишљењу, поп култура свој ангажман и идеолошку основу?

А. Н.: Још је Брехт писао о томе, а и практично се бавио спајањем оруђа поп културе и своје визије о функцији театра. Политичка снага поп културе лежи управо у масовности њеног аудиторијума, као и у томе да он често обухвата и обесправљене класе. С друге стране, допадљивост може да постане замка: сетимо се примера блуза, који је настао као одговор црних робова на експлоатацију коју су трпели, а врло брзо се претворио у омиљену музику експлоататорске класе. Данас хип-хоп трпи сличну трансформацију на свом путу од улице до шоу-бизниса.

Анђелка Николић је дипломирала на Катедри за француски језик и књижевност Филолошког факултета у Београду и на Катедри за позоришну и радио режију Факултета драмских уметности у Београду. Члан је уметничке дружине Хоп.ла! и сарадница Битеф театра. Добитница годишње награде Позоришта „Душко Радовић“, награде за уметничку храброст на Patosoffiranји, Стеријине награде за режију, награде за режију на Вршачкој позоришној јесени...

Урош Микић



Технички директор
Иван Праштало

Уредништво
Урош Микић
Предраг Нуркић
Миња Томић

Сарадници
Јована Сувајцић

Лектура
Сергеј Аврамов
Миња Томић

Лого
Урош Ристановић

Маргине и насловна страна
Милица Вишњић

