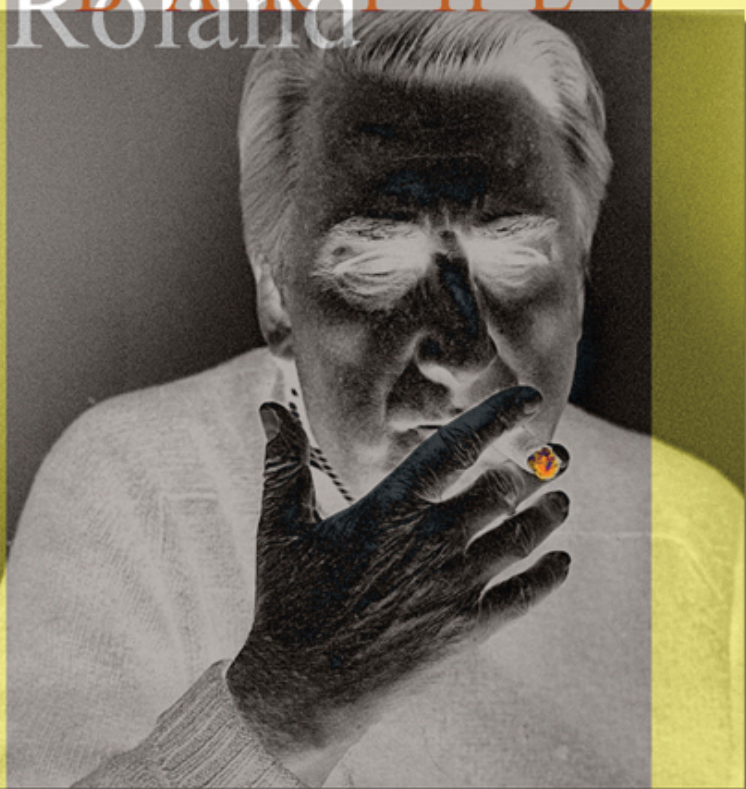


КЊИЖЕВНОСТ УМЕТНОСТ КУЛТУРА

КОРАЦИ

В А Р Т Н Е С
Roland



9-12
2011

КОРАЦИ

часопис за књижевност, уметност и културу
година XLV • свеска 9-12 • 2011

КОРАЦИ

Часопис за књижевност, уметност и културу
Излази двомесечно

Овај број је илустрован делима Миодрага Даде Ђурића

Издавач

Народна библиотека „Вук Караџић” Крагујевац

За издавача

Мирко Демић

Главни и одговорни уредник

Ивана Максић

Редакција

Александар Б. Лаковић, Бојан Оташевић, и
Марија Ракић Шаранац

Секретар редакције

Гордана Вучковић

Лектура и коректура

Виолета Јовичинац Петровић

Техничка опрема

Бошко Протић

Адреса

Др Зорана Ђинђића 10/III
34000 Крагујевац
tel. faks +381(34)30-01-60

e-mail: koracikg@yahoo.com
<http://koraci.yolasite.com>

Штампа

Family-press Крагујевац

Тираж

500 примерака

UDK 82 (05)

YU ISSN 0434-3556

Часопис је уписан у регистар јавних гласила Министарства правде
Републике Србије под бројем 3335.

Часопис се финансира средствима Министарства културе и медија
Републике Србије и Скупштине града Крагујевца.

КО



МЕЂ ЈАВОМ И МЕД СНОМ

Љубица Арсић: <i>Тајна вечера са мачком</i>	5
Милица Милосављевић и Саша Јеленковић: <i>Падавине</i> ..	15
Лаура Барна: <i>Лилит</i>	19
Золтан Баба: <i>Испирање злата</i>	24
Маја Солар: <i>Via Тастатура</i>	42
Драган Радованчевић: <i>Лекције равнодушности</i>	45
Маријана Николајевић: <i>Чартигонисеја</i>	50
Дејан Богојевић: <i>Сазвежђе корака</i>	61
Јелена Мандић: <i>Сада је то само мртва (с)твар</i>	66



МЕРИДИЈАНИ И ПАРАЛЕЛЕ:

<i>Барт у налетима језика</i> разговор водио Клод Бонфоа (превео са француског Бојан Савић Остојић)	73
<i>Фрагменти љубавног говора</i> разговор водио Жак Анри (превела с француског Светлана Самуровић)	78
<i>Друштво припитомљује љубавника кроз љубавну причу</i> разговор водио Филип Роже (превео с француског Андрија Филиповић)	86
Кристофер Норис: <i>Љубав међу структуралистима</i> (превела с енглеског Милана Бабић)	100
Стивен Хит: <i>Барт о љубави</i> (превела са енглеског Милана Бабић)	104
Сузан Зонтаг: <i>Писање себе</i> (превела са енглеског Милана Бабић)	114



ОКУЛАР

- Игор Јавор: *О неким моделима епистоларности у античкој књижевности: Белерофонт, Паламед и Хиполит* 141
- Вук Бошковић: *Пол Томас Андерсон Мотив породице и експериментисање са класичним холивудским наративом* 156



ТЕРАЗИЈЕ

- Драгана Белеслијин: *Разведравање мутног неба над Српкињом* (Радмила Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, Дневник, Нови Сад, 2010) 173
- Владимир Вукомановић: *Слика – Трагање за сликом* (Бојан Савић Остојић, *Тропуће*, Друштво Источник, Београд, 2010) 178
- Никола Живановић: *Свет на граници: између тежње за духовним и земаљске грешности* (Иван Лаловић, *Зимовање*, Књижевни атеље МЛД, Београд, 2011) 182
- Јана Алексић: *Једна песничка пловидба и химна панонском Медитерану* (Радомир Митрић, *Морнарски танго*, Connectum, Сарајево, 2010) 186
- Жељко Милановић: *Како ограничити разорно дејство идентитета/ пронаћи идентитет границе?* (Никола Петковић, *Идентитет и граница – хибридноста и језик, култура и грађанство 21. стољећа*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2010) 197
- Александра Ристић: *Речи, фигуре, значења* (Александар Костадиновић, *Израз и огледало*, Алтера, Београд, 2010).. 202



СТАТУСИРАЊЕ

- Душан Бојанић: *Социјална правда почела да кривуда* 209

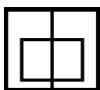


РАМПА

- Гинтер Горбаев: *Други* 211



- КОРАЧАЛИ СУ 221



међу јавом и мед сном

Љубица Арсић

ТАЈНА ВЕЧЕРА С МАЧКОМ

Твој љубавник се, драга моја, управо извукао из хрпе згужваних чаршава и отишао да се у суседној Сијени нађе са својим пословним партнером. Свеже обријаног лица намазаног нивеа балзамом за осетљиву браду, он успева да из прве покрене скупа нова кола опскрбљена резервоаром до врха напуњеним безоловним бензином. Светлост јутра се не пробија до собе и кревета јер у пансиону „Гатопардо“, који си пронашла на сајту за путовања, никад нема сунца. Суседна кућа баца сенку, не да сунцу ни да пригвири, тако је близу да се чини како је довољно да испружиш руку па да са стола оног чиновника преко пута, док он нестаје да у другој канцеларији пронађе селотејп, пореметиш свети ред поређаних фотографија жене и деце.

Још мало лешкарења собу испуњава звуцима. Брундање машине са четкама за чишћење каменог плочника уплегло се у сламнати абажур лампе од које никакве вајде, што се читања тиче, али ко још долази у Фиренцу да чита. Затим клопарање коњских копита у потрази за туристима ранораниоцима, пискав глас Кореанке из скромног бирцуза са ниским ценама, где ће студенти из оближњег хотела попити прву јутарњу кафу седећи на прагу, уз плускање воде око улаза, чиме је намирен дневни дуг према хигијени.

Човеку често дође да на оваквим местима у тишини и с мирисом на осушене грожђице да себи одушка, мислила је. Њен љубавник ју је у кревету добро познавао, умео је додиром да је потпуно примакне себи, изгледало је као да

ће вечито бити уз њега, прилепљена бадемовим млеком које је нештедимце по њој изливао, правећи пенасту мочвару с туљењем, пригушеним крицима, шкргутом.

Преврнула се на стомак и загњурила главу у јастук, дланом се притисла између ногу.

За разлику од мужа надахнутог углавном ноћу, њен љубавник је волео да *оно* раде рано ујутру, кад су могли да заједно преспавају у некој хотелској соби или стану поузданог јатака. Пре устајања јој је, попут лопова жељног отимања, прибијао отпозади отврдели уд и гурао га између стиснутих гузова, докопавши се спреда њених брадавица. Док је проналазио пут, говорио јој је полушаливо и напаљено, промуклим и сненим гласом вука који се обраћа Црвенкапи: „Е сад ће звер да те растргне“. Само пре пола сата стављала му је у уста прсте мокре од њене влаге, а онда се увлачила између његових усана како би га ошамутила истовременим укусима шуме и мора. Пузила је по његовом језику све дубље и дубље, до грла, одакле је долазила претња да се вук уопште не шали. Појешће је полако и не заустављајући се, све до меса са до пуцања затегнутим капиларима.

Дремљиво се окренула на страну ногама обухватајући мекоћу јастука. Из ходника је кврцнула брава улазних врата, неко од гостију управо је напустио пансион. Њен љубавник је већ возио полупразним друмом, жустро претичући споре аутобусе с путницима заклоњеним тамним стаклима.

Синоћ су у једној траторији на другој обали Арна остали касно, уз две флаше кјантија. Вино и погледи газде, који ју је, кад им је послужио дињу с пршутом и тосканске брускете, као случајно окрзнуо руком, слаткасти мирис диње и наспрам мрака окераста, непробојна фасада цркве Санто Спирито у којој су, замишљала је, поред Богородице са ореолом од упаљених сијалица, сличним онима на јелки, и разапетог Христа с убрусом преко међуножја остали закључани љубавници, толико су је узбудили да је столицу повукла ближе неосветљеном правоугаонику баште. Још, дрхтала је заклоњена док јој је његова рука радила управо оно што треба. Газда се, пошто су били једини гости, није појављивао али је осећала да однекуд из потаје туњаво осветљеног бара мотри на њих двоје и ужива у призору.

Само још један једини покрет, па се ускомешао слап сувих црвених папричица обешених у венцу на улазу, кренула је да се таласа ограда од асуре, блештаво су се залелујали праменови косе на светлећој реклами, неко је у

траторији „Кабирија“, већ смраченој и спремној за затварање, гајтаном за пеглу увео струју. Затресле су се жардињере са цвећем, из темеља је померен приказ с флашама, препуном пепељаром и тањирима умрљаним остацима јела. Клонула је на сто, а он је био близу да јој спусти главу на раме.

Као да је само на то чекао, из таме се изненада, попут озбиљног божјег лика сакривеног иза лепог лица мушкараца, појавио газда. „Да ли бисте још нешто наручили“? А онда ју је, кад је отишла у тоалет да се мало среди, пререо у тесном пролазу, стао испред ње врло близу, скоро јој препречио пут тако да је могла да види како му се одижу ноздрве и рекао, „Сињора“, гледајући је онако како мушкарац гледа жену која је управо уживала, похотно и истовремено са завишћу, јер зна да се то врло брзо опет може догодити, само ако он поново приђе ужареном месту. Стајали су тако неколико тренутака, онда се окренуо и отишао иза шанка где је сложио последње опране чаше па им крпом махнуо док су одлазили.

Занимљиво је то, драга моја, да твој љубавник ништа није приметио јер му је љубомора усмерена искључиво на твог мужа.

Пошто би још мало, после тајних састанака, остајали у кревету, кренуо би да је испитује да ли толико ужива и с мужем и шта јој он све ради. Да би се спасла даљег испитивања, рекла је да с мужем не спава откад су њих двоје заједно, на шта јој је он рекао да то сигурно није истина јер он *добро зна* да ипак спавају. Уосталом и он је с бившом женом, иако је у браку имао љубавнице, повремено спавао, близина тела чини своје. А кад му је признала како се с мужем загрли само понекад, на брзину и без осећања, онако како се пред киоском у себе убаца фаст фуд, то га је тек подстакло да се дури и закључује. Добро, туцање нема везе с емоцијама. Ако се дешава брзо, онда то значи да се с мужем брзо и узбуди. Жена је једно незајажљиво биће које није у стању да задовољи ни гарнизон мушкараца.

Досадна су та његова сумњичења. Кад би се све охладило, њихова тела и згужвана постељина, одмицала се од њега довољно далеко, бежала у загрљај равнодушног мужа који никад ништа није питао, лишен било какве бриге да је можда дели с другим мушкарцем – али му се брзо враћала жељна његових додира, којима је, као код људи који читају исте књиге, показивао да осећа шта јој треба.

Пансион „Гатопардо“, подведен на *Трипвајзору* под *Беденд-брекфест*, иако им се газдарица унапред извинила

зато што им због изненадних породичних обавеза неће правити доручак (пет евра одузеће од договорене цене), потпуно је одговарао опису са сајта. *Via dei* магацини, у којој се налазио, излазила је право на трг Сињорија, где је у неописивој гужви Јудита срчано замахивала ножем над Холоферновом главом, док су Нептун и два Давида мирно показивали своју снагу.

Паркиравши кола ван пешачке зоне, пронашли су га лако, препознали по унапред означеној табли с именом писца Васка Пратолинија који је у њему некад живео. Палацо из дванаестог века био је реновиран у модерне простране собе са старински касетираним таваницама и купатилом у којем је вода једва истицала из туша-масажера. И он је штедео на нечему давном и заборављеном. На столу у великој трпезарији, одакле се стизало до осталих соба, стајала је повећа боца с дугачким штапићима потопљеним у освеживач за просторије. Изнад стилског клецала нека од славних сликарских богородица стидљиво је гледала у шкатулу са бонбонама, спајалицама и остављеним металним ситнишем.

Поново је уронила лицем у хладовиту рупу пресушеног бунара у кластеру сестара урсуланки којима су мајка и отац на привременом раду у иностранству поверили њено средњошколско образовање. Одатле је долазио мирис сестринских мантија и униформи њених другарица, свих ствари које би само преноћиле у њиховим орманима, чак и образа омиљене сестре Доменике кад би се сагнула да види њен цртеж, никад превише близу да би га заменила с мајчиним, уз савет који јој је био од користи: „Не труди се да код мужа промениш оно што ти се не допада, већ види да ли можеш на то да се навикнеш.“

Њихова соба на првом спрату пансиона „Гатопардо“ личила је на манастирску келију. Камени под, орман, дрвени капци на прозору заклоњеном светлом ланеном завесом, једноставне линије стола и двеју столица које, упркос модерном минималистичком дизајну, позивају на молитву, светло поред узглавља заклоњено скромним сламнатим ширмом. Једино је велики брачни кревет, превише низак да би с њега могло хитро да се устане, с удобним мадрацем и глатком простирком боје млека подсећао на грешку у подвизању.

Да, тако је мирисао манастирски конак, на ретку врсту грожђа *отело* опоре ароме пуне танина, са полусувим лишћем винове лозе у посуди наред комодe премазане воштаном пастом која испуњава црвоточне рупице, иако

се тамо негде, у последњој фиоци, дрво и даље круни и осипа у скоро невидљиве гомилице.

Последњи пут спавала је у манастиру пре две недеље када је ишла да обиђе Беку.

Сачекала је у трему да калуђерица која се о њој брине дође с њом. Чим ју је угледала, Бека је затрупкала ногама, њен начин којим показује колико се радује. Бека воли даду, пуно пуно је воли. Бека носи крстић. Онда су отишле да прошетају и код једног жбуна угледале длакавог бумбара који их је пратио, завртео се поред сандука с мушкатлама, пао и поново ошамућено полетео према опасно нагнутиим грабуљама. Обрале су зреле смокве и однеле их у пластичној вангли до кухиње, где их је игуманија сместила у фрижидер. Показала је Беки, да је нико не види, како је као девојчица, од латица мушкатле правила себи дугачке црвене нокте којима је махала пред огледалом, држећи замишљену цигарету. Бека јој је спустила главу на раме и загрлила је око струка. Дада неће да иде, остаје с Беком да траже бумбара и праве нокте. Над околним босанским врлетима спуштало се тамно троугласто крило. Нешто је ниско пролетело и стропоштало се уз штектање у зајажени поток. Није јој се дало да вози по ноћи па је остала да спава у конаку, наместили су јој у соби одвојеној од Бекине да се ујутру не узнемири кад открије да је нема. Пре сна, чула је пригушен женски смех изненада прекинут, као да је неко уста снажно притиснуо руком. „Само пробај...“, учинило јој се да је долетело кроз брзо отварање неких врата, која су љупко прхнула ходником, утеравши парче склиске ружичасте светлости у процеп испод њених.

Вратиле су се слике тога дана кад је Беку довела у манастир. Бека се отима и неће да остане, хоће натраг, крици, стењање згаженог кучета, зна да је преварена и да ће ту бити остављена заувек. „Долазићу сваки дан, обећавам, сваки дан да те видим.“ Изненада се умирила и само ју је тупо гледала оним својим тужним очима пораженог теленцета у којима нико не зна шта стварно пребива, прави очај или само умор и нагла предаја.

На путу су јој у сусрет хрлиле неомалтерисане фасаде, куће без лица које би показало радост или тугу. Буљиле су у њу зјапећим прозорима без стакла, тупава говеда која је неко на превару намамио до суве шуме, а онда би се изненада сјурила према појилу, воденом застору све непрозирнијем тако да је убрзо морала да стане на првом одморишту и потражи папирне марамице.

– Ти си, драга моја, чим је мама умрла, одвела своју ретардирану сестру у манастир да се о њој брину калуђе-рице којима си платила за пола године унапред.

Обухватила је волан и на руке спустила чело, за трену-так дотакавши сирену. Тик испред, казальке на мерачима показивале су нулу. На шофершајбни су полепљене муши-це направиле немушто сазвежђе иза којег се крошња прет-варала у папагаја с кљуном забијеним у облак налик на сипину кост. Са неба се трунило, осипало, честице су па-дале, све док нису прекриле хаубу.

Сунце је давало меру свему. Доводило је ствари на право место. На задњем седишту седела је мама, газа на врату била је управо превијена иако је због топлоте рана већ почела да заудара. Појављивала се на неочекиваним местима, пратила је ћутањем. Умотаног врата и уста искривљених удесно, каква су јој остала после операције јер је лекар, уклањајући тумор, пресекао нерв, мама је са задњег седишта немо гледала у њен потиљак. Привиђења говоре посебним језиком који оптужује и кињи, у којем нема никакве логике осим оне којом се објашњава равно-душност. Тако је и седела, равнодушно је гађајући вазду-хом од којег је и сама била сачињена, тишином у коју се занавек удобно сместила. Све је усред јутра било лако осим мамине ране која трули на врату, њеног воња који осећа и док спава.

Пренуо ју је, мокру од зноја, трактор који је с прико-лицом пуном стајског ђубрива протутњао поред њеног паркираног аутомобила.

И сада је мама седела преко пута великог брачног кре-вета у пансиону „Гатопардо“, на столици без неуредно скинуте одеће, обасјана млечно белом светлошћу. С краја улице Магацини нека девојка је цикнула својој пријате-љици коју дуго није видела и мајка је нестала у испаре-њима јода којим су јој испирали рану и кјантија од синоћ.

Мајку ће још три пута срести у Фиренци. У галерији Уфици, као дежурну службеницу устоличену поред Лео-нардових *Благовести* с подигнутом руком, знаком да је фотографисање забрањено, у посластичарници док једе омиљени сладолед од лимуна и на крају, како се с Мике-ланђеловог трга полако спушта према Понте векио, са цр-вено-црним карираним зембилем, враћајући се са преви-јања.

Још буновна од поновног јутарњег успављивања, на-пипала је мобилни да се јави мужу.

„Добро сам, време је лепо, знаш, овде никад није жега јер дува с реке, колегиница из невладине организације је отишла да сину купи неки део за бицикл, ја ћу мало у шетњу па на едукацију, та предавања се прилично одуже, све је добро, и ти си добро, је’ л да, поздрави Лепаву, помози јој, стара је и не може сама.”

Чим се њен муж искључио из роминга, проверио је да ли отвор црева на дворишној чесми добро налаже и кренуо да залива родитељску башту с паприкама. Њој је зазвонио мобилни.

„Ћао, љубави. Ништа, ево лежим и мислим на тебе. Не, ни са ким нисам разговарала, ко зна шта је то било, веза је очајна, једва те чујем. Нема везе, не жури. Важно је да оба виш посао. Идем да разгледам слике, мало у шетњу па на спавање. Баш си ме изморио, вукодлаку. Ујутру те чекам у кревету, не устајем док не дођеш и угризеш ме за увце. И ја тебе, ћао.”

Смањила је звоно телефона на најтише и сместила га у преграду ташне затворивши рајсфершлус. Нека једва чујно зврчи поред њеног капућина и хрсковаг кроасана док на тргу, обучена у удобне мокасине и комотну беж хаљину посматра надирање туриста.

У Галерији су је дочекале Мадоне снисходљивог погледа и разголићеног попрсја једино намењеног малишану који се играо у трави, сисао палац, пребирао прстима по уснама, диркао дугме на маминој хаљини или увојак малог Јована Крститеља, затим махнуо гледаоцима и скрстио руке на стомачићу гледајући мајку како га обожава да би онда, држећи се између ногу с два прстића, слатко уснуо. Све су седеле на неком узвишењу, столица или брдашцету натопљеном опалним сјајем груди још увек пуних светог млека за дојенче које се цилитало поред цвећа, ничим не показујући шта ће га једног дана снаћи. Лепотице снених очију, љубавнице или венчане жене славних сликара, које су после позирања скидале с усана богоугодни осмех и приклањале се кориту пуном пелена или би се, кад би дете с крајичком крпе умочене у мед најзад заспало, довукле до судопере са до пола очишћеном рибом. И све су истински веровале да ће њихов син једног дана постати племенит и пун љубави, као онај са слике, што у овом свету не води спокоју ни срећи, већ судбини у којој се под круном од трња сиса жуч.

„Немој да фотографишеш”, рекла је мајка и нестала уступивши место музејској службеници која се, после опомене, предано вратила књизи на крилу.

Около су се мували голобради анђели, безбрижни попут тинејџера који су радознано посматрали девојчицу у плавом дресу с бројем 2, неспособну да за сад избегне родитеље и досадна упутства заливана водом из пластичне бочице, незаобилазном реквизиту сваког посетиоца.

У другој сали, прикључила се некој групи с водичем који је на једној *Тајној вечери* тумачио откуд мачка испод стола. На још неколико сличних слика мачка се врзала око ногу, испод до пола свученог столњака гледала је ујагреним очима у посматрача вребајући га као да је миш или су је у идиличном призору божјих јаслица опколили мачићи. На једној је, нарогушене длаке, високо подигла реп обавештавајући да је пас у близини. Затим су прошли поред неописиве гужве, људи су богобојажљиво и у тишини пиљили у екран на којем се приказивала рестаурација неке слике.

Чудно је то да у Фиренци није видела ни једну живу мачку, помислила је. Нема их на улици, не скачу на контејнере нити се у шуњају између столова. То је сигурно зато што Италијани једу мачке, сигурно би рекао њен флегматични муж који се после заливања баште посветио још из детињства омиљеном ручку, динстаном пилећем батаку с кромпирићима.

Није била гладна. На августовској врућини само јој се пила вода, после неколико зрна бадема које је увек имала у ташни. Из музеја похитала је лако, ослобођена загушљивог ваздуха с потребним додатком влаге, смишљајући како да потроши време пре смркавања. Продавац сладоледа јој је иза витрине крај које се зауставила пружио корнет, ипак се нагло предомислила и продужила без речи.

Кад падне ноћ, отићи ће да вечера у *оном* ресторану „Кабирија“, тоскански брускети и чаша кјантија пријаће јој после оволико ходања.

Сумрак ју је већ гурао даље од тамних капија и металних ролетни редом спуштених за време ферагоста на скоро свим радњама у овом делу града, а она никако да нађе „Кабирију“.

Док је улично сунце, насупрот оном небеском које је већ пало далеко иза света, још слабашно поскакивало на месинганим звекирима у лављим ноздрвама, намерно је тумарала одлажући час да пристигне тамо где је наумила. Привукла ју је усамљена отворена радња са предметима од мурано стакла. У витринама, као из бистрог плићака преливале су се плава у тиркизну па у златно смеђу, заробљене у наушницама, привесцима, наруквицама. Продавачица је

откључала једну и извадила неколико модрих каменчића повезаних сребрним ланчићем.

– Као створена за вас.

– Погодили сте да волим плаво.

– Погледајте само ове жилице, право мајсторство, наруквица је модерно дизајнирана и носи потпис аутора. Има много копија, подмеђу их онима који се не разумеју. У овој радњи, будите сигурни, све је оригинал мурано.

– У овој радњи можете купити оригинал домаћи пармезан и изузетну тосканску прштуту – дочекао ју је у још једној отвореној продавници са прехрамбеном робом времешни брачни пар. Бакица је упадала у реч на пола мужевљеве реченице, није могла да дочека да муштерији покаже колутове сира, ловачке кобасице од вепра и специјалитете са тартуфима. Свакако ће доћи дан пред пут да купи нешто, у соби где је одсела нема фрижидера. Да би макар мало ублажила њихово разочарење што ништа није купила, потражила је крупну морску нерафинисану со, њу обожава у салати и бакица је скоро дотрчала носећи платнену врећицу од килограм, украшену наштампаним таласима.

– Енрико, госпођа пита за трг Санто Спирито. Је л' то беше код другог или трећег семафора?

– Идите овом улицом, онда скрените десно и код другог укрштања видећете ограду са жлебовима где се остављају бицикли. Прођете и онда наставите лицем према звонику.

Никаквог звоника није било на видику. Улазила је у пусте улице, њима кружила и стално се враћала одакле је пошла. Покушала је да потпуно промени правац, узалуд тражећи постоље за бицикле. По трећи пут пролазила је поред укосо паркиране веспе и степеника с кесом пуном кора лубенице. Из мрака уских пролаза журно је корачала ка уличној светилки, као чамац који се наизглед безбедно љуљушка ношен струјом према светионику, а у ствари се све више удаљава од обале.

На сред једне улице стајао је кратконоги дебелко док му је млаз шиштао низ ногавицу.

– Госпођо, помагајте да га извадим из панталона.

Код колског пролаза, наслоњена на саобраћајни знак, седела је жена у широкој похабаној кућној хаљини и разговарала с кучетом у наручју. Патуљаста пинч је био без једног ока и на сва њена питања одговарао је кевђућим гласом, умиљавајући се и лижући је по уснама и образу.

Застала је у чуду и онда схватила да жена сама ствара овај други глас пса љубимца, говорећи из стомака.

Изгубила је сваку наду, већ одлучна да мобилним позове такси који ће је одвести до пансиона кад се одједном обрела на тргу Санто Спирито. Сенка цркве осветљене рефлектором пружала се као огромно насукано весло полегло по каменом тргу. С десне стране препознала је осветљен улаз у „Кабирију”, с посмртницом на стаклу посвећеном неком локалном левичару цезеру, коју је и прошли пут била приметила. Неколико свећица у ниским бокастим чашама треперило је по празним столовима у башти. За једним је седео газда, тањир са згужваном салветом и до пола напуњена бутелјка вина налазили су се испред њега.

Било је потпуно природно да дође за њен сто и понесе непопијено вино, да јој донесе бруске и још једну, празну чашу. Из крошње се слабашно пробијало испрекидано цврчање: сува празна махуна, уз окретање, паде на пламен свеће и угаси га. И још је природније да је ухвати за обе руке и принесе их свом лицу у мраку, да се љубе без увода као да се одувек знају, заобилазећи реченице при упознавању, иако је њихово познанство у ствари почело тамо, испред тоалета.

Испијала је вино ситним гутљајима који су прекрили непце и језик неодлежаном киселином вештачких пића са накнадним додатком боје и укуса. Што га је више пила све је слабије повезивала смисао онога што јој је говорио, о жени која га је напустила и о њиховој девојчици тешко болесној од дистрофије, остављеној на чување његовој мајци јер он мора да зарађује у „Кабирији“. Причао јој је како је изненада изгубио све што је волео, остао без оног што му много значи, топлина, дом, неко те чека кад се враћаш, неко ти се радује и пред твој долазак пали сва светла по собама.

Вино ју је ошамутило. Крзнени гмиз ју је испод стола заголицао по голом листу. Мачка јој се мазно увијала око ногу, а она се сагнула да је помилује само да у њега више не гледа, јер нема ничег непријатнијег од призора у којем мушкарац плаче.

У ташни јој је упорно звонио мобилни. Није га чула јер је био притиснут врећицом с морском соли. Мачка је скочила на наслон па на празну столицу, а онда се дала у трк користећи свих девет живота да што пре обиђе мрак, звездано небо и да се врати на видиковац са којег је мама, последњи пут у овом граду, полако силазила носећи рентгенске снимке у карианом зембилу.

*Милица Милосављевић
Саши Јеленковић*

ПАДАВИНЕ

ПАДАВИНЕ СА МЕСТИМИЧНИМ НАОБЛАЧЕЊЕМ

Ништа као месец не може да ме распакује, развеже,
раздвоји и сачува. Спасавам почетак од краја.
Ускачем у празнину која ме чека и досађује се.
Нема ни налета, ни ватромета, чекам у ћошку своје лето
да се врати.

Куда идеш, зашто увек мораш да идеш, врати се одласком
да се још једном заборавимо. Ништа заувек, никоме поверење,
памтим, прослеђујем, довикујем преко улице, преко
историје.

Одмотај се, одмотај ме да се наставим, није ово пут
којим би требало ићи, али треба отпутовати, не освртати се,
заспати крај неких кухињских тапета. Сутра наставити
из скровишта, из туђег сна, из славе што ће доћи
без труба и добоша као нежност, као пометња.

Вежбао сам нестајање и променио диоптрију.
Постао сам један од оних који скупљају храброст
као лишће за хербаријум.

Тих дана сви су пролазили кроз оставу, ја сам те заборавио
у предсобљу неког изнајмљеног стана, и нисам знао
зашто све и даље треба да се догађа, да се понавља шоља
за кафу,
лавез паса испод прозора, коре од мандарине. Због тебе
почео сам

да презирем лето, препустио се вртоглавици, заронио у
песак
као заборављена граната.

Нанишани на свет. Заустави коловоз.
Одлежаћу уместо тебе робију на испуцалим прстима.
Немој да се завараваш. Нисам ти ништа обећао.
Ниси се ни себи испунила. Пуцај. Разнеси ме.
Време је да се дигнемо у ваздух.

Право је чудо како дишемо.

НАОБЛАЧЕЊЕ

преко океана сумираћу сунце једног превременог јутра.
док ми галебови буду засели на врат, ти ћеш чекати на
пешачком.
а ја ћу неком у позадини говорити зелено, волим те зелено.
без обзира на време заклео сам се нећу говорити ни о
каквом чекању.
навлачим завесу. плава боја умире. снимам њен последњи
глас и као да
се све збивало. а једина је истина да сам собом насамарен.
боже, како заиста неискусно свићу зоре
у мојој соби под окупацијом других.
увек си волела плаву страну на славини.
пудинг од ваниле ујутру.
вриску аутомобила од смеша издувних гасова.

сада си заборавила да волиш.

кажем галебови.

кажем вода.

кажем потопићу те једног дана.
нежно као брод од бродолома кад се брани.

кажем прећути сунчану страну улице.

прећути цонија није нам добро донео.
кажем да ме окренеш да причамо да ти кажем
како данима не причам са тобом.
сваког дана моја кожа је храпавија.
оно што не можеш препознати, то су мала врата.
ударци један за другим, земља је топла, а ти си и даље
гладна.

али, ко је данас сит на седишту каменолома. увек си
говорила: доћи ћу.
да гледамо бело. да гледамо рађање. да се гледамо у очи.
да напијемо прашину и одемо у пустињу.

а себе си добро знала. љубав је капацитет. љубав је
противтежа.
љубав је кад имаш омиљену песму и кад можеш на њу да
заплачеш у клубу.

кажем невреме је да кренемо. кажем то што имам није
теби од мене.
кажем треба да видиш како сваког јутра заливам
дисциплину
кад устанем. како не одустајем.

хтео бих да будем мањи, да се изједначим са прашином.
са капима зноја на твом лицу. заборавио сам. а лако бих
могао да се
спакујем у картонску кутију и да неком добро дођем као
поруцбина.
сунце се вечерас отопило због ноћних излазака, али
нисам ни навикао

на подударања. ти си преврнула етикету напред.
ја сам заборавио на коју страну треба.
растао се од илузија опипао кваку отворио врата нигде
трагова.
ветар је стао набацио огртач нож за појасом заобишао
проповеднике
протутњао поред продаваца печурки прошао кроз тунел
избио на мост
неповезани утисци празан простор. разубјена обала.
стојим.

спремам се на скок. и знам да ме не хваташ.
и знам да се и овај пут хватам за сламку.
и знам да је то најбоље за мене и да не треба никад да ме
разумеш.
ако си се заклела на верност на умрежавање једног погледа
на затишје ком си се обрадовала, а ниси знала да је то само
ономатопеја новог прождирања у заседи.

онај који тоне постао сам онај који се не зауставља.
да би примио и отпратио да би смањио и помиловао.
онај који иде на све стране избегава скровишта.
показује се сунцу и месецу маслинама и наранџама.
кога покриваш у просторима суманутим.
коме обећаваш невиђено.

Лаура Барна

ЛИЛИТ

Вама је позната као савест. Ја сам јој дала име Лилит. Прво сам се, морам да признам, двоумила око одређивања полова, мислећи где бих – сада већ њу – могла да је сместим. Али ускоро схватих колико је таква дилема била бесмислена. Зар сам могла равнодушно да изведем, испоставило се, кукавну недоумицу пред поротнички суд? Лилит – крајње уобичајено и на први утисак неvezано са значењем појма савест, али само на први. Јер, у кабалистичком предању Лилити се у стварању приписује првенство над Евом, а равноправност са Адамом. Дакле, она није могла настати поларизацијом – Целог; њој се управо приписује целовитост, баш као и Адаму. Ако је Ева резултат деобе Целог, Лилит је архаична формула савршенства, с узором на Бога. Јединство свих атрибута у Једном: андрогин, хермафродит. Ми смо обоје једнаки, рекла је Адаму, јер смо начињени од земље. Због тога су се посвађали и Лилит се разбеснела, изговорила божје име и побегла, да би започела своју демонску каријеру. Ако и даље не наслућујете везу између савести и Лилит, дозволите да вам испричам своју причу.

Први пут сам јасно спознала Лилитино присуство у својој седмој години (разуме се, тада је још нисам звала Лилит). Али, колико је у том тренутку било доступно децјој машти, већ тада сам је оживотворила, изоловала као своју уобразиљу. „Твоја сам!“ – говорио је глас који је ледено продирао до саме сржи мојих костију. Глас је најавио Лилитино перфидно дејство. Почела је њена тајанствена

власт, окупација мога ума, мојих мисли. И није ту било fair play: она је започињала, уигравала, осуђивала и завршавала сваку игру. У ствари, она их је и чинила играма.

А почело је у рано лето. Обично је тада тетка Марго долазила из Суботице на салаш и остајала чак до суморних јесењих дана (радила је у школи као учитељица, иако тако није изгледала, бар не по мојим критеријумима, осмишљаваним у безмерној доколици у пољима дувана). И цело лето сам проводила осењена грозничавом усплахиреношћу. Испуњавала ме радошћу њена близина. Као омађијана сам каскала лавиринтима застрашујућих прича од којих ме и данас подилази језа. Дешавало се да смо их саме измишљале, стрпљиво конструисале, онда би их тетка Марго ноктима записивала на полеђини дудовог лишћа, и свечано испуштала у Тису.

„Вода зна да чита, али успева само са лишћа. Папир брзо разгради и обично не дочита исписано“, говорила је загонетно се осмехујући, лагано прелазила пругу.

И сваки смо се дан враћали на пругу. Газиле између углачаних шина по врелом шљунку који је баш као и околни ваздух отужно мирисао на возове. Прелезиле челични мост и на другом крају дочекивале мирисе. И углавном смо тада, док је тамни ланац бректао, испуштале лиснате записе у Тису.

„Када бих оставила овај камен на шину, локомотива не би успела да пређе преко њега, склизнула би са колосека, и за њом би се сурвали и остали вагони. И? Трагедија! Тако је једноставно, бледо моје дете, изазвати трагедију“, изговорила је једнога дана. „Трагедија је живо бездно с почетком, ужасом и крајем, баш као и прича са листа. Ужас привлачи људе; за почетак и крај не хају. Почетак из несносне нестрпљивости, крај из несносног жала од завршетка. Кажем ти, била би то највећа представа икада виђена. Али, гле! Људи са ужасом и гађењем прате расуте удове умрљане крвљу: Сотоне! Правдају се пред сопственом савешћу, а с жаром би да угледају Сотонино лице. И тада иступа онај паклени импулс пред јачином злобе што редовно изазива дивљење од којег се доцније ипак осећамо презрени и јадни“, кажипрстом је склањала камен са шина.

Од тог часа нисам престајала да размишљам о њеним речима. Оргијастички су, још у зачетку, разарале сваку моју мисао, крчиле место само за једну слику: *Позориште ужаса!* Највеће икада виђено. А ја сам полагано постајала његова марионета, градитељка трагедије. Понекад

сам, мучена срамотом, опседнута одлазила у поља дувана, у очајању препознавала немоћ миришљавих стабљика, под којима сам у осами увек изналазила олакшање. Још ми се чинило како стабљике аветињски израстају невероватном брзином. Изгониле су ме из јединог сигурног прибежишта. Али знала сам да то нису оне. Биле су то тетка Маргине речи које су из дана у дан постајале све свирепији тирани, терачи, гоничи градитеља Позоришта ужаса (истичем да тада још није било помена о Лилит).

Био је увелико дан када сам се пробудила. Један од оних уобичајених, песковитих делића августа. У магновењу (тако сам, уосталом, тих дана и живела) одлучих да прекратим муке; Позориште ужаса је у мојим мислима било одавно изграђено. Тетка Марго ме је од раног јутра ишчекивала (обично је у доколици премештала саксије с хортензијама у сенку платана). Устајала је веома рано, с петловима. Како је мајка, с не мало ироније, волела да каже: „Вампири одлазе, Марго долази.“ И заиста је личила на вампирицу: неизмерно висока, кошчата, бледожутих очију, и увек у некаквим тамним, дугим хаљинама. Чак је и у несносно вреле дане била исто одевена, што је мајку иритирало: „Марго, зар си се и на сунце намерила?“ изговорила је и тог јутра. А она се, као и обично, загонетно смешкала, шеретски намигнула, давала ми знак да крећемо у освајање коло-сека и прича, дочекујемо клопарања и отужне мирисе.

Мора да сам изгледала потиштена и притом до те мере бледа и расејана да се моја млађа сестра Ема, која би нас иначе громогласно испраћала, бојажљиво притајила уз хортензије, откуда је могла да прати како у страху, пламтећих образа, завлачим под блузицу облутак (још јуче сам га сакрила међу гране платана), крајем оковратника нервозно отирем усне, избегавајући да гледам у нешто одређено, иако нико сем ње на мене није обраћао пажњу. Одлучих да до капије погледом пратим стопала, бавим се одбројавањима, што сам често радила не бих ли прекинула време до одредишта. Тетка Марго је ишла испред. Газила је, као и обично, брзим, уједначеним корацима, певушила неvezано више искиданих мелодија. Веровала сам да моју збуњеност и немир није приметила; облутак такође. Али испоставило се да нисам била у праву.

„Убицо!“ добовао је глас као тамтам упозорења. Зауврат сам почињала гласније да одбројавам кораке, грчевито стежем облутак, али што сам се више упињала, глас је био све јаснији. Учиних ванредан напор, готово демонским вапајем заурлах. Тетка Марго је изненада стала.

„Бледо моје дете“, изговорила је и не погледавши ме, иако сам по силини брујања у ушима и врелој бујици образа, вероватно неодољиво подсећала на растворени цвет мака. Осетих изненада како ме запљускује дах неке дубоке, непознате туге. Зла бујица котрљала се низ грло, задржавала се у желуцу који ме до те мере пекао да сам се у грчу, пресамићена, вукла као пребијен пас. Заболела ме на трен и тетка Маргина равнодушност (верујем да ме никада није видела у овако жалосном стању, а никада ћутљивија и тајанственија није била). Осетих изненада мржњу и презир. Облутак ми је ледио стомак, горчина навирала у испљувак. Отпљунух.

– Дете невесело, биће то до сада најбоља прича. Осећам. Убрзај да стигнемо на време. Штета је да пропадне! Таква прича оживи на час и угаси се. Пламсај вреди уграбити. Хајде, потрчимо!

Још сам изражајније осећала мржњу; и како је расла нисам више била сигурна да ли то мрзим њу, Позориште, облутак или своју намеру.

Ускоро пристигосмо надамак моста над реком. Горчина испљувка преобразила се у право бљување. У очајању разабрах разложну мисао у гомили бескорисних: Каква то зла коб гони *добро* на преиспитивања? Зар да допустим злу да ликује? Где сам? У ђавољем загрљају? У том тренутку осетих како ме нешто изнутра стеже, везује омчом. Облила ме немоћ, одмах потом и пролом огорчења услед немилостивог открића; па глас: „На теби је да градиш Позориште!“ Безнађе људскости помери ми згрчену руку; положих облутак на углачану шину, наставих немо да корачам за тамним Маргиним хаљинама. Одједном ме обузело неко чудесно олакшање; отарасила сам се бремена које ми је као ледена оштрица ножа пробадала стомак. Чак сам успевала да запазим лепоту Тисе кроз челичне решетке моста, ослушнем и шуштаво крклање воде. Али убрзо ме заокупила нова напаст, кудикамо страшнија. Осетила сам је прво као грозничави грч, од горчине изједеног желуца; потом се грозничавост стала, на моје неизмерно чуђење, оформљавати у аморфно уобличење свих могућих страсти. Била сам сведок Лилитиног рађања, неповратног отуђења дела мога бића. И сад се то отуђење нетремице гледало са облутком. Обузе ме неподношљив терет страха и чулне слабости. Осврнула сам се: облутак је беласаво титрао на углачаној шини. А Лилит ме је (у то време је још нисам звала Лилит) немилосрдно шибила кривицом. Хтедох да потрчим, али сам истовремено осећала како ми затеже

паклену омчу око ногу, руку; окамењавала ми својом снагом жељу да разорим сопствену утробу.

– Ускоро ће воз из Будимпеште прећи Тису – пренуо ме тетка Маргин ледени тон – било би добро да је пређемо пре.

– Убицо! – врискала је Лилит, гурала ме за тамним хаљинама. Отегнути звиждук разбијао се о челично испупчење. Нејасно назрех облук. Имала сам довољно времена да дотрчим до њега, иако су се обриси захуктале мрље све јасније одсликавали у локомотиву.

Застали смо одмах после моста, на узвишици са које су се шине благо спуштале у равницу. У глави ми је тутњало од Лилитиних погрда и псовки. Ноге и руке и даље су ми немоћно биле сапете. Да сам се бар поверила тетци Марго, помислих у очајању. Воз се већ сасвим примакао; облук засјао јачином ђаволских пламсаја. Пред њим је. – Убицо!

Тих тренутака се не сећам; била сам увучена у црну рупу, заувек је усисала неколико минута мога живота који ће ми остати трајна непознаница. Можда би тетка Марго могла да ми помогне, али се никада после нисам усудила о томе да говорим. Остала ми је непозната и прича са листа.

Видела сам децу како одмахују из јурећих локомотива.

– Ти, мала враголице – смешила се тетка Марго загометно, ноктима гребала полеђину дудовог листа, свечано га потом испустила у Тису.

P.S. Како се злочинац враћа на место злочина, следећи природни закон „сваки злочин тражи свог искупитеља” – често одлазим на своју пругу.

Золтан Баба

ИСПИРАЊЕ ЗЛАТА

Сени Мартина Идна

ФРАЗЕ, ЗАГРАДЕ, НАВОДНИЦИ И КУРЗИВИ

Роман *Киклон* Ранка Маринковића површно сам прочитао гњавећи се десетак дана. Свеопшта бламажа цангризаваца са дна грађанске Хрватске у предвечерје Другог светског рата као да хоће да створи слику некакве идеалне Прве гимназије са све професорима и ђацима јалово опседнутим класичном старином.

ГОВЕЧЕ

У синоћ емитованом телевизијском омажу недавно преминулом песнику Вујици Решин Туцићу, пуштен је снимак у којем бард наше послератне авангарде рецитије циничне стихове о Гетеу (Goethe). Одмах сам се сетио приповетке Алберта Моравије *Лакрдијаш*, чији се главни јунак обесио у прозору хотелске собе јер је један заљубљени младић у присуству своје девојке у кафани надахнуто одрецитовао стихове које је овај претходно карикирао.

АДОЛЕСЦЕНЦИЈЕ

Ако ме књига не освоји на препад, ја је обично одбацам већ након прве странице. Ово би ми се замало десило и са Селинцеровим *Ловцем у жити* (каква тричава

фразеологија, како лош превод!), да ме нешто није потакло да читам и даље. Поглавља су се ређала, све док на крају не схватих да сам прочитао роман који је после Софоклове *Антигоне* најлепша химна сестри.

НАТУРАЛИЗАМ

У Декартово доба веровало се да читав биолошки космос функционише као машина. Изокренуту верзију ове теорије поставио је два века доцније Емил Зола у роману *Човек-звер*, у виду еротичне повести једне старе локомотиве чија ме је смрт потресла више од ма које људске трагедије (са часним изузетком погибије јунакиње Флоре која ме је, кад заспах, до суза уверила да је и сан дете мајке Природе).

ВЕСЕЛА БРАЋА

На породичној слави мога пријатеља песника Перице Маркова, отело нам се да у припитом стању говоримо *Мајку Југовића*. Заједно заридасмо већ код „десет љути лава“, што нас је обојицу бацило у дубоку ћутњу.

ЧУДО

Хомерова *Илијада* први је модеран роман. У њој је хибрис већ подређен психологији, јер како би у супротном један јунак могао заплакати. Хомеров медени језик којим описује страховите догађаје – то је оно чиме ме ова књига очарава.

НУТО

Римски песници нису познавали инерпункцију, мала слова и фусноте, секли су вену када би издали цара и презирали су кућну библиотеку. Савремени песници су филолози за жанровску поезију, сарађују у свим часописима и пишу сабрана дела само за себе.

ИДИОТ

Када сам први пут прочитао *Идиота* Фјодора Достојевског, постидело ме је како нисам могао запамтити ни

главне ликове. Следећом приликом некако ми је било жао труда да пратим сву ту препирку неуротичних госпођица, па сам поново одложио коначну рецепцију за неку бољу прилику. Тек при трећем покушају постало ми је јасно шта је један мислилац хтео да каже када је рекао да о неким књигама можемо судити чак и ако их нисмо прочитали.

ПАС КРАЈПУТАШ

Негде у *Знаковима поред пута* Андрић бележи како је о већини познатих писаца стекао неки суд, па макар и преко неког од њихових мање значајних дела. Међутим, наш нобеловац не каже да ли је то пут до ерудиције или до екстазе. Сам сам се уверио прочитавши причу *У мрачној шу-ми тајанственој као време* Томаса Вулфа и неки познији роман Гинтера Граса, да је могуће и једно и друго, као и ни једно ни друго. Зато нам ваља више њушкати док би-рамо књиге.

ТОЛСТОЈ

Вечност романа *Ана Карењина* саздана је од тренутака: првог сусрета Кити и Љевина на клизалишту, фаталног мимоиласка Ане и Вронског у возу, очајавања Вронског над умирућом кобилу, тајног загрљаја мајке и сина у забрањеном дворцу, супериорности Карењина над Вронским на Анином порођају, потресне љупкости Ане међу точковима покренутог воза... Па ипак, колико би све те епизоде засебно вределе да није оних мајсторски испреплитаних наративних линија на које су нанизане.

ЗАМОР МАТЕРИЈАЛА

Толстојев изговор за списатељску апстиненцију након *Ане Карењине* нимало није убедљив. Ако разлог беше у томе што је књижевност илузија, зашто је наставио да пише поучне приче? Сцена хајке на Хаџи Мурата утврђеног у мочвари јасно показује како је геније с великом муком долазио до перфекције, на шта је уосталом и сам алудирао тврдећи да је писање испирање злата.

ДОБРИ ПОЗНАНИК

Јунак нашег доба Михаила Љермонтова открио ми је две ствари: да дело једног књижевног генија може својим

духом да надахне генија неке друге уметности (филмови Серђа Леонеа), као и да је само песнику који је уједно и војник допуштено да опева Алпе.

ФРАНЦУСКИ РОМАН

Сентименталност је једно од универзалних обележја романа деветнаестог века. Међутим, она се различито доживљаваја од писца до од писца. Намерно избегавам појмове *правац* и *епоха*, јер су Иго и Балзак скоро истовремено рођени и стваралачки иницирани. Битно је то да је први сентименталност схватао само као спољашњу конвенцију стила насупрот своје хомеровске искрености и патоса, док ју је други прихватио као иманенцију сопственог филистарства.

ЕНТРОПИЈА

Своју читалачку повест делим на два раздобља: оно прво, до дана када сам прочитао Игоове *Јаднике*, и оно друго, у ком се непрестано удаљавам од детета у себи, способности дивљења, суштинске невиности и задате светости.

О МЛАДОСТИ И СТАРОСТИ

Један од последњих истинских ерудита и виделаца дон Бранко Збутага, говорио је да је класике најбоље прочитати до петнаесте. Тврдња да за њих није касно ни у педесетој, звучи ми слично као оправдавање окаснелог очинства што се исцрпљује кловновским самодоказивањем.

УМЕТНОСТ НИЈЕ РЕФЛЕКСИЈА

Човек који тера шегу најозбиљнији је створ под капом небеском. Да у то нема сумње потврђује добри војник Швејк. За смејање су надобудни Достојевски и кочоперни Црњански.

И ТО ЈЕ АМЕРИКА

Када писац напише роман само зато да би на крају рекао оно шта је хтео да каже, добијамо роман Вилијема

Фокнера *Док лежах на самрти*. Конвенџија наслеђена од блазираних народних казивача, или завера против Творчевог ума?

ВАЖНО ЈЕ ОНО ШТО НИСИ

Светска књижевност обилује копираним издањима Сервантесовог *Дон Кихота*. Једно од њих је и роман *Композитор Фолтин* Кароља Чапека. Несрећник неспособан да схвати суштину стваралаштва која се не може објаснити, један је од најпотреснијих мотива што га је пишчева машта икада замислила. Добро је када те игноришу, још боље је када ти ласкају, али само када ти се подсмевају значи да си се узнео до небеса.

ОБЛОМОВШТИНА

Добра приповетка је као метак који ти остави ожиљак, а добар роман као вино од кога се никад не отрезниш. Када сам прочитао прво поглавље *Обломова* Ивана Гончарова, замало рекох себи „и то је довољно за вечност“. Али тек када сам прочитао целу књигу схватих пун смисао Кафкиног објашњења зашто лењи и нестрпљиви неће видети раја.

БИТИ НИЧИЈИ

Приповетка *Браћа* Ивана Буњина потврђује да је егзотика област у којој писац најбоље препознаје, схвата и сведочи истину. Ма, каква мајчица Русија; ма, каква стара Европа! Само још негде у тропима може један заљубљени дечак да одузме себи живот без премишљања.

ЕНТЕЛЕХИЈА

Када бих могао да бирам начин нестанка, изабрао бих начин Мартина Идна. Али, авај, за такав подухват ми недостаје макар оно мало мишића што сам некада имао! Та, зар се није и најплеменитији човек што га је Бог створио, велеумни Дон Кихот од Манче, ослањао на „снагу својих мишица“?

ПОЛ И КАРАКТЕР

Није нимало важно ко си и шта си ако си велик. Место

које то доказује јесте епизода из *Ишчезле Албертине* Марсела Пруста, где се приповедач испративши мајку на станицу предомисли у часу поласка воза па се врати по њу да и остатак лета заједно проведу у Венецији.

ПРИЧА О МУШКОМ

Књижевни геније је чињеница похрањена у тајним одајама мушког наслеђа. Уосталом, како би се у супротном могла прочитати *Пасторална симфонија* једног Андре Жида?

БЕЗ ПАРДОНА

Ово је роман списатељице, рече ми једна филолошкиња пруживши ми *Госпођу Даловеј*. И поред најбоље воље да је прочитам, књигу сам одложио већ након дигресије о невидљивом пилоту који је сигурно леп.

ИЗГУБЉЕНИ И ПРОНАЂЕНИ ЗАВИЧАЈ

Ипак треба бити обазрив. У роману *Орландо* препознао сам давно виђено биће лепоте управо у обесмишљавању полног идентитета.

КОПАЧИ ЗЛАТА!

Чак и при најлетимичнијем ишчитавању добре књиге пажњу мора да вам привуче неки грумен злата. Дивља и дивна црнкиња у роману *Срце таме* Џозефа Конрада довољан је доказ да сте добро набасали.

ИНТЕРВЈУ

Давид Албахари: Свака написана реч је фикција.

Слободан Тишма: Тако је, али свака написана реч није самим тим и књижевност, јер је за књижевност потребна и параноја.

СИЖЕ

Једино збивање књиге је говор писца.

ЗАЧАРАНИ ЛОВАЦ

Док је писао *Лолиту*, Набоков је јавно омаловажавао *Дон Кихота*. Тиме је хтео да уз изворе инспирације прикрије и идеју свог ремек-дела.

СТАНОЈА И МОРЕЛА

Искреност једног писца изискује форму у којој би се изразила. Што је форма конвенционалнија, то је дело оригиналније, сведоче Поове фантастичне приповетке. Угледање на ремек-дело најчешће има слаб резултат, као у случају неких раних радова Боре Станковића.

ЉУБАВ У ДОБА КОЛЕРЕ

Да би се баналисао Шекспир, потребан је велики труд уметника. Али да би се баналисао доктор Живаго, довољно је знати читати.

ЗЛАТНИ ЋУП

Према Сигмунду Фројду наша спонтана сећања оживљавају низ енигматичних тренутака. Тако се и ја сада присећам Хофмановог романа по наслову магичне привлачности и по оним зеленим змијицама.

ПАВИЋ И ИГЊАТОВИЋ

Роман може да буде савршен а хладан, а може да буде и мањкав а заносан. Еротичност, не есејичност, удахњује живот књижи.

КУЛТУР ТРЕГЕРИ

Српски романописац воли да се улагује и да сатире, непоправљиво је претворан и досадно интеллигентан. Као да се стиди своје просте словенске душе. Можда му недостаје она бекрајна степа којој би увек могао поверити тајну и по њој слободно изјурцати машту.

АЛХЕМИЈА СИТНИЧАРНИЦЕ

Свима је добро познато како један писац може да гњави, али је кудикамо дирљивији доживљај његове самогњаваже.

О томе сведочи *Ситничарница код срећне руке* Горана Петровића, племенита повест коју су, авај, појеле сувише биране речи.

ТРАВЕСТИТИ И КАСТРАТИ

Савремени се писци из петних жила упињу да експериментално оповргну могућност своје полне легитимације.

БЕЗ ТРИКА

Српски и руски књижевни генији ходају по размеђи усмености и писмености.

ХОМЕР И ПУШКИН

Истинска поезија је изјава сведока.

ПАРАДОКС

Велики песник пева без агапе, али је и поред тога божанствен. Уосталом, зашто бисмо благодарили Пушкину.

ГОГОЉ

Добра проза је као прогоњена дивљач која немилице бежи иако јој сва опасност прети спреда.

НОМОС

Оно што највише иритира медитативног приповедача јесте смисао за нарацију истинског приповедача.

ШЕХЕРЕЗАДА

Само у пешчаној пустињи дух може да се одважи на стварање раја.

САБАТО

Ни одлично познавање историје, ни избор релевантне теме, ни завидно владање нарацијом не могу од физичара направити писца.

БОРХЕС

Добра књижица понекад дубље понире у суштину ствари него томови епских бестселера, па чак и ако се бави само својим сопственим мољцима.

КОРТАСАР

Оно што сваку срећну породицу држи на окупу, јесте једна богата старемајка која фотосе својих најмилијих боцка чиодама у споменар.

ГОСПОЋИЦА

Андрић је женском понизношћу молио биографе да га не дирају док не умре. Међутим, колико ли се само писмених уседелица скрива иза главних јунакиња његове прозе?

СКРОМНОСТ

Познати амерички филолог и књижевник Рејмонд Карвер који је садомазохистички уживао у јавности свог прлавог брачног веша, наредио је у тестаменту да му се постхумно призна само титула песника.

ЛАВИЋ

Неподношљива је дирљивост хладноће којом Миљенко Јерговић сецира мајку до последњег галванског рефлекса.

МОРНАР НА КОЉУ

Писце треба читати али их не треба познавати. Нажалост, читалац пре или касније набаса на какву биографију омиљеног писца, па тако открије да се овај није убио на начин главног јунака, или да је насупрот свих својих херојских авантура једном приликом из чисте освете написао приповест о свом судији парничару. И тако ближе и тако даље, јер се овај ланац јавности и приватности бескрајно протеже...

КАД САН ПОСТАНЕ ЈАВА

Писци који пишу само за себе имају дечју природу, па отуд помало личе на одојче које сиса палац и гуче од

усхићења када се пробуди из блаженог сна. Овде спадају велики дечаци-комунисти Лондон и Саројан, и искрени родољуб Петар Кочић.

КАО МОРЕ

Срећа није књижевна тема, а ако се негде случајно и поткраде, то може бити само код Толстоја. Уколико уопште завређује теоријску пажњу, срећа је нешто као стање продуженог духовног мира, спокоја, можда чак блаженства, али које пре или касније – како то Лутер рече – ђаво усере. Изгледа да се и јунак романа *Странац* Албера Камија нашао у некој врсти таквог расположења онда када му је најзад све постало равно.

ХИПОТЕКА

Живом писцу се никако не опраштају две ствари: ако се повуче у стваралачку ћутњу и ако стално одлаже наговештено самоубиство.

ИСТИНИТА ПРИЧА

Доследност и упорност прастаре су врлине највећих књижевних хероја. Од Дон Кихота до Силвије Плаг, читалац има неизневерену перцепцију ликова који захваљујући управо њему (читаоцу) прелазе у легенду и милионима постају узор.

БОЛЕСНИ СУ НАЈЗДРАВИЈИ

Књижевна инфлација Достојевског надилази његово фактичко искуство, запремајући притом сваку потенцију његове умне поремећености.

ГЕОПОЕТИКА

Исидора Секулић упоређује Достојевског са сурим планинским гребеном што се достојанствено уздиже изнад култивисаних брда и долина. Али, како се искобељати из каљуге пишевог текста да би се стигло до тих врхова?

ВИШЕ СВЕТЛОСТИ

У раним двадесетим често сам прелиставао Гетеове песме са неким архаичним страхом пред његовом посмртном маском.

МИТОХОНДРИЈАЛНА МАЈКА

Чини ми се да је све почело онда када се Џејн Остин одважила на то да напише роман.

ПОУКЕ ХОЛОКАУСТА

Зло се рађа из освете.

(Данило Киш)

Кад ти срећу ђаво усере, роман ти добије арому.

(Иван Ивањи)

Довољно је само да имаш довољно храбрости да у свакој неприлици покажеш зубе.

(Берђ Конрад)

Све је лако кад си млад: свака рана мање боли, свако одело добро ти стоји.

(Имре Кертес)

Ако надрљате дневно само по једну страницу прозе, рачунајте колико ћете их имати будете ли наставили редовно да дрљате током сто дана.

(Давид Албахари).

СЛОБОДАН ТИШМА

Геније се по лику препознаје.

ПУТЕВИ МИШЉЕЉА

Ако је теологија пут смрти Логоса, шта је онда наука о књижевности него пут престанка чуђења речима.

ЕВОЛУЦИЈА КЕЛТА

У једном поглављу *Ракове обратнице* Хенрија Милера набасао сам на саркастичан опис конвенционалне слободе изражавања музичке публике (масовно устајање приликом сваког лименог крешенда подупртог тимпанима), пре првог фестивала у Гучи.

НЕГДЕ ИЗВАН ПЛАНЕТА

Сан се кострешо од саркастичних анахронизама, пише Набоков у једном од својих не могу да се сетим романа. Његова опаска могла би се међутим савршено односити на онај Егзиперијев роман за одрасле са посебним по-требама.

ВИСКИ ИН Д ЦАР

Тачан и безобзиран као болни директ пубертета, *Портрет уметника у младости* Џејмса Џојса запамтио сам по ослобађајућем говору вискија на уста оца главног јунака.

ОФИЦИРИ!

Док топови грме музе ћуте, потврђују писци ратних деведесетих. Судим о романијерима, јер за песнике немам стомак. Спој задате теме и наративно-медитативне емисије иницирао је неколико мајстора жанровског бестселера. Владимир Арсенијевић успео је бар да погоди тему. Неодазив мобилизацији беше највећа мудрост, срећа, поштење и надасве – храброст.

МАЗОХИСТИ СВИХ ЗЕМАЉА...

Ако је књига лоша, не може је прославити ни то што је манифест. Мада на прескоке, роман *Барбарогеније децивилизатор* Љубомира Мицића прочитао сам као свој нај-већи читалачки блам.

ЛАМЕНТ НАД БЕОГРАДОМ

Наизглед малициозно, шегачење Станислава Винавера са модерним српским песницима у ствари је реално предочавање да су са косовским јунацима заједно изгинули и бајани.

ПСИХАСТЕНИЈА

Има нешто у сваком газди што ће га спречити да се успротиви зидару да му у темеље куће узиди неку младицу, живинче или ракију. У непросвећена времена жртва је била кудикамо већа, најчешће људска али готово

никад мушка, јер жртва је увек слабија од злочинца. Можда управо стога, Срби и Албанци не могу никако да окончају спор око очинства Скадра на Бојани.

ДРОГЕ И ДЕРИВАТИ

Најбољи српски романи су записане песме слепих гуслара. *Бановић Страхиња* представља прво њихово иско-рачење у психологију, а *Пронаст царства српскога* у по-литику.

ПЕСМЕ РАТА И ЉУБАВИ

Французи имају мит о Тристану, Срби имају мит о Ковову. Митови неких народа могу да буду и скривени, потиснути у колективно несвесно. Један од таквих митова је мађарски мит о боју код Аугсбурга, на чију хиљадугодишњицу је поновљен фатални пораз, у фудбалу. Мађари још чекају барда.

АМИН!

Ништа не може народну песму да поквари као хришћанска поука, и нико не може веру у Христа да искриви као народни певач.

УМРИ И ПОСТАНИ

Смрт јунака обично наступа као последица неког тешког рањавања. Шта је онда то што је могло да убије Марка Краљевића? Можда нешто што обичне смртнике поштеђује физичке смрти. Или нешто што не може оправдати хероје, па им се тајном прашта.

УМИРАЊЕ БОГА

Да је Творца морало нешто смртно да погоди онда када се одважио на стварање света, тајно говори смрт божанствене Ајно из финског епа *Калевала*. Све што је велико оставља великог трага.

УПУТСТВО

Пре смрти нахранити голубове. (Бохумил Храбал)

О СМРТНОСТИ И БЕСМРТНОСТИ

Бора Станковић је и од најпрезренијег живота умео да састави бесмртну причу. Како онда још ниједном писцу није пошло за руком да и од житија бесмртног Хајдук Вељка састави роман?

ПОХВАЛА ЛУДОСТИ

Мој први сусрет са реализмом збио се прекасно и по неформалној препоруци једне добронамерне особе коју сам због тога замрзео.

НОВИ ЖИВОТ

Вратио сам се Дантеу. Бити у раскораку са својим временом – *то* је прави аматеризам!

МОЈА ТАЈНА

Све што сам научио читајући Петрарку, јесте то да је заљубљени у праву.

БЕАТИФИКАЦИЈА

Ипак је највећа врлина у Дантеа и Петрарке њихов тајни и далековиди патриотизам.

МНЕМОЗИНА

Има једна Бокачова новела у којој једна девојка гаји цвет у саксији у коме је лобања њеног љубавника.

ДЕКАМЕРОН

Резерва наде – то је највеће откриће којим срећа може да подари.

ШТИРАК

У зору се пробудити, обући чисту белу кошуљу и са опасаном сабљом пронаћи живот свој у својој погибији.

ЗЕЛЕНА РЕКА ТЕЛА ЊЕНОГ

Приликом скока главачке битно је не забацити унатраг главу (*М. Савић*).

ДИРНУТОСТ

Чулно блистање романа *Корени* Добрице Ћосића доживео сам у задаху његове домаће ракије.

РЕЦКА

Роман без штофа, то је нешто као *Камо* без Ваљаревића.

НОМОС

Гутенбергов изум није да се штампа, него да се прештампава.

ПОСЛЕ ЦРВЕНЕ КУГЕ

Шта ли ће од свега овога памтити деца нове усмености?

ВАРВАРСТВО

Човек га је припитомио да би постао чувар његове усмености.

КУКОЉ

И од највећег песника остаће само трач.

ЦРТИЦА

Најстарији мађарски песник потекао је од племена бесмртних варварских коњаника. У младости је прекомерно живао у вину и сукњама, због чега је већ у двадесетој оде-ран са Двора и разбаштињен од фамилије. Уживао је у зву-ку западњачке лутње и оријенталној духовности. Говорио је седам језика и дружио се само са војницима. Приликом опсаде града који су држали Турци, рањен је у обе ноге, као обични јуришник. Са презрењем је одбио ампутацију, да би након десет дана издахнуо

читајући Вергилија.

ОДА НОМАДИМА

Дубоку мисао о мађарском језику изрекао је румунски филозоф Емил Сиоран. По њему – који је упознао само његову звучност док је као малолетни ердељски пастир злостављан од жандара – мађарски језик је створен само зато да би се њиме у самртном ропцу опсовао бог (*иштен*: иш, ти!) и отерао ђаво (*ердег*: чувар цркотине).

МАЂАРСКИ ЈЕЗИК

То што се Румун рађа као песник (*М. Павић*), није заслуга румунског језика. Јер како би се у супротном могло објаснити да је и највећу икада испевану песму мађарског језика и светске поезије испевао један Румун.

ПЕТЕФИ

Благо оном песнику о кога се народи отимају.

НЕШТО САСВИМ ИСКРЕНО

Прерано умрли песници нису прерано сазрели песници, него на време умрли песници.

МАЂАРСКИ ПЕСНИК

Немам оца, немам мајке,/ нити Бога, завичаја,/ ни колевке, ни покроба/ нит пољупца, нити драге.// Већ три дана немам хлеба,/ нити много, нити мало,/ Мојих дваест лета моћ су -/ продајем ту своју моћ ја.// Кад је нико други неће,/ купиће је Сотона./ Чиста срца пљачкаћу,/ устреба ли, клаћу људе.//

Ухватиће, вешаће ме,/ светом земљом покриће ме,/ отровна ће трава никнут/ из мог велелепног срца.

(Атила Јошеф: *Чистим срцем*)

ПИРАНДЕЛО

Само песник медитеранског поднебља може имати чуло за нешто тако танано као што је бекство ружњикаве

неговатељице милог гласа пре повратка вида болеснику.

ПОВАРЕТА

Неке далматинске приповетке Сима Матавуља откривају како наизглед оскудан језик и ограничен ум острвљана носе у себи чувствено обиље пред којим би се и читави континенти могли постидети.

НЕСТАНАК ГОСПОДИНА ДИДОА

Ова је приповетка Алберта Савинија савет свим читаоцима Џека Лондона који су остали без даха.

САН ЈЕ ЛЕК

Све што сам ноћас записао од Овидијевих савета јесте да је срамно стар војник и љубавник бити.

ЖАЛ

Једино што у поезији још могу да пратим јесте непотребно старење Манојла Гавриловића.

ЏОНАТАН ЛИВИНГСТОН

На море већ одавно не путујем. Само сам лањског лета, с мајком на балкону, спазио оног истог галеба високо изнад реке.

БЕЗ НАСЛОВА

Најлепше и најопасније ствари ипак нису никад казане. (*Иво Андрић*)

12 – 20. авг. 2011.

Напомена аутора:

Ову колекцију минијатурних записа о књижевности отпочео сам фрталминутним освртом на роман *Киклон* Ранка Маринковића, чији ме је крлежијански цинизам дотукао и приморао да напрасно прекинем читалачки маратон који сам годинама форсирао као израз личног бојкотовања тржишног света вредности у којем живим али којем не

припадам. Збирка није настајала педантним вођењем дневничких записа, већ спонтаним присећањем, па ће тако проницљиви читалац и сам лако уочити да игра беше једино ми благо. На тај начин испирано је злато несвесног, које је час апологетично, час (само)иронично, па онда наједном енигматично амбивалентно. Овакав поступак треба да оправда одсуство накнадног упливисања у циљу шематизације. Најзад, сам наслов треба да посведочи како сам обавио један узбудљив теренски посао лишен кабинетских удобности и њихових стерилних гаранција.

Маја Солар

ПРЕЧИЦЕ

музика која ме развезује

разбијем зид
пустим сву музику да уђе
у моју варварску собу
(у једној минути од шеснаестогноембра до
шестогфебруара)
пречицом

музика која ме исељава

radiohead *nude* па пречицом до radiohead *all i need*
па прескочити *faust arp*
до *reckoner*
па пречицом на *life without buildings new town*
nine inch nails in this twilight па
и никад ниједан албум преслушати цео

so-called пакет за домаћице
(на акцији)

кокос брашно 100г кромпир пире 120г палента 500г
сусам 200г
пиринач интегрални 500г идеологија домаћинства 600г
пшеница белија 500г
сухо грождје 200г бесконачна мешања брисања прашине
и рибања истог 460г

мрвице чоколадне 50г топли мајчински осмех који зна
да је све дивнодивно 470г
пудинг од ваниле 200г
свака права жена зна пречицу до своје улоге

културологос

у 16.00 на радионицу писања пројекта из области и културе
без пројекта се не може конкурисати код фондација
министарстава управа за културу
у 17.00 на радионицу о цезу па трк на изложбу и
разговор о феминизму око 19.00 на промоцију шездесете
књиге познатог писца
у 20.00 је перформанс у музеју одмах после је *slam* вече
у клубу, можемо преко
дунавског парка банана остаје у торби непоједена
али стижемо на *slam*
срећом знамо пречицу

turizmologos

„Туризам – проток људи упакован за потрошњу,
нупроизвод протока робе – прилика је да се оде
и види оно што је већ банализовано.
Економска организација путовања ка
различитим местима унапред гарантује њихову једноличност.
Модернизација, која је већ редуковала време путовања,
истовремено је ограничила и реални простор
у којем се и ка којем се може путовати.“

Guy Debord

море у зубима са високим деснима
преплављена слика
арбитрарни фијук
лингвистика неба цури у нервозне валове
хрпе људи=форми у ресторанима
јер немају шта да раде за време сосировске кише
јако тешка жена са две тешке ћерке
маже леђа тешког мужа
он њој не, то ради она сама
море се проспе по хотелима салонима скупим сезонским
залогајима
разбацаним гузицама на плажи у мигољењу политике
свакодневнице
баш тамо, у пречицама преко туристичких агенција
настала је књижевност
треба променити језик

via тастатура

немој ништа јести ништа немој у инат ништа јести и
 окречи своју кожу
 затвори прозоре, CTRL+W је пречица спусти се још ниже још
 узми simone weil у загрљај и пусти је да ти она
 представи *a little play into the cogs*
of the (social) machine that is grinding us down
 немој ништа јести немој мирно спавати немој
 нову одећу немој
 ићи на море немој никако немој бити у топлом, само
 влажне собе можеш платити
 немој да не гледаш те-ве, немој да не будеш позитиван и
 да не видиш како је земља изашла из транзиције и кризе
 немој да не радиш на себи, жена
 мора увек лепо изгледати и уредно дочекивати госте
 немој да се виде трагови
 нерада на себи бриши ту буђ са зидова
 немој мислити о томе како да нађеш посао, јер нико га
 нема немој немој
 немој имати посао, јер можеш се само пробудити једног
 жилавог јутра без њега, где је посао, ћао посао исцурео
 кроз влагу на зиду, пречицом CTRL+DOWN ARROW
 кроз флексибилност тржишта рада
 немој мислити ма немој мислити буди позитиван и ради на себи
 гле како су лепе рекламе и како је бели овај свет маши
 му, немој да не машеш

пречица, по болоњи

из *Критике чистог ума* од 166е до 176е па од 210е до 212е
 из *Феноменологије духа* ништа Хегела из Wikipedie али зато
Битак и време предговор и увод до 47е
 за све преко 600 страна тужити професора
 (професорица нема) редовно на предавања бодови за
 присуство
 и нечитање купити семинарски (поручити преко интернета)
 бити уморан и послушан добро организиран из
 Коплстона средњовековну
 од 68е до 118е
 Магха не, Badioua ни у лудилу плеше баук комунизма
 енд соу он
 добити диплому и честитати си што није било
 мишљења=отпора
 није било времена

Драган Радованчевић

ЛЕКЦИЈЕ РАВНОДУШНОСТИ

- Куда журите, младићу? Неко Вас чека?
- Још више журе, госпођо, они које нико не чека. Да би натрчали на оног ко ће их једнога дана чекати.

ЛЕКЦИЈА 1.

- Чега се плашиш, мацане?
- Да је живот историја болести.
- Чега се плашиш, куцо?
- Да ветар не однесе ваздух.
- Чега се плашиш, медо медени?
- Да ствари пиље у мене, али ја их не видим.
- Чега се плашиш, зеко?
- Има ли места у нама.
- Питала бих још...
- Питај.
- Али – након свега – како да те ословим?

ЛЕКЦИЈА 2.

*Омашке правим, слободно лебдим,
ко анксиозност у доба Франца Фердинанда.*

- Какве непоуздане ране красе твој бели грудњак? Какве то нагве крше, зглобове ти и пас?

– Ране су поуздане, Хефесте, али нарав није. Како да знам хоћу ли у рај, или пакао ја? Који никакво зло, али ни добро не починих?

– Ти, који збориш ко да те Есхил написао. А сам ти Дионис наредио трагедије да певаш.

– Ја који ни светло, а ни таму не донесох.

– Не донесе, јер их ни сам не досеже. Рекоше нам: бог ће се одрећи млаких. А и оних што презиру дијалектику.

– Млад никад био нисам, Хефесте, то знај. Никад претерано млад.

– МлаК, а не млаД, слушај шта зборим ти ја. Колебљивост духа уздрмала ти перцепцију.

– О каквој ватри, о каквом пламену збориш? Ни за љубав, ни за мржњу, створен нисам ја. Млак, или млад, свеједно... За цео људски век, од Фројда макнуо нисам. Омашке правим, слободно лебдим, ко анксиозност у доба Франца Фердинанда.

– То је стога што ти век људски додељен ни не беше. Коначно слутиш спасење где је, пази себе да не пожалиш. А зашто говориш, смртниче, ко да те је Есхил написао?

– Није ме написао, Хефесте, али ће ме Есхил читати. Судећи према Хокингу, космос ће почети да се сужава, а време ће кренути уназад.

– Ценим ти опрезност, смртниче. А и окретање ми страшно није.

– Блиско је и мени, мада бих тридесету да прегурам.

– Благо оном ко икада живи, имао се зашта и родити.

ЛЕКЦИЈА 3.

Оклизуо сам се. Ја сам се оклизнуо.

Срећом, филозофирам чекићем.

Срећом, филозофске системе не познајем.

Срећом, мој филозофски систем сам ја.

Али ја сам се оклизнуо.

Недостају подаци: где и када.

ЛЕКЦИЈА 4.

„Крајеви линије су тачке“.

Еуклид: *Елементи*

Младић се шета. Или се не шета? Шета се. Са девојком.

- Ко је тај младић што плаче?
- То сам ја.
- Види га: не само очајан, него огорчен.
- То сам ја.
- Не само огорчен, него смешан.
- Анархизован је до распада.
- Ко би га пожелео у својој близини?

Младић се шета, мада би требало питати њега.

ЛЕКЦИЈА 5.

– О, tempora, о, mores!, како се то каже. Куда иде овај свет, уважена моја?

– Треба ли да стане?

– Нипошто, уважена! Морамо да убрзамо, спинујемо, изокренемо. Да нам идеје буду просте, али нејасне, привлачне, али грозне.

– Грозно је бити грозан. Срећом, људи то не знају.

– Пратите моје мисли. Шта су ови демократићи? Играчи на детаље, дилетанти меланхолије.

– Ту је наша предност. Кад кажу: „Да ми је бар четири зида око мене, па бих знао шта ме од света дели“, ми морамо да будемо у сазвучју са њиховим подсвесним.

– И ми смо Фукоа читали. Ко данас има добру идеју, прогласе га фашистом. Кад ми постанемо богови, неће се усудити да кажу: „Бог је детаљ“.

– Браво, браво! Надам се да не журите. Дигестивни тракт ми детектује обиље начела у вама! Надам се да не журите.

ЛЕКЦИЈА 6.

Зујим као грејалица по летњој жези.

– Не могу више у архаичном свету. Моје унутарње време, брже је од овог споља.

– Ја сам мајка, срећна мајка. Срећна што сам мајка.

– Учланила си се у природу.

– Ако цивилизација ишчезне, сама могу све. Ни силовање ми неће недостајати.

– Али ја! Очајан сам и поцепан.

– Управо супротно, ти си млад, тако млад. Очајан си јер си цео.

– Треба ми тема, треба ми радња. Ако очајавам, да нико не види. Зујим као грејалица по летњој жези. Желим лака решења, лепе исходе. Нећу да будем ничија сврха, нећу да ме воле фромовци.

– Током концерата Рикарда Мутија, у себи певушиш *Like a Virgin*. Не знаш да је лако бити срећан.

– Некад су људи били срећни, јер су били темељно површни.

– Мало је потребно за срећу.

– Доста ми је да се дружим са Вуди Аленом. А зашто сте Ви увек сами?

– Морам тако, кад сам са Вама.

ЛЕКЦИЈА 7.

Хирургија није повластица жена

– Љубави, кад бих морао да те ословљавам, звао бих те „љубав“. Срећом, ја то и морам.

– Још увек је „rough enough“. Дендијевски цинизам избија призивок опоре патетике.

– Сав сам избијен, готово утучен. Љубав, љубав, моје годишње примање.

– Прими ме, стави у свој загрљај. Већ их је толико стало. За секс сам подесна као шпатула.

– Излажем се и женама и шпатулама. On-line ми бодри дух.

– Хирургија, љубави, није повластица жена. Увек јој се, у нашој ствари, можемо приклонити.

– Целивам руку, миропомазање. Ерекција је канонско Јеванђеље.

– Хирургија је у небеса вазноси.

– Мој морал је двострук: мрзим себе, а блиски ме мрзе. Посежем за хирургизмом: мој уд више није мој.

– Мада се не узноси ни до општег добра.

– Јер полиција налик „оној“ није.

– Куда журите, младићу? Неко Вас чека?

Још више журе, госпођо, они које нико не чека... Да би натрчали на оног ко ће их једнога дана чекати.

Маријана Николајевић

ЧАРТИГОНИСЕЈА

Стани! Трај!¹

Чартигона Попоклијевић је рано јутрос избрисала профил на Фејсбуку. Знам да је она измишљена личност, али наједном сам осетила такву празнину у желуцу да сам отворила фрижидер. Нашла сам неку паштету ко зна од кад, појела је без хлеба, затим – кисели купус, сојин маргарин, паприку из туршије, благо укисељену кромпир чорбу – и даље сам била гладна. Отворила оставу и нашла неки кекс, није остала ни мрвица. После сам тумарала по кући и налетела на теглу џема. С муком је отворила. На самом врху таложила се плесан, отклонила сам је великом металном кашиком и наставила халапљиво да прождирем. Умакала прсте али нису могли да досегну дно тако да је остало мало. Готово изнервирана, обула сам патике, огрнула јакну и изашла. Док сам тако шетала, празнина ме је мучила па сам погледом ловила прву пекару или прехранбену продавницу, штагод, само да је хране. Није их било у близини а мени се није пешачило јер је сваки корак усковитлао желудац да је правио један мали вртлог и ја сам мислила само на то како да заситим ту малу животињу у мом организму.

Једна старија госпођа хранила је голубове и ја сам имала жељу да се претворим у једну од птица и све покљуцам. Уморна од празнине села сам на клупу преко пута ње.

Госпођа и ја, гледале смо се испод ока, наизменично. Довољно је било да се једна од нас обрати овој другој да

.....

¹ Поднаслови су препричане реченице статуса са Фејсбука, Чарне Поповић

се започне разговор, али не. Обе смо ћутале. Седела сам као прикована и прижељкивала бајати хлеб или бар коју реч. Мисао о мојој виртуелној пријатељици била је склоњена у страну, била сам концентрисана на измишљени разговор ове госпође и мене. Текао би, на пример, овако:

Боли ме желудац, подајте ми мало тог хлеба.

А, не кћери, имам ја за тебе нешто друго – отворила је велику торбу, извадила плетиво, спустила на клупу, затим књигу са насловом *Похвала лудости*, спустила поред плетива, па онда један замотуљак, е њега је спустила на крило, извукла наочари, метнула их на нос онако како то старије госпође раде и полако одмотавала и одмотавала и одмотавала... чинило се да то траје. Слојеви кухињских крпа, затим целофана, па и папира. Мислила сам да на крају неће бити ничега али на белој салвети стидљиво се указало мало парче пите од јабука. – Ето.., узми, то ће ти залечити желудац.

Хтела сам нешто да кажем или бар да посегнем руком за питом, али ни мукајет. Киселина се пела уз грло и као кад наступи кошмар у сну, мада ово није био сан, избацила сам сав садржај из желуца. Устала, почела да трчим главом без обзира, постиђена а голубови са бајатог хлеба прешли на деликатес.

Пренула сам се. Срећом цела та сцена се одиграла у мојој глави. Нагло сам устала, узела парче хлеба које је штрчало на клупи до госпође и дала се у бег.

Госпођа је нешто викала за мном, нисам могла да разазнам шта.

Кад досадите сами себи, можете да направите одличну каријеру на Фејсбуку!

Цео дан је недеља, а ја мрзим недељу! Недељом волим да гледам филмове, а данас је недеља и не гледају ми се филмови! Конектовала се. Онако по навици укључила Фејсбук. Чартигоне нема! Мандарина Клавирић се прикључила некаквој безвезној групи, обрисала сам је. Салама Једе Стално Кекс и Славујка Женомирић су дефинитивно феминисткиње. Па добро, ако, може им се, али могле су бар да депилирају бркове. Тја, па није то симбол феминизма! Живојед Словенац је написао свој први статус: „Чувам женску децу изнад 15 г“, шта г? Грама? Није ставио тачку, дебил један неписмени, delete. Велики Фалусоидни Тип ме је избрисао. Зашто?! Милицина Трепавица

Сркиња је у вези са Пером Бодојежић, ипак палчић, са онаквом тежином да нађе неког, да... Досадно ми је. Наивна Сузопатетич ми је затражила пријатељство. Ах, какав смор... Delete, delete, delete.

Оља Бећковић увек истакне оно најлепше на њој – ноге!

Мора да сам заспала за рачунаром. Ох! Просула сам кафу по тастатури. До ђавола! Не ради! ТВ. Мењам канале. Како би било добро да некако испари недеља.

А шта ако се Чартигона вратила? Шетала сам нервозно по соби без могућства конекције. Какав ужасан дан!

Устаћу рано и купити нову тастатуру. Али, ако се није вратила, значи ли то да ће и сутра бити недеља? До ђавола!

Ја сам емотивно незрела и социјално неинтелигентна, али имам добре рефлексе!

Данас сам на chat-у стартовала Чартигоину пријатељицу. Мало смо причале о њој. Ни она је не зна лично, мада, чула је од неког њиховог заједничког пријатеља да је у вези са Симом Пундуровићем. Еј, Чартигона и Сима! Ко би то претпоставио. Па, Сима је чувени администратор групе „Без јаја мутим одличну кајгану“! Већ три месеца како сам му понудила пријатељство и ништа!

Окачила сам на зид групе одличан линк, нико није палцовао. Ја не знам шта је овим људима, када окачим неку глупост све палчићи штрче. Не вреди. Има да се избришем свима за инат, па да виде!

Изддржала сам читава три сата! Приметила је Свевидећа Радозналка, моја другарица из средње.

Купујем маглу!

Прошло је неколико дана већ, а Чартигоне и даље нема! Почела сам да се питам је ли она стварно постојала или сам је баш ја измислила. Читав један свет дешава се на Мрежи, неке људе знам, са некима сам пила и кафу, неке знам и из живота пре Мреже, неке сам и волела, неке мислим да волим иако их нисам видела. Има и таквих који ме нервирају, имам их ту, ето, не ради реда, него потребно је имати и такве. Тако делује стварније. Има ту и један поета, Мишко Сузомутић, ах, како мени тај човек иде на живце. Мало је рећи да је глуп, пре неки дан поставио је видео, он на тиграстом каучу рецитије своје стихове уз

чашу вина са неком баладом Црвене Јабуре у позадини. Стихови су гласили овако некако:

„Милкице, чоколадице, љубим ти грудвице.

Милкице, љубим те у око

Љуби те твој соко, плави..

Тај љиљан у руци што га миришеш ти...“

И не сећам се више, да би завршни стих био :

„Ах, шта бих дао да сам длачица у твој носу, љубави повуци ме мало за косу“... Еј, и то је имало 77 палчића а о коментарима тек да не причам! Неки тамо, а видим издаје се за чувеног критичара, Ваталомеј Ролановић, похвалио га је. Молим те! И то, написао је: „Поштовани г. Сузо-мутићу, ваши стихови одишу свежином и квалитетом какав још нисам срео у животу, а камоли на Фејсбуку. Ценим ваш раскошни таленат, волео бих и да вас упознам лично.“ И ето, ја просто не могу да верујем! Ех, да је Чартигона ту, да бар могу са неким о томе да причам. Ето, није ни чудо што се избрисала. Мада, можда и избрисао. Побогу, па ја не знам ништа о њој!

„Продајеш маглу!“ – написала сам коментар „поети“. Наравно, прво се обрушила маса његових (али не и заједничких пријатеља), рекли ми како немам појма шта је есенција поезије и како не могу да разазнам метафору од алегорије, а нека Супица Док Сам Врућа срочила је овако нешто: „Поштована гђице, не дајем вам заправо, Ти не разазнајеш длаку у јајету од свеопштег смисла поезије. Твоја душа наликује пасуљу, превише је једноставна тако да ниси кадра да судиш о Узвишеностима!“ Тја! А онда је Мишко свеопширно објашњавао свој песнички поступак и свима се захвалио па чак и мени (врло великодушно од њега, пих!) да би ме после неколико сати избрисао.

Уосталом, није ни битно. Верујем да Чартигону нисам измислила, верујем да она стварно постоји и да је врло слична мени.

Кад остари мушкарца хоће а не може, а жена може а неће!

Пре неколико недеља Голуб Страхопатић ми је затражио пријатељство. Данас сам мало војерисала по његовом профилу. Има 405 пријатеља од тога углавном жене, и то млађе, дакле, мојих година. У оном прозорчету где треба нешто о себи да напише стоји: „Just me“. У информацијама пише да је Доктор опште медицине. Има море слика. Слика на профилу му је: он у белом мантилу са

стетоскопом који је безбрижно обешен око врата. У левој руци дими се томпус цигара а у десној наочари за вид чији један крак замишљено грицка. Испод фотографије је написао: „Ја и Моја ординација.“

Он је био и Чартигонин пријатељ. Хм. Питам се шта је она видела у њему?

Недостају ми пријатељи које свакодневно виђам на Фејсбуку!

Данас је била нарочита гужва у граду. Врло је могуће да је дошао неки познат политичар. Једва сам се угурала у аутобус. Готово да сам једва и дисала. Прозори су били замагљени од дисања људи и градске прашине. Нацртала сам мало сунце на стаклу и кроз то сунце видела двоје како се грле. Деловали су ми познато. Знам! Па то су Милицом Трепавица Сркиња и Перо Бодојежић! Дивно! Дивна је та љубав. Послаћу јој данас виртуелне руже.

Све у свему зачин Ч.

Не волим да једем сама, па зато и ретко када кувам. Но, данас, сам се посебно потрудила. Јутро је било лепо а пијаца посебно живахна. Мени је све то било необично, можда зато што сам предуго на Мрежи и можда је то узрок што сам заборавила лепоту стварности. Можда...

Позвала сам Милену, њеног дечка и њиховог цимера на вечеру. Они су од ретких људи који немају профил на Фејсбуку. Прави природњаци, трче, једу здраву храну и тако то. А тај њихов цимер, Марко, он је много симпатичан дечко. Причала ми је Милена да је недавно изашао из дуге везе. Додуше, ни моје виртуелне везе нису дуго трајале. После два три сусрета није било више ничега да се каже. Обично бих се заљубила у другог или тај неко-он у неку другу, наравно виртуелну, савршенију јер мене, пак, зна. Тако то иде, ужаси савременог живота.

Мој станчић дуго није мирисао на зачине и свежину коју сам унела пијачним зеленилом. Спремала сам сос од печурака и запечене тиквице. Чак сам и хлеб умесила и то са мало цимета. Осећала сам се одлично, мада ме је нестрпљење да видим стару пријатељицу доводило до оне тачке када си збуњена и када замишљаш разговор, а мало те је и страх јер не знаш у ком ће правцу тећи. Дуго се нисмо виделе а ја сам желела да оставим утисак, како на њу тако и на Марка.

Нестрпљење је расло како су они каснили, и каснили. Гледала сам у казаљку и већ ме је хватала тиха нервоза. Вечера се хладила а они и даље каснили! Како је то глупо живети без мобилног телефона, бар да јаве. Стварно није у реду. Ето, већ пети пут зовем на фиксни телефон, нико се не јавља. А шта ако им се нешто десило? Ма није, увек је била неодговорна, не знам како је Милан трпи онакву.

Звоно! Ах, коначно.

„хеј..како ми је драго..“

„и мени..“

„дуго се нисмо..“

„да баш дуго..“

„ах, па ви сте трудни, дивно“

„да, није ли, за пет месеци имаћемо..“

„ја нисам знао да ли розе собу или плаву..“

„е, а стварно где је..“

„е, па он се одселио..“

„уосталом нисмо више ни у контакту..“

„да, заљубио се у тамо неког..“

„јест, бре, како се беше зове?“

„ма, да, има неко чудно име... нешто на Ч или на Џ..“

Ма, да није он са Чартиогоном!? То објашњава њено одсуство. Али, не знам не би она са Марком... У ствари, зашто не?

„а је л имате његов број?“

„јок. Шта ће ти. Него што си толико солила, превише зачина ставила..“

Једва сам чекала да оду.

Чоканчићем ћеш ме, чоканчићем ћу те!

Још док је Милан Милени везивао пертле ја сам истрчала часком из ходника, укључила лаптоп и вратила се сва у осмеху да их (што пре) испратим.

Погледала сам Најновије новости, није било ничег новог. (Потом погледала Најважније новости. Није било ничег важног.)

Славујка Женомирић ме је обележила у белешци. На мом зиду ме је Перо Бодојежић пољубио пољубцем.

Није се вратила, Чартигона.

Нервира ме стање у које упадам због Фејсбука али лековито је!

Данас је падала киша. Наизменично... Прво је почела да пада, па је застала и опет почела да пада. Иначе, волим кишу али данас ми се није излазило. Пробдела сам поред рачунара. Прожвакала сам десетину статуса, а да се ниједног не сећам. Прочитала две три белешке, попила две кафе и један чај. Послала два – три sms-а.

Осећам благу мучнину. Волела бих да се склупчам у малу кутију па да ме ставе у мало већу, запечате воском и пошаљу на пусто острво.

Опција ничег ће нас увек чекати, зато је лакше покушати нешто!

Из благе летаргије, тргла ме је звоњава телефона. То ме је на тренутак збунило. Последњи пут сам говорила када су ми Милена и Милан били у гостима.

„да?“

—

„не разумем..“

—

„али..“

—

„па не знам..“

—

„па добро..“

—

„у ствари..“

—

„ајд, видећу..“

—

„е...“

—

„па добро. долазим.“

Уопште не сматрам комплиментом када ми неко каже – људски си се понела!

Мрзим да одсецам нокте, обично одем код неког другог ко би ми то урадио. Али и даље би то био страшно не-

пријатан осећај. Кожа ми се јежила у пределу врата при сваком одсецању, али то не би било ништа у поређењу са турпијом... брррр... увек се стресем при самој помисли. Мада, нокти су ми толико порасли да се свакодневно саплићем о њих.

Човек је у бити такав, да, колико год да је непријатно мора уклонити извор сметње. Избрисала сам се.

Осећам се помало напето, као пред почетак политичке емисије!

Први дан без Фејсбука био је помало необичан. Размишљала сам о свим тим људима које имам на листи пријатеља. Има их негде око 560. Могла сам да се сетим неких двестотине, осталих нисам, нисам знала ни како се зову.

Покушала сам да прочитам неку књигу. Листала стране и хватала себе како се губим међу редовима – појма немам шта сам прочитала!

Идеја да се можда Чартигона вратила терала ме је да се опет активирам, но некако сам издржала.

Понекад сам тврдоглавија и од себе саме!

Други дан без Фејсбука! Чврсто сам одлучила!

Лепиња са кајмаком, мирис етеричног уља и прашума!

Не сећам се када сам толико била инспирисана. Живот ми се учинио тако стварним. Трчала сам, дисала сам. Завршила сам дугогодишњи колаж. Користила сам различите материјале. Боје су се одлично уклопиле.

Јела колаче са Миленом и Миланом. Упознали ме са комшијом.

Позвао ме је да изађемо! У петак.

Када сам се враћала кући, затекао ме је залазак Сунца. Дивно је. Таако сам се опустила. Није било чак ни оног благог пецкања у пределу врата.

Живот је чиста добит!

Не крећем од претпоставке да могу сви да ме воле, него да то ретко ко може!

Главобоља ме је пробудила нешто пре јутра. Згутала сам два аспирина и скувала дуплу кафу. Спустила сам ро-

летну када је излазило Сунце. Мењала сам канале, а од свега тога видела сам само ону једну тачку када се канали смењују и на пола секунде екран скупи у баш ту тачку. Из све снаге покушавала сам да одагнам сваку помисао на оно што се десило синоћ.

Узалуд боцкаш – опкољена сам књигама!

– Шта је тол’ко драматично?

– Како, шта је?! Рецитовоао ми је све време Дучића мислећи да је Рембо!

– Па, добро, збунио се човек!

– Па, да, ни то није тако страшно док није прешао на прозу!

– Па, шта је било са прозом?

– Па, ништа, помешао је Кастанеду са Коељом!

– Па, добро, човек не чита, али можда има друге квалитете.

– Да тек знаш колико је причао о заштити животиња...

– Па, лепо, воли човек животиње!

– Управо! Носи кожну јакну, кожне ципеле и каиш. Има две птице у кавезу и појео је две плескавице после изласка.

– Па, добро. Не свиђа ти се лик. Не видим шта је проблем?

– Како, шта је проблем?! Па, ја сам спавала са њим!

Нема ништа дугорочније од тренутне слабости!

– Па, добро. Шта сад! После пет позива, два sms-а, три мејла и две доставе цвећа.

– Па, није то...

– Него, шта је сад?

– Па сама си рекла да има човек других квалитета!

Више сам срчана него срдачна!

Како су дани пролазили, тако је моја урођена нервоза испливала на површину. Потреба за Фејсбуком била је све јача и јача, али нисам се дала. Посматрала сам „стварне“ људе и налазила сличности са виртуелним. У ствари, све је то исто, само су приступи мало другачији. У сваком

случају, осећам се усамљеном – било да сам на Мрежи, било да нисам.

Шетала сам без циља. Мој унутарњи компас био је покварен. Север. Север. Север.

Треба ли одсећи дрво и на основу година доћи до сазнања где је топлије?

Тонула сам све дубље и дубље у шуму. Наједном, осврнула сам се и схватила да сам се изгубила! Мојим мислима прострујало је детињство, као кад кроз јато птица проструји ваздух.

Сетила сам се бајки. Она о Црвенкапи ми је измамила осмех. Извадила сам из торбице малу црвену капицу... живот је увек нова улога. Почела сам да скакућем и замишљала како ћу срести вука. Уистину, он се појавио на самој ивици где се граничи мисао са шумом. И уместо да осетим страх или, пак, да осетим слаткоћу своје наивности, осетила сам бес! За тренутак се претворила у дрвосечу, засекала грану, па затим се претворила у дрводељу, издељала батину и вратила се у пређашњу улогу слатке мале Црвенкапице и стала да млатим великог злог вука.

„Ето ти! Ето ти!“

Пренула ме је мелодија мобилног. Био је то он. Прекинула сам везу.

Нисам му се више икад јављала.

Често чујем „Свака будала то зна! – а да ја баш то не знам!

„Ма, знаш она, како се беше зваше...да! Чартигона!“

Пренуо ме је разговор двеју другарица. Осврнула сам како би им видела лица и пратила их да чујем нешто о њој. Али оне као да су испариле. Остала ми је само та реченица за коју сам се ухватила да не паднем када је почела снажна Кошава да брише тло, и мене с њим.

Мрзим када ми се на путу испречи кишна глиста и то увек водоравно, таман да заузме цео пут!

Био је то један од оних дана када нисам била ни за шта. Изашла сам да се прошетам, али не зато што сам желела да изађем већ зато што нисам могла да седим у стану. Имала сам утисак да је облачић изнад моје главе превише видљив и да, ако проговорим, грмећу и севаћу!

Но, није било потребе за тим. Како сам се недавно доселила шансе да сретнем неког познатог су 1:100. Узгред,

имала сам снажан порив да уједем неког, било ког, да видим од чега је саткан – лакмуса или крви!

За дивно чудо, као да је призван: Марко! – ишао ми је у сусрет.

Као да ме је само Сунце обасјало, као да је неосетни ветар разгрнуо облачић. На лицу ми је заблистао осмех.

После уобичајених конвенционалности, и тренутка када је свако требало да оде својим путем – што се није десило, одлучили смо да попијемо чај у оближњем кафићу. Марку је то одговарало, јер је баш ту требао са неким да се нађе.

Моје узбуђење је расло јер сам слутила да ће се појавити Чартигона, главом и брадом!

Марко је причао нешто о узгајању цвећа... ништа занимљиво. Гледала сам га пажљиво и све оно што ми се некада свидело код њега било ми је надасве смешно.

„Увек касни“, констатовао је гледајући на сат.

Напољу је сипила нека тиха кишица. Врата је отворио један фино углађен господин и махнуо нам је.

Марко је узвратио осмехом, устао је, додирнуо му руку, пољубио га овлаш у образ, окренуо се к мени:

„Ово је мој дечко, Часлав!“

* * *

Ако ти на позорници сви звижде, а ти пљескај самом себи!

Уморна, покисла до голе коже и без икакве наде, докопала се свог станчића.

Онако мокра укључила лап топ и конектовала се. Изула блатњаве патике, наточила себи чашу воде, увила се у ћебе. Стигла ми је једна порука. Отворила сам је. Дрхтала сам.

У поруци је писало:

„Хеј, Чартигона, драго ми је да си се вратила! Страшно си ми недостајала.“

Дејан Богојевић

ПЕСМЕ

САЗВЕЖЋЕ КОРАКА

Објавио сам „прво певање“
Те чисте стихове што се боре
Са небеским сводом
За звезде
Отекле риме
И позне судбине

Прво певање
Слави воду јутра
Округни камен без видних неравнина
Кликтај у уздржавању

Колико још по прстима трнова
Треба да пребројим

Страст за писањем је погубна
Губава фигура младе жене
Сред светлог врта

Заоблила се ноћ
Бременита
Удишем ватру неба
Самоћу што се скотрљала из твојих уста
И нећу да усним
Неугаслу песму
Сред сазвежђа корака

Ход бих да будем
Ритуална басна
Братство фосила
У првом певању

Ја сам месојед

Песма је крвава прашума

БОМБАШКИ НАПАДИ НА СТИХОВЕ

Крилима заобилазимо небо
Док се крећемо ужарено
Плаховити попут змајева

Из њене руке сам приграбио вече
Које ћу да прећутим
Потпуно резервисан
Према атентатима и прогонима
Бомбашким нападима на нове стихове

Поглед
(у првом реду)
Мора да буде у бикинију
Са опустошеним зонама

Има духа гиздави смех
Док се груди надимају
Као надмени профили моћника
Док с времена на време
Капље хладна киша низ леђа
Кожа је слузава месечина

Разум у приправности
Посустали тркач на кратке стазе
Осетљив стрелац из ваздушног пиштоља

Још једном без мете
Која треба јутра
У братства да окупи

ДЕТАЉ НА ФОТОГРАФИЈИ: „ЗЛО МЕСТО“

Тог јутра
Тајац кишница
Њена крива кичма
Међу мојим разбацаним књигама

Нага са густом косом
Млада
Стихови ми стари и све речи

Јесам ли потпуно сигуран
Да желим фотографију:
Она левом руком придржава десну дојку
Десну руку је подигла

Задужен сам за жене са захтевима

Цвеће јабуке рубље
Масило црвена трака
Као начин за будућност
У којој испразно по њеном лицу
Просипам своје семе

Срамежљиво ме разликују
Дрхтураве руке
Од делова намештаја

Потамнео зуб
Је сасвим сигуран детаљ
На фотографији коју сам желео
Као зло место

ПРИЧА САСУШЕНОГ ЛЕПТИРА

У прах претворих сасушеног лептира
Та бујица мириса који стрепе
Запахну све моје одломке скице
Костуре песама и поема
Као кад им се удаљим
А надомак сам
Тресем се и вриштим

Усамљено шуми прича суседа
Док прах већ давно мртвог лептира
Оживљавам у стиху
Који се смирује
Укотвљује под кожом
И шири телом попут заразе
Ужарене и влажне

Погледао сам аутобус који је пролазио
Сви прозори беху отворени
И видех редове седих глава

Лагано су се кретале
Благо напред па назад
Док није нагло заочио
А стих побегао
Расцветао се попут ватромета
И заубио у тишини

Нацртао сам сасушеног лептира
Те топле ноћи кад си дошла осетио сам по мирису
Тако благом као да стрепи
И села си далеко одевена у кошуљу на пруге
Без ичега више
До жеље да се скријеш у моје груди

Осетио сам вреле бутине
Које су осветљавале собу
А зима се мешала са пролећем

Преживели сумрак није одолео

ПРВА СЛИКА НА ПЛАТНУ

Кактус је на полици
Изнад – књиге сакупљене на путовањима
Поред слика моје кћерке
Њена прва слика на платну

На слици
кућа са зеленим прозорима
Великим кровом и још већим црвеним димњаком
Жуто насмејано сунце
Дебели наноси пастелних боја
И трагови прстију

У собу нисам ушао од јутра
Када сам сазнао да је отпутовала на Нови Зеланд
Због комуникације
И вајања у глини
Тако крхка као набори на листу моја кћи

Отишла је да би разумела реч
А не стих
Што исијава из стене на којој стојим
Једем смокве из своје торбе са посветом
Слажем стрипове у паузама ћутања
И каткад се играм њеним играчкама
Да бих разумео пут – топот погледа

међу јавом и мед сном

Међу гомилом папира
Препознајем њен цртеж
Ту смо сви
И ја имам густу косу на цртежу

Чује се звоно смех загрљај
Размичем пластичне кесе које сам око себе окачио
Радостан због повратка

И заједно сликамо
Причајући као гатаре

Јелена Мандић

САДА ЈЕ ТО САМО МРТВА (С)ТВАР

Мог оца су казнили
јер је презирао и ругао се
људима са смеђим очима.
Увек је говорио да не може
да поднесе људе чије су очи
светле попут совиних.
Људи су, с друге стране,
говорили да га се гнушају
јер је ноћу лутао кроз шуму.
– Ја бирам – рекао је.
– Можда ме исмевате.
– Не могу због тога да престанем.
– Шта он то намерава (!?)
– Зашто не може да буде као сви остали? Неотређен.

* * *

Требало је узети какав штап
и пазити да при паду не пригњави
неког јер би тада незнабошци
поверовали да се њихов бог свети.
Идол паде.
Влага га је тако нагризла
да су сви делови отпадали.
Остали су само рогови.
Наједанпут спазише духа

како лукаво бежи у поље.
Наредише да духа увежу жицом
и да га баце у јаму.
Чули су се најразличитији гласови.
Једни су беснели што се
њихов бог на такав начин вређа
– па зар жицом? –
други су га исмевали.
Најискренији су се стидели
што су се дали тако дуго заваравати.
И идол би увезан
и остављен покрај јаме.
Сутрадан су га разлупали
разломили на комаде
да њима ложе ватру.
То је био онај бог
чија су прорицања била најуверљивија.
Други богови су поред њега
били тек полубогови.

* * *

Он, с ушиленим жутим лицем,
Након смрти је тамнео.
Попримао је тежак, мрачан израз.
Још пре болести он је као леш
лежао у својој соби
и трулио на свом кревету.
Размишљао је о томе
како је човек заволео змију
и дивио јој се.
– Песници су пагани –
Неке жене су плакале.
Остали су ћутали.
Посматрали су зјапећу празнину.
Промукло грактање вране
личило је на ударање његових
већ сувих костију.
Премазан глином плесао је.
Плес трулежности, бесмислености.
Човек који се распадао –
отеченог трбуха, плавичастог
и смрадног.

* * *

Пошто није имао где да спава
једно време је ноћио под степеништем.
Затим у старом вагону.
У таквим условима разболео се
и постао чест гост болница.
Добио је бели метални нумерисани подбрадник
– он који једва да је и носио
у себи клицу неке болести.
Бројчаник и казаљке, кривуље.
– *Вратите се обавезном лежању!*
–
– *То је пропис!*
Оптерећен и мучен смрћу
Господина Томаса, вратио се у кревет.
Ковчег засигурно више није ту.
Ставили су поклопац преко уског лица
и светло смеђе косе
и заврнули вијке.
Прозори су отворени.
Спирају се последњи трагови.
Сутра ујутру долази нови.
Мислио је да су то случајности.
Често се дешава
да људи умиру по оваквим местима.
Она су, уосталом, и предвиђена за то.
Пиштољ је окинуо
и избацио ексер у његову лобању.
Крволиптање. Незадрживо.

* * *

Шетао сам свога пса
на три ноге
јер сам ја тако хтео.
Пас је, разуме се, имао четири
али сам ја једну увек подвезивао.
Таква углованост ногу
омогућавала је дугачак и истрајан кас.
Тако се брже шетало
када је падала киша
а и када није.
Нисам му дозвољавао да он води мене.
Ја сам водио њега.
Био сам за толико способан
да му наметнем своју вољу.
Понекад је и плесао,

наравно, ако је песма била подесна за то.
Понекад је плесао и неки мушкарац или
нека жена које нисам никада раније видео.
Сви смо заједно плесали – зубима – маказастим.
Тај мало издужени али издржљиви пас
бранио је свога господара – мене –
стоика и револуционара.

ФРИДА

Ја више никад нећу имати ногу.
Предњу. Десну.
Висећа нога је скретала пажњу.
Трули патрљак је имао
уграђене чељусти.
Нико јој није рекао
да ће бити толико заморно.
Њена кичма је била
сурово искривљена.
Тело је неизбежно
черечило њену нутрину.
Хрпа меса. Цркотина.
Болесна подеротина.

Унутар празне свести –
жена са једва видљивим брчићима
урлајући је дозивала дебелог Маистра.

ФРАГМЕНТИ ЛЈУБАВНОГ ГОВОРА
РОЛАНА БАРТА

приредио
Дејан Аничић



меридијани и паралеле

БАРТ У НАЛЕТИМА ЈЕЗИКА

К. Б.: *Између романа, есеја и дневника, какав је статус ФРАГМЕНАТА ЉУБАВНОГ ГОВОРА где је есејиста истовремено и наратор, где говорите „ја“ да бисте уз помоћ личног искуства и знања илустровали фигуре љубавног дискурса? Зар ова књига није, попут БАРТА ПО БАРТУ књига писца који сте одувек били, а који овде исказује своје задовољство у писању?*

Р. Б. : Наслов, заправо, нема дефинисан статус, не може се класификовати и можда се управо по томе, уз мало благонаклоности, у овој књизи може препознати нешто модерно, па чак донекле и авангардно. Али пре него што је књига дошла дотле, у току рада, прошла је кроз неколико дефинисаних статуса: прво је била предавање о љубавном дискурсу уопште на Школи високих студија (École des hautes études); познато вам је да се семиолошка теорија тренутно бави проучавањем облика језика у акцији који се назива дискурс, или апстрактније, „дискурзивност“; као истраживач, семиолог, желео сам, пре свега, да анализирам посебан тип дискурса, дискурс љубави-страсти, романтичне љубави. А затим – а у ствари, истовремено, у дослуху с мојим проучавањем, књига је била и књижевна анализа романтичарског дела које најузорније приказује љубавни дискурс: реч је о Гетеовом *Вертеру*. Затим, ту је и трећи статус књиге: она је била нека врста личног дневника на чијим сам страницама бележио све што је у мени било у додиру са љубавним осећањем: било да су то сећања, тренутне импресије, расправе о том проблему са пријатељима – а било их је: пријатељи су ми доста важни

у овој књизи, на шта сам подсетио на маргинама текста. Најзад, књига је такође читалачка свеска, распарчан и неуређен записник мојих лектира за време рада на књизи: Ниче, психоанализа, Платон, мистици, Зен и Тао. Сви ти статуси мешају се у исказу композитног субјекта, чији је дискурс монтажа свих ових материјала различитог порекла.

„Покушати писати љубав, како кажете, „значи суочити се са језичком збрком.“ Или, такође позивајући се на ситуацију у којој се налази заљубљени: „Не могу да пишеш себе“. Да ли отуд проиходи да се у овој књизи, тако да кажем, крећете без заштите? Да ли се о љубави може говорити само ако смо је доживели?

Представио сам љубавни дискурс у облику какав верујем да му припада: насумично, некохерентно низање налета језика. Кад је љубавни субјекат у искушењу да пише о љубави – а то је, како књижевност показује, вечито, универзално искушење – кад је у искушењу да се послужи љубављу да би остварио естетско дело, он се мора суочити са том случајношћу и инкохеренцијом дискурса који га настањује – или који га је настањивао. Не може се истовремено бити и заљубљен и писац; треба се одлучити, а тај избор може бити драматичан (ова драма се можда одиграва у мојој књизи, барем делом који исходи из мене). Поводом тога, наиме, верујем да о љубави не може говорити онај ко и сам није био заљубљен. Порекло љубави-страсти је у књигама, али то наслеђе се може актуализовати само несводивим искуством појединца. Потребно је да сте били и да сте можда још увек заљубљени да бисте уочили нешто разветно у љубави-страсти; иначе се заљубљени – а то добро исказује народна мудрост – доима као лудак, односно, као неразумљиви субјекат. Такође, што се књиге тиче, искрено мислим да ће моћи да је приме само они који се буду пројектовали у њу; рекао бих чак да сам је написао за један скроман и узак круг.

Зар БАРТ ПО БАРТУ и ФРАГМЕНТИ ЉУБАВНОГ ГОВОРА не прокламују жељу за писањем ослобођеним било какве теоријске рефлексије, зар не најављују прелазак у чисту фикцију?

Ја увек схватам појам „фикција“ на помало деформисан начин; за мене се фикција не своди на роман, причу, већ одговара било ком формираном систему мисли или уметности, као да је насликан на платну; за мене су ма која филозофија или ма која доктрина фикције. Чим се

негде умеша језик – а у шта се језик не меша? – он ствара фикције. Донекле је и теорија такође фикција, и управо ме је тим својим аспектом привлачила: теорија је помало као роман који сам са уживањем писао последњих десет година. Напослетку, у праву сте, у последње време, сигурно од *Сада II* из књиге *Сад, Фурије, Лојола*, реализација се променила: „ја“ (le „је“) слободно интервенише у мом писму, заузима место „се“ (le „он“) које се повлачи; али понављам, то „ја“ нисам „ја“ („мој“), то је једно вишеструко „ја“, различито у сваком тексту, скоро у свакој реченици; а онда – оно по чему је ова књига блиска роману, садржај који се разматра више се, чак ни у grubим цртама, не црпи из „научног“ домена, већ из домена етике – ако бих тако могао рећи, из афективне етике.

Одлучио сам да се у овој теми, која је, уопште узев, артифицијелна, држим дискурса у првом лицу, из два разлога. Први је што је „ја“ управо заменица имагинарног (у психоаналитичком значењу овог појма), а посебно љубавног имагинарног: познато је шта повезује љубавно осећање и самољубље (што не спречава широкогрудост љубави-страсти): заљубљени само може рећи „ја“, ту заменицу адекватну карактеристичном непрепознавању самог себе које је одлика страсти; да нисам непрестано свом субјекту налагао да каже „ја“, да сам написао „заљубљени субјекат“, тиме бих му на неки начин преотео дискурс и уручио га некаквој „науци“ или „филозофији“ љубави. Овим се дотичем и другог разлога свог избора. Већ неколико година, пишући, опседнут сам потребом да не раздвајам оно што логичари и лингвисти зову „објектни језик“, с једне стране и „метајезик“ (језик који говори о другом језику) с друге стране. Постао сам донекле нетолерантан према метајезику, и то из теоријских разлога, који заступају одређену концепцију људског субјекта, језика и исказа – разлога који много тога дугују психоаналитичкој мисли и читању Ничеа. Дакле, морао сам по сваку цену да избегнем уопштено, наводно безличну „дисертацију“ о љубави. Рећи „ја“ да би се говорило о љубавном осећању, значи суочити се са бројним неспоразумима, најпре овим: читалац може помислити да сам ја субјекат изнесених авантура и осећања, при чему сам ја у суштини субјекат писања: моје „ја“ припада писму, а не причи: ја нисам ни више ни мање „ја“ него што је то био Данијел Дефо у повести о Робинзону Крусосу, која је међутим написана у првом лицу.

Што се тиче последњег дела вашег питања, поновићу (пошто сам већ писао о томе) да бити писац не значи

хвалити се некаквом вредношћу, већ препознати у себи задовољство у пракси, која је пракса писања. Ваше питање је, дакле, добро формулисано: тачно је да сам ја све више склон да то задовољство препознам управо у ономе што пишем. Али у случају ове књиге, писање има и суплементарну функцију: док сам радио на њој, доживео сам је као рискантни подухват, који садржи, како сам већ рекао, и ризик неспоразума, те сам онда ојачао заштиту коју чини писање само; покушао сам да пишем једноставно, разговетно (при том тек повремено елиптично) и да тај симулирани дискурс обележим класичном синтаксом, најбољом од свих заштита.

Да ли би вас ваша пракса писања, каква се развила почев од ЗАДОВОЉСТВА У ТЕКСТУ, навела да данас измените своја теоријска становишта?

Сматрам да сам то натукнуо претходним одговорима. Колико год то изгледало парадоксално, верујем да су ови *Фрагменти љубавног говора* теоријска књига – или пак, да не будем толико досадан, књига из које теоријска елаборација није одсутна. Теорија је, у последње време, на мом пољу, разматрала проблем исказа: кључни проблем на ком се сусрећу лингвистика, семиологија, логика, психоанализа и критика идеологије. У својој књизи, покушао сам, што је очигледно, да применим неке аспекте теорије исказа; али књига није само (барем бих ја то тако хтео) пракса једне теорије; она је такође теорија сама; онај део теорије који покушава сам да се реализује и који то може само ако се *компромитује* у жестоком искуству дискурса. Покушао сам да „драматизујем“ теорију – или, ако више волите, да створим теорију „драматизације“: због тога сам прешао са „се“ на „ја“, на драмску заменицу, ако таква постоји.

Какав је ваш положај у оквиру данашње теоријске и књижевне авангарде?

Нелагодно ми је да одговорим на ваше питање из више разлога. Најпре зато што се данас не зна баш најбоље где се ситуира авангарда – а нарочито теоријска авангарда: јучерашњи „авангардисти“ су праведници; они знају да се авангарда помера, и по мени, они данас покушавају да редефинишу тачке које авангарда мора да нападне. Сем тога, у животу интелектуалца, писца дође дан кад му је свеједно да ли припада авангарди или не; рад се интерио-

ризује, пристаје да постане самотнији, маргиналнији, или бар прихвата ризик осамљивања. Најзад, ништа нам не говори да авангарда која долази (али да ли ће увек постојати авангарде? Увек је могуће варварство тоталне грегарности¹), ништа нам не говори да та нова авангарда неће поново заузети наводно старе положаје, при чему се подразумева да се ти положаји на спирали Историје враћају на неко друго место. Ја могу да пишем класичним језиком о једној прастарој теми, љубави; али оно што будем написао биће ново ако пустим да у моје искуство и писање навру сви језици које сам научио за ових тридесет година колико пишем.

Извор: *Les Nouvelles littéraires*, 21. април 1977.

*Разговор водио
Клод Бонфоа*

*Превео са француског
Бојан Савић Остојић*

•••••

¹ Грегарност (*la grégarité*) – тежња да се припада маси, групи; омиљен Бартов појам (прим. прев.)

ФРАГМЕНТИ ЛЈУБАВНОГ ГОВОРА¹

Ролан Барт је написао нову књигу, *Фрагменти љубавног говора*. Шта Барт мисли о својој улози у савременој интелектуалној дебати? Чему, данас, књига о љубавном дискурсу? Постоји ли ту неки аутобиографски елеменат? Каква је веза између писања и етике?

Ж. А.: *Ролане Барте, чини ми се да је после НУЛТОГ СТЕПЕНА ПИСМА, после МИТОЛОГИЈА, и са сваком новом књигом постаје вас све теже и теже категорисати као аутора. Ако бисте се осврнули на свој претходни рад, како бисте описали своје место у скорошњој историји идеја и интелектуалних покрета? И шта мислите које је Ваше место данас у савременој расправи?*

Р. Б.: Једна од фигура у мојој књизи, међу фрагментима љубавниковог говора, говора *једног* љубавника, представља фигуру која носи грчко име, придев који се односи на Сократа. Сократ је описан као *атопичан*, „без места“, који се не да класификовати, јединствен. То је придев који ја радије користим да опишем вољеног, тако да сам, као заљубљени субјект представљен у књизи, неспособан да видим себе као *атопичног*, пошто сам уместо тога неко

•••••

¹ Превод овог интервјуа је први пут објављен у часопису *Поља*, број 456, Нови Сад, 2009. Разлог за његово прештампавање налазимо у жељи да у тренутку када се објављује превод књиге о којој је у тематику и реч (*Фрагменти љубавног говора*), на једном месту сакупимо и пружимо увид у текстове који су уско везани за ово дело.

потпуно баналан, неко чији је досије сасвим добро познат. Без заузимања става о идеји да се ја не дам класификовати, признао бих да сам увек радио на махове, у фазама, и да у мени постоји нека врста мотора који је, што сам помало објашњавао у књизи *Ролан Барт по Ролану Барту*, парадокс. Када се чини да се скуп мишљења и ставова устаљује у одређеној друштвеној ситуацији, тада ја одмах пожелим – сам и без претходног размишљања о томе – да одем на неко друго место. И управо у томе могу да препознам себе као интелектуалца, чија је функција да увек иде на неко друго место када ствари почну да се „сређују“. Што се тиче другог дела вашег питања, у којој улози видим себе данас, уопште не видим себе као некога ко тежи оригиналности, већ као некога ко увек покушава да дâ глас извесној маргиналности. Оно што је помало тешко објаснити јесте да за мене то предњачење у маргиналности никада није разметљиво. Ја више волим да радим тихо. То је маргиналност која још увек задржава аспекте одређене улудности, одређене нежности – зашто да не – маргиналност која не може да се одреди као јасно дефинисана етикета у савременим интелектуалним покретима.

Ви често прокламујете једну експлицитну и отворено контрадикторну двоструку склоност: с једне стране, прокламујете своје интересовање за савременост (увођење Брехта у Француској, Нови роман, Tel Quel...), с друге стране, волите да говорите о својим традиционалним укусима у књижевности. Шта представља ту дубоку везу између ових избора?

Не знам да ли међу њима постоји нека дубока веза, али сте ви дотакли суштину питања. Ствари код мене нису тако јасне као што ви кажете и ја се већ дуго осећам растрзан на скоро недопустив начин између мојих различитих склоности, или између онога што ћу назвати – јер ја више волим да дефинишем ствари у смислу понашања него укуса – мојим вечерњим штивом, које је увек нека класична књига, и мог рада преко дана, када, у ствари, без икаквог лицемерја осећам да сам на теоретском и критичарском нивоу потпуно у складу са одређеним савременим радовима. Ја помало кријем ову контрадикторност, и само сам у *Задовољству у тексту* узео за право да покажем изванредан укус за књижевност из прошлости. И као и увек када човек себи да право да покаже неку склоност, теорија није много далеко. Ја мање-више покушавам да изградим теорију о овом укусу за прошлост. Користим два

аргумента: прво, метафору. По узору на Викоа, историја се одвија спирално, а ствари из прошлости се понављају, али очигледно не на истом месту; тако да постоје укуси, вредности, понашање, „писмо“ (écriture) из прошлости који могу да се поново појаве, али на веома савременом месту. Други аргумент је повезан са мојим радом о заљубљеном субјекту. Овај субјект се углавном развија у регистру који се, од времена Лакана, назива *имагинарно* (l'imaginaire) – и ја себе препознајем као субјекта имагинарног: ја имам жив однос према књижевности из прошлости управо зато што ми ова књижевност обезбеђује слике, добар однос према слици. На пример, приповетка и роман јесу димензија имагинарног која је постојала у „читљивој“ (lisible) књижевности. Признавањем склоности према овој књижевности, ја дајем право субјекту имагинарног у оној мери у којој је овај субјект на неки начин разбаштињен, самлевен између оне две велике психичке структуре које привлаче највише пажње у савременом добу: неурозе и психозе. Субјект имагинарног је сиромашни рођак ових структура, јер он никада није потпуно психотичан нити потпуно неуротичан. Видите да могу себи да обезбедим алиби, дискретно се борећи за овог субјекта имагинарног, радом који је на крају сасвим унапредовао, нечим попут једног облика сутрашње авангарде, наравно, уз мало хумора.

Када се модерност трансформише у дискурс хегемоније, у стереотипе, зар не одлучујете, на свој властити начин, да се држите на дистанци? Зар није мало провокативно говорити о „љубави“ данас, као што је јуче, усред структурализма, било провокативно бранити „задовољство у тексту“?

Несумњиво, али ја ово не доживљавам као тактично понашање. Мени је просто, као што сте већ лепо рекли, изузетно тешко да подражавам стереотипе, разрађивање малих колективних језика, које добро познајем из контакта са студентским миљеом. Ја сам са свих страна изложен овим стереотипним језицима маргиналности, стереотипији нестереотипије. Чујем како настају. Оне су испочетка забавне, али временом постају терет. Извесно време се не усуђујем да одем другде, али често због неког случајног догађаја у мом личном животу, коначно смогнем храбрости да раскинем са овим језицима.

Хајде да причамо, ако желите, о ФРАГМЕНТИМА ЉУБАВНОГ ГОВОРА. Да бисмо избегли могуће неспоразуме, да ли бисте објаснили наслов?

Рећи ћу вам нешто укратко о историји пројекта. Држао сам, држим још увек семинар на *École des hautes études* и као што знате, неки од нас су истраживачи, есејисти који раде на појму дискурса, дискурзивности. Појму који је одвојен од појма језичког система (*langue*), језика (*langage*). Овде је реч о дискурзивности у ширем смислу: дискурзивност, слој језика је предмет анализе. Пре нешто више од две године одлучио сам да ћу да проучим одређени тип дискурса: претпоставио сам да ће то бити љубавни дискурс, и од почетка се подразумевало да ће заљубљени субјекти доћи из онога што се назива љубав-као-страст, романтична љубав. Одлучио сам отуда да одржим семинар који ће представљати објективну анализу извесног типа дискурзивности. Затим сам изабрао текст као подршку и анализирао љубавни дискурс у том делу, а не само дело. Изабрао сам Гетеовог *Вертера* који управо представља архетип љубави-као-страсти. Али, током две године овог семинара постао сам свестан двоструког покрета. Прво сам увидео да сам на основу свог претходног искуства, свог живота, пројектовао себе у извесне фигуре у студији. Чак сам измешао и фигуре из властитог живота са фигурама из *Вертера*. Друга константација: учесници семинара су се снажно пројектовали у оно што је речено. У таквим околностима, себи сам рекао да не би било поштено, када дође тренутак да се семинар претвори у књигу, уместо да напишем расправу о љубавном говору, јер би то била нека врста лажи (више нисам тежио да дам било какву научну уопштеност свом раду), него би требало, заправо, сâм да напишем дискурс једног љубавног субјекта. То је представљало преокрет. Наравно, било је ту и Ничеовог утицаја, чак иако сам га много искварио. Посебно све што нам Ниче говори о потреби да се „драматизује“, да се усвоји метода „драматизације“ – која је за мене имала епистемолошку предност да ме одвоји од метајезика. Од *Задовољства у тексту* не могу да поднесем „дисертацију“ о предмету. Тако да сам измислио, симулирао дискурс који је дискурс љубавног субјекта. Наслов је веома експлицитан и смишљен је с намером: то није књига о љубавном дискурсу, већ је то дискурс једног љубавног субјекта. Тај љубавни субјект не морам бити ја. Искрено говорећи, има ту елемената из мог искуства, елемената из *Вертера*, или књига које сам

прочитао: културе, мистицизма, психоанализе, Ничеа... има такође и елемената из разговора са пријатељима. Они су и те како присутни у овој књизи. Резултат је, стога, дискурс субјекта који каже „Ја“, који је дакле индивидуализован на нивоу исказа; али то је ипак дискурс склопљен, симулиран, или ако вам се више свиђа, „монтиран“.

Па, ипак, ко каже „Ја“ у ФРАГМЕНТИМА?

Видите, онај ко каже „Ја“ у књизи представља Ја писма (*écriture*). То је заиста све што може да се каже. Природно, могло би да ме повуче да кажем да сам ја субјект. Дајем, дакле, Норманов одговор: то сам ја, и то нисам ја. То ништа више није Ролан Барт, ако ћете дозволити поређење које можда произилази из уображености, него што је то Стендал који поставља лик на сцену. Због тога књига прилично подсећа на роман. Уосталом, однос између аутора и лика на сцени је романескни.

*Наиме, извесни „фрагменти“ су прави почеци приповести. Прича почиње да се уобличава, али се одједном прекида. Често сам се питао док сам читао ове веома успешне, веома „написане“ (*écrites*) уводе, зашто их не настави? Зашто не прави роман? Праву аутобиографију?*

То ће можда доћи касније. Већ дуже време кокетирам с том идејом. Али, у случају ове књиге, ако се прича не завршава, то је у функцији, рекао бих, једне доктрине. Моја визија љубавног дискурса је визија у суштини фрагментарна, дисконтинуирана, лепршава. То су епизоде језика које се врте у глави заљубљеног субјекта, острашћеног, епизоде које су сад нагло прекинуте због овога или онога, због љубоморе, састанка који се није одржао, неког неподношљивог чекања, у том тренутку разбија се форма краја монолога и прелази се на другу фигуру. Испоставио сам радикални дисконтинуитет ове бујице језика која надире у главу љубавника. Због тога сам исецкао целину на фрагменте и поређао их по алфабетском реду. Нисам никако желео да текст изгледа као љубавна прича. Ја сам убеђен да је добро изграђена љубавна прича, са почетком и крајем и заплетом у средини начин на који друштво нуди љубавнику да се помири на изванредан начин са језиком великог Другог, тако што ће изаткати сопствену приповест, у којој и он игра улогу. Ја осећам да несрећни љубавник чак није у стању да има користи од овог мирења и он није, што је парадоксално, у љубавној причи, он је у нечему

другом што много подсећа на лудило, јер не каже се случајно да је неко луд од љубави, и прича је просто немогућа са тачке гледишта љубавника. Због тога сам покушао да разбијем конструкцију приче. Чак сам у једном моменту мислио да отворим књигу са фигуром која би послужила као иницијација: љубав на први поглед, заљубљивање, занос; размишљао сам дуго о томе и на крају сам одустао јер нисам био сигуран ни да љубав на први поглед хронолошки представља прву фигуру, јер је сасвим могуће да љубав на први поглед (*coup de foudre*) функционише, на крају крајева, као врста накнадног погледа (*après-coup*), нешто што љубавник себи говори. Стога моја књига представља дисконтинуирани текст који се донекле буни против љубавне приче.

Шта желите да кажете када напишете: „Ја сам поред писма“?

Најпре једна дигресија: приметио сам да постоје два типа заљубљених. Постоји онај у француској књижевности, од Расина до Пруста, који је, рецимо, параноични, љубоморни љубавник. Постоји и онај други ког нема толико у француској књижевности, али је био задивљујуће постављен на сцену у немачком романтизму, а поготово у песмама Шуберта и Шумана (који се помињу у мојој књизи). Ово је тип љубавника који не поставља у средиште љубомору; љубомора није искључена из ове љубави-страсти, већ представља једно љубавно осећање које више испољава нежност, које тежи испуњењу. Најзначајнија фигура овде је Мајка. Једна од фигура у мојој књизи односи се на жељу, искушење, импулс који љубавник изгледа често осећа, што је у књигама потврђено, да ствара, да слика, или да пише за вољеног. Такође покушавам да објасним дубоки песимизам који човек може да осети на том посебном плану, пошто љубавников говор не може да постане писмо осим по цену крупних трансформација и губитака.

Моје дубоко убеђење јесте да је љубавни субјект маргинално биће, отуда моја одлука да штампам ову књигу, да дам глас маргиналности данас, утолико више што није чак ни у оквиру помодне маргиналности. Књига о љубавниковом говору је много више кич него књига о зависницима од дроге, на пример.

Зар не треба имати извесне храбрости на причати о љубави онако као што ви причате, пред надирућим таласом психоаналитичког дискурса?

Постоји заиста у мојој књизи један однос према психоаналитичком дискурсу који бих ја назвао „интересантним“, јер се овај однос развијао чак и док сам радио на семинару и на књизи. Ви сте потпуно свесни да ако погледамо културу данас – то је такође један од аргумената књиге – не постоји неки важан језик који се стара о осећањима љубави. Психоанализа је, међу тим важним језицима, бар покушала да опише стање заљубљености, има тога код Фројда, код Лакана и код других аналитичара. Морао сам да користим ове описе, они су били месни, они су ме дозивали, били су тако упорни. Ја њих истичем у књизи јер је љубавник ког ја постављам на сцену субјект из културе данашњице, који према томе зна неке ствари о психоанализи и примењује их на себи, на један примитиван начин. Али како се симулирани дискурс љубавника и даље одвијао, он се развио као једна афирмација вредности, љубави као поретка позитивних вредности које се опиру сваком нападу. На том месту, заљубљени субјект може само да се разиђе са аналитичким дискурсом уколико он говори о извесном осећању заљубљености, али на начин који је на крају увек погрдан, позивајући љубавника да се интегрише у извесну нормалност, да одвоји „заљубљеност“ од „љубави“ и „допадања“ итд. Психоанализа подржава слику нормалности у љубави која заправо представља слику пара, чак брачног пара... Тако да је мој однос према психоанализи у овој књизи сасвим двосмислен; то је однос који користи психоаналитичке описе и појмове, као и обично, али их користи помало као елементе фикције, што није нужно веродостојно.

Никада нисам имао тако снажан утисак, као када сам читао ову књигу, да је писање дубоко повезано са етиком. Ви сте на овоме инсистирали у својој приступној беседи на Колеж д'Франсу. Волео бих да кажете нешто о томе.

То је дивно питање. Али ја не разумем јасно однос између писања и етике, и могу само да вам кажем да је за мене писање ове књиге било нешто нарочито. Пошто је дат предмет, био сам обавезан да штитим ову књигу. Да бих заштитио овај дискурс, говор који се држао у „Ја“, што је на крају крајева ризично, моје најјаче оружје за заштиту је било чист језик (*langue*), чак бих рекао, тачније, синтакса. Осетио сам до које мере синтакса може да заштити говорника. То је оружје са две оштрице, јер оно често може да буде – а често и јесте – инструмент опресије, али

када је субјект незаштићен, разоружан и усамљен, штити га синтакса. Књига је прилично синтаксичка, другим речима, не много лирска, доста литотска, доста елиптична, где нема великих кованица, неологизама, али где је пажња посвећена језгру реченице. У таквом тренутку, писање функционише на извешан начин као моралност, чији модели би требало да се траже у агностицизму, скептицизму, моралности чији корен није у вери.

Како се зове ваш курс на Колеж д' Франсу?

Започео сам серију курсева на тему *Живети заједно*, намењених испитивању извесних малих утопистичких група. Не комуна какве смо имали после хипи покрета, већ утопија афективних заједница чији чланови у ствари живе заједно, али сваки по свом сопственом ритму, оно што су православни монаси називали идиоритмија. Ја сам базирао курсеве у великој мери на идеји о идиоритмији. [...] Чини ми се да ћу сада, на нивоу курсева, да се вратим правим књижевним материјалима, али дајем себи право на дигресије и као што сте ви исправно приметили, да отворим једну етичку ослобађајућу тачку у писању. На крају крајева, „живети заједно“ представља један етички проблем. Сигуран сам да ће се, ако идуће године будем радио на некој специфичној књижевној форми, етика поново појавити. Кад бих био филозоф и када бих желео да напишем једну важну расправу, назвао бих је студијом књижевне анализе. Под маском књижевне анализе, покушао бих да ослободим етику у најширем смислу те речи.

Изворник: ART-PRESS, мај 1977.

*Разговор водио
Жак Анри*

*Превела са француског
Светлана Самуровић*

ДРУШТВО ПРИПИТОМЉУЈЕ ЉУБАВНИКА КРОЗ ЉУБАВНУ ПРИЧУ¹

Највећи криптограф савремених митова говори о љубави

Ролан Барт не воли да га сматрају „гуруом“ што је врло помодно ових дана. Више воли да га називају семиологом, критичарем, есејистом. А ипак постоји „феномен Барт“ који превазилази важност и разноликост његових објављених дела. Ту су: *Нулти степен писма*, *Митологије*, *Критика и истина*, *Задовољство у тексту*, студије о Мишлеу и о Расину, *Сад*, *Фурије*, *Лојола*; све те књиге су изванредне: оне су, након неколико година постале класици, пошто су у почетку важиле за памфлете или провокације.

Ролан Барт је управо примљен на Collège de France и већ се вратио на старо. Најновија провокација? Усуђује се да говори о љубави. А у време када сексуалност (да не помињемо порнографију) доноси новац, сви ипак говоре о његовој последњој књизи *Фрагменти љубавног говора*. Ролан Барт који је написао и *Систем моде*, уистину је један од оних који успостављају трендове сутрашњице. Замолили смо Филипа Рожеа, стручњака за *libertinage* који је управо издао *Sade: la Philosophie dans le Pressoir* да са Бартом поразговара о љубави.

.....

¹ Интервју је први пут објављен у *Златној греди*, број 89, Нови Сад, 2009. Разлози за прештампавање су већ напоменути.

Ф. Р.: *Управо сте објавили ФРАГМЕНТЕ ЉУБАВНОГ ГОВОРА. Мислите ли да је љубав озбиљна врста посла којим би професор на Collège de France требало да се бави?*

Р. Б.: Не, у праву сте. Да сам рекао или написао „љубавна осећања“ то би било озбиљније јер поседује одјек нечег битног у психологији XIX века. Али сви користе реч „љубав“, у свим је популарним песмама како би се римовала са „увек“.² Тако да, очигледно, говорити о „љубави“ на тај начин није озбиљно.

Ово је врло лична књига али постоји једна изузетно битна референца: Гетеов Вертер. Тај роман је подстакао познати талас самоубистава „à la Werther“. Гетеова књига је објављена 1774; зар данас не постоје велики љубавни писци?

Постоје, наравно, описи љубавних осећања али је веома ретко да савремени роман описује страст. Барем се ја не могу сетити оних који то чине.

Да ли је љубав постала демодирана?

Да, без сумње. Љубав је постала демодирана у интелектуалном миљеу. Са тачке гледишта „интелигенције“, интелектуалног миљеа који ме храни, у којем живим... и који волим, добио сам жељу за писањем нечега старомодног.

А изван овог интелектуалног миљеа?

Постоји у општем ставу који се изражава у примедбама, плезантеријама, шалама. Оне омаловажавају љубавника за ког се претпоставља да је луд, суманут. Али треба рећи да највећи напад на љубав долази од стране „теоријских језика“. Они или игноришу љубав у целости, као што то чине политички или марксистички језици, или о њој говоре са суптилношћу али на снисходљив начин, као психоанализа.

Шта је та „снисходљивост“ која утиче на љубав данас?

На љубав-страст (љубав о којој ја говорим) се готово „мршти“; сматра се болешћу од које се љубавник мора излечити; а атрибути који је обогаћују њој се више не приписују.

.....

² На француском „amour“ и „toujours“ се римују. (прим. прев).

Ко би то могао бити тај „потцењени“ љубавник, сада када га више не можемо препознати по „вертерском костиму“?

Да, плаво одело и жути прслук...

Како га препознати?

Одговорићу перфидно да сам написао књигу како бих га препознао! Како бих добијао писма и сведочанства која би ми дозволила да мислим да има више заљубљених људи него што сам мислио...

А ако Вам не буду писали?

Онда се не препознају споља. Јер у савременом урбаном животу више не постоје позе патетичног љубавника.

Под овим „позама“ мислите на сцене на балкону, на пример? „Јулија живи на двадесет петом спрату, нема више Ромеа...“ То је из недавно издате антиљубавне песме.

Управо тако. Нема више балконске сцене. Али више немамо ни морфологију љубавникових црта, израза, његове мимике; у XIX веку постојале су стотине литографија, слика, гравира које су представљале љубавника. Сада више не можемо препознати љубавника на улици. Више немамо начина да препознамо да ли су људи који нас окружују заљубљени или не. Јер ако јесу, онда то сасвим сигурно добро крију.

У пратњи Вашег љубавника је „вољени објект“ (objet aimé). Откуда овај занимљиви израз, „вољени објект“?

То је питање принципа: љубавна осећања су унисекс осећања, као унисекс фармерице или фризури данас. Мислим да је то врло битно.

Да ли мислите да хетеросексуални и хомосексуални љубавници воле на исти начин?

Мислим да се управо исти *тоналитет* може наћи и код мушкарца који воли жену или мушкарца, и жене која воли мушкарца или жену. Стога сам био пажљив да не наглашавам разлику у половима. Нажалост, француски није језик који то олакшава. „Вољени објект“ има ту предност да не одређује пол *оног који се воли*.

Али зар се „објект“ не супротставља „субјекту“?

Да. Вољени је неизбежно објект. Он се уопште не доживљава као субјект. „Објект“ је одговарајућа реч јер индицира деперсонализацију вољеног објекта.

Зар се други не воли као личност?

Верујем да је то велика тајна љубави. Јер овај деперсонализовани објект постаје истовремено особа раг excellence која се не може упоредити ни са једном другом. То је оно што психоанализа назива јединственим објектом.

Зар онда не би било прецизније рећи да се воли слика?

Сигурно. Не воли се ништа друго до слике. Љубав на први поглед, оно што ја називам „занос“, одиграва се кроз слику.

Кроз „праву“ слику? Кроз фотографију у Плејбоју?

Поставља се питање. Али бих рекао да не, ипак. Јер је заносна слика жива, слика у акцији.

Као слика Шарлоте док сече хлеб и путер за своју браћу у ВЕРТЕРУ...

Да. Мудро бих додао да страст не зна за границе. Особа се може безнадежно заљубити у слику али уопштено, љубав на први поглед (coup de foudre) не удара из слике потпуно ван контекста: слика мора бити „in situ“.

Имамо Вашег „заносног“ љубавника... То је оно што је истраживање јавног мњења прошле године назвало „правом љубављу“. Импресивна већина француске јавности је рекла да „верује у њу“ и мислила да траје читавог живота. Шта Ваш љубавник мисли о томе?

Он би одговорио „да“, наравно, на питање о „правој љубави“. Али „доживотна љубав“? Не знам. То имплицира оптимизам који не припада љубавнику каквог сам га представио. За њега израз „доживотно“ нема значења. Он је у некој врсти временског апсолута. Не дели време на процењену дужину свог живота...

Патња игра битну улогу у „фигурама“ описаним у субјектовом љубавном животу. Толико је патње, да се чини да се љубавник уопште не труди да је избегне.

Истина, он узима патњу као неку врсту вредности. Али никако у хришћанском смислу. Управо супротно: као патњу која је потпуно без кривице.

Како реагује на ту патњу?

Он би тежио да *прихвати* патњу без прихватања кривице.

Онда је љубавна патња неизбежна?

Да, верујем да је неизбежна. Или, пре, рекао бих да се осећање љубави управо тако одређује: јер је патња неизбежна. Али увек се може мислити да ће се осећања изменити...

И престати бити заљубљен?

То је највећи проблем на којем је књига стала. Здрав разум нам каже да дође време када се мора направити разлика између „заљубљености“ и „вољења“. „Заљубљеност“ се напушта са читавом пратњом замки, илузија, тиранија, сцена, потешкоћа, чак и самоубистава... Како би се достигло смиреније осећање, дијалектичније, мање љубоморно, мање посесивно.

Управо сте поменули љубомору. У романима, као и у животу, без сумње, најспектакуларнија патња љубавника је изазвана љубомором. Али, не и у Вашој књизи...

Да, приметили сте, да је у мојој књизи тој кардиналној фигури страсти дато мало простора. Чак сам размишљао и да је уклоним...

Зато што не знате пуно о њој?

Управо супротно. Али то је осећање које није пустило корена у мом животу, чак иако је ужасно болно искусити га. Заиста немам никаквих идеја о љубомори осим оних свакидашњих. Она је једина фигура у књизи за коју нисам дао личну дефиницију. Само сам копирао дефиницију из речника јер је била савршена. Љубомора: „Осећање које се рађа из љубави и ствара се из страха да вољени више воли неког другог“. Од свих фигура, ова ми се чини најбаналнијом.

Да ли су сви љубоморни?

Рекао бих – и овде ћу изрећи неке велике речи – да је то феномен антрополошке ширине. Нема тог бића у свету које није осетило таласе љубоморе. А мислим да није ни могуће бити заљубљен, чак и на опуштен начин који можемо приписати младим људима данас, а да се не буде додирнут љубомором у неком тренутку.

Ви сте онда скептични у погледу ових покушаја стварања „непосесивне“ љубави?

Да. Многи моји пријатељи су млађи од мене. Често сам зачуђен оним што се на први поглед чини одсуством љубоморе у њиховим односима. И кажем себи да бих био ужасно љубоморан у сличним ситуацијама. Задивљен сам, јако им се дивим у погледу дељења сензуалности, сексуалности, заједничког власништва, наизглед без већих проблема. Али, то је само први утисак. Ако их неко посматра изблиза, видеће се да и они осећају љубомору.

У ствари, љубавник који не би био љубоморан – хтео сам да кажем да би био мистик *par excellence*, али не могу то рећи јер постоје неки дивни текстови где мистик открива одређену љубомору, у односу према Богу или другим људима. Љубавник који не би био љубоморан би био, буквално, *светац*.

Ако не постоје они који нису љубоморни, ако могу тако казати, може ли се волети више особа истовремено?

Мислим да се може, бар неко време. Може... и чак мислим да је то диван осећај, да употребим класичну реч. Да, то је дивно осећање, купати се у атмосфери љубави, уопштеног флерта – дајући „флертовању“ одређену снагу...

Само неко време?

Да, не мислим да слобода у ширењу на све стране може трајати дуго... јер долази до тренутка када се, за љубавника, ствари „кристалишу“.

И то је крај „шврљања“?

Да, оног тренутка кад је љубавник обузет страшћу, флертовање је ствар прошлости. Флертовање других га тера на несносну патњу. А он сам нема више срца за тако нешто.

То је тиранијски однос о коме сте причали...

Управо тако. Љубавник осећа како вољени доминира над њим, фасцинира га, поседује. Али, у стварности, онај који воли испољава тиранијску моћ над оним који је вољен. Није забавно бити вољен од стране неког ко је заљубљен... Претпостављам...

А не постоји ни љубав без борбе, напредовања сила, битки, победа, пораза?

Љубавник се бори да не буде обузет али не успева. Он схвата са понижењем, а понекад и са уживањем, да је у потпуности обузет вољеном сликом. А у својим бољим тренуцима, он пати због овог поробљавања од стране другог, он покушава да не тиранише вољеног.

То је оно што називате „не-вољом да се поседује“. Да ли је то решење?

Да. Идеално решење је довођење у стање не-воље да се поседује, што је схватање позајмљено из оријенталне филозофије. „Не поседовати“ вољеног, пустити да се жеља слободно креће. Истовремено, не „сублимирати“: овладати жељом како се не би владало другим.

Ово је, ако не програм, бар предлог?

Да, то је предлог. Утопија, можда.

Ка новом свету љубави...

Да, управо тако.

Али овај нови свет љубави би био нешто потпуно различито од „ослобођене сексуалности“ о којој су сви говорили пре десет година. Чини се да данас постоји реакција против тих идеологија, да постоји неповерење према жељи. Да ли бисте сместили своју књигу у ову струју или њену противструју?

Да, на неки начин. Видим је као део овог тренда. Заједнички фактор је да заљубљеност дозвољава дистанцирање од сексуалности.

И жеље?

Постоји жеља у осећају љубави. Али ова жеља се креће ка једној дифузној сексуалности, ка некој врсти уопште не сексуалности.

Шта бисте рекли о еротизму у овом односу?

Није једноставно говорити о еротизму који је, рецимо, „успешан“. Ставите то под знаке наводника јер овај успех зависи од сваког субјекта. Не постоје рецепти. „Успешни“ еротизам је сексуални и сензуални однос са бићем које се воли. Дешава се. А када се деси, то је нешто тако лепо, тако добро, тако савршено, тако задивљујуће, да је у том тренутку сам еротизам нека врста приступа трансцендирању сексуалности. Сексуалност остаје унутар искуства и што је еротизам јачи то је искуство снажније. Али, постоји и сентиментални вишак вредности, што значи да је еротизам у потпуности одвојен од сваке порнографије.

Да ли бисте рекли да је у ЦАРСТВУ ЧУЛА³ филм о љубави?

Да, мислим да јесте. Није ме се нешто посебно дојмио, из личних разлога, али је леп филм. Савршени пример љубавног филма.

У Вашој књизи изједначавате љубавника са „крузером“...

Да, та два типа „дискурса“ би, у општијем смислу, требало супротставити. Праксе крузинга уопште не коинцидирају са аскетским праксама љубавника, који се не разбацује по свету, остајући уместо тога утамничен у својој слици.

Али, зар љубавник није и крузер?

Да, управо. Постоје крузери који се дају у потрагу да би пронашли неког у кога би се заљубили. То је чак и типичан случај. У хомосексуалном миљеу, где је крузинг врло распрострањен, може се понекад ићи у крузинг годинама, често на непријатан начин с обзиром на врсте места које се морају посећивати, са заправо непобедивом идејом да ће се наћи неко у кога се може заљубити.

.....

³ *L'Empire des sens*, француско-јапански филм Нагиса Ошимае, снимљен 1976 (прим. прев.)

У супротности са Дон Жуаном, чије се задовољство налази у „сталној промени“ и који непрестано путује од земље до земље, од жене до жене...

За мене је, у ствари, Дон Жуан са својом листом освајања модел крузера: „хиљаду и једна“. То је крузеров слоган. Знате, крузери стално размењују белешке. И њихови разговори се увек свде на листе...

За разлику од љубавника и крузера, постоје они који су се примирили, системати...

Да, једном сам разговарао са пријатељем који ми је рекао да је италијанска реч за „примирити се“ у смислу „оженити се“ – „sistemato“. Мислио сам да је занимљивије замислити уместо „тај и тај се примирио“, „тај и тај се оженио“ да је „систематизован“, ухваћен у систем...

Али рећи да су се људи „примирили“, зар то није говор крузера?

Нисам размишљао о томе. Да, можда. Јер су и крузер и љубавник подједнако удаљени од људи у браку. Они су обоје на маргини у односу према утврђеним паровима. Обоје су искључени.

У сваком случају, у Вашој књизи парови су ти који су искључени...

Да, то је истина. Нисам имао „фигуру“ за заједницу, на крају. Али, зашто то не рећи, нисам имао никаквог личног искуства ове врсте заједнице. Те тако нисам имао ни језик којим бих то описао. Али то није заузимање стране по овом питању.

Да ли љубавник мисли у оквирима пара?

Мислим да је пар увек на хоризонту. Тачка гледишта књиге је тачка љубавника који није вољен. Али он стално размишља о бивању вољеним, наравно, те и бивању паром. Рекао бих да и не жели ништа друго.

На другом крају скале су они који се називају, у зависности од речника, „девијантима“ или „первертитима“. Они су, као и парови у браку, одсутни из Ваше књиге. Чини се да Ваш љубавник понекад говори уместо њих.

Не. Љубавник ни на који начин не говори уместо других девијаната, ни из ког посебног разлога: он је девијант у односу према девијантима. У смислу да је он мање захтеван, мање незадовољан... и мање славан. У односу према проблемима хомосексуалности постоји врло битна последица: ако се говори о хомосексуалцу (мушком или женском) који је заљубљен, битан термин није „хомосексуалац“ већ „заљубљен“. Одбијам да нудим хомосексуални дискурс. Не зато што одбијам да признам хомосексуалност, путем цензуре или обзривости, већ зато што љубавников говор није ништа више повезан са хомосексуалношћу него што је са хетеросексуалношћу.

Љубавник је стога девијант у односу према „девијантима“, девијант у односу према „онима који желе“. Али, зар се они не сукобљавају?

Не мислим да је тако. Мислим да су на различитим планетама. Што није баш радосно...

Венера за оне који желе а љубавници на Месецу: то је оно што им даје онај смешни изглед, можда. Као што сте написали: „Шта је смешније од љубавника?“... Шта га чини смешним?

Смешан је, јер је смештен у оно што називам „дереалност“. Све оно што свет назива „стварношћу“, он доживљава као илузију. Све што забавља друге, њихови разговори, њихове страсти, њихова незадовољства, ништа од тога му се не чини стварним. Његова лична „стварност“ је његов однос са вољеним и хиљаде случаја који утичу на тај однос – управо оно што свет сматра његовим „лудилом“. Због овог преокрета, он се осећа утамниченим горком неприлагођеношћу. И заиста се понаша на начине који се чине идиотским у очима здравог разума.

Љубавник је асоцијалан и аполитичан. Ви пишете да се он више не „узбуђује“ због политике. Али зар ово није начин да се каже да се он више не укључује у политику, да му више није битна?

Не, та разлика је намерна. Јер је ово нешто што осећам врло дубоко. Особа функционише на више таласних дужина. Може наставити да прима политичке таласе али да више не разуме како неко може бити страствено заинтересован, „инвестиран“ у њу. Он није „деполитизован“ у смислу

да није фундаментално индиферентан према ономе што се дешава у политици, али је успоставио хијерархију унутар себе и налази врло чудним да се неко може „узбудити“ око таквих ствари.

У искушењу сам да супротставим јучерашње „страствене револуционаре“ са Вашим „опуштеним љубавником“, опуштеним у складу с одређеним либерализмом... Да ли бисте се сложили са овим супротстављањем?

Да, сложио бих се. Сам љубавник је место снажног инвестирања енергије и стога се осећа искљученим из инвестирања другачије природе. Једино људско биће са којим би осећао заједништво би био други љубавник. Ипак, истина је да љубавници разумеју једно друго! Али политички милитант, у овом погледу, заљубљен је у циљ, идеју. А ово ривалство је неподношљиво. На обе стране. Не мислим да би политички милитант лако поднео некога ко је лудо заљубљен...

Још увек видим двосмисленост овде. Да ли је Ваш љубавник заиста тако „безобзиран“, „безнадежан случај“ и, у овом смислу, субверзиван? Или је он пре, за било који систем, тих и повучен?

Он је маргинално биће. Али, као што сам рекао, скроман, повучен. Његова маргиналност је невидљива. Она се не потражује. У овом смислу, он је заиста „безнадежан случај“.

Али Ви сами кажете ово: сваке друге ноћи, на телевизији, неко каже „Волим те“. Постоји „промоција“ љубави у медијима. Како то да масовна култура може „протурати“ љубав ако је она асоцијална и опасна?

То је теже питање. Зашто се масовна култура толико усредсређује на проблеме заљубљеног субјекта? Оно што се заиста поставља у овим случајевима су наративи епизода, не сама љубавна осећања. Разлика је можда суптилна али инсистирам на њој. Ово значи да ако ставите љубавника у „љубавну причу“, тиме га мирите са друштвом. Зашто? Јер је причање прича једна од активности кодирана од стране друшта, једна од великих друштвених стега. Друштво припитомљује љубавника кроз љубавну причу.

Ако Вас добро разумем, Ваши љубавник је субверзиван док је La Marquise des Anges⁴ конформист?

То је управо то. И зато сам преузео драконске предострожности да моја књига не буде „љубавна прича“. Како би љубавник био остављен у својој нагости, као биће које је недоступно уобичајеним формама друштвене рекулперације – роману нарочито.

Ваша књига није дело романописца; то је семиолошка књига. И љубавникова књига. Зар то није прилично бизарно биће, „заљубљени семиолог“?

Апсолутно не! Љубавник је природни семиолог у чистом стању! Он проводи време читајући знакове – не чини ништа друго: знаци среће, знаци несреће. На лицу другог, у његовом понашању. Он је заиста ловац на знакове.

Онда је изрека лаж: љубав није слепа...

Љубав није слепа. Управо супротно, поседује невероватну моћ дешифровања која је повезана са параноидним елементом у сваком љубавнику. Знате, љубавник комбинује делиће неурозе и психозе: он се мучи и излуђује. Он види јасно – али резултат је врло често као када би био слеп.

Зашто?

Јер он не зна где или како да заустави знакове. Он савршено дешифрује али није способан да одређену интерпретацију те је пометен вечним циркусом у коме никада неће наћи мир.

Ево питања које сам хтео да Вам поставим од самог почетка: Ова љубавникова књига, да ли сте били заљубљени када сте је писали?

То је питање на које сам одбијао да дам одговор до сада. (смех.) Па... рецимо да је књига већим делом заснована на личном искуству: већим делом такође на читању, на разговорима са пријатељима. Што се тиче мог доприноса, лично знање којим сам се користио није неко о одређеном
.....

⁴ Упућује на популарни филм *Angélique, marquise des anges*, француског режисера Бернара Бордерија, снимљен 1964. према романима Ане Голон. (прим. прев.)

искуству. Ова стања свести, покрети, грчења су наслеђе неколико претходних љубавних афера. С тим на уму – зашто не признати – имао сам кристализирајућу епизоду. Рецимо да сам замислио књигу као начин да се не изгубим, да не западнем у очај. Написао сам је а ствари су се саме оформиле властитом дијалектиком...

Два нужна стања?

Не бих био у стању да пишем са дистанцом стила, фразе, да нисам успео да видим ствари на дијалектички начин...

Крај искуства у стварном животу није оно што нужно гура у писање?

Рекао бих да је жеља за писањем такве књиге покренута од стране два различита тренутка. Или на крају јер писање има чудесну моћ пацификације: или на почетку, у тренутку узбуђења, јер се мисли да ће се написати књига љубави – да ће бити дата, посвећена вољеном.

То значи да љубавник који говори сте заправо Ви, Ролан Барт?

Мој одговор може изгледати да је пируета, али није. Субјект који ја јесам није јединствен. То је нешто што осећам врло дубоко. Стога рећи „То сам ја!“ би значило постулирање јединства сопства које не препознајем у себи.

Дозволите ми да преформулишем своје питање: За сваку фигуру у књизи, да ли кажете: „То сам ја“?

Ах!... Када сам спровео истраживачки семинар на ову исту тему, узео сам у обзир фигуре које сам нисам искусио, фигуре преузете из књига... Али, очигледно, то је оно што је избачено из моје књиге. Да, сасвим сигурно имам лични однос према свим фигурама у књизи.

Ролане Барте, често се има утисак док се размишља над овим „структуралистичким портретом“ љубавника, да не желите само да опишете већ и да убедите. Можемо ли рећи да је ово књига која је скромно милитантна у име свих љубавника?

Милитантна? Постављате мали изазов овде... Моја књига имплицира одређене вредности.

И морал?

Да, постоји и морал.

А то би било?

Морал афирмације. Не би требало да допустимо да нас занесе омаловажавање љубавних осећања. Требало би афирмисати. Усудити се. Усудити се волети...

Интервју са Филипом Рожеом : *Плејбој*, септембар 1977.

Преузето из: Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, tome III, Édition établie et présentée par Éric Marty, Édition du Seuil 1993, стр. 780–790.

Разговор водио

Филип Роже

Превео са француског

Андрија Филиповић

Кристофер Норис

ЉУБАВ МЕЂУ СТРУКТУРАЛИСТИМА

Оно што је Барт написао након *Задовољства у тексту* (1973) делом је послужило као одбрана од његових најоштрашћенијих следбеника (*Nouvelle Critique*) који су из његових бриљантних али колебљивих идеја изградили комплетну „структуралистичку“ теорију. Текстови више не треба да се бесомучно анализирају по неком апстрактном (или „металингвистичком“) обрасцу или методи. Они се, радије, нуде читаоцу као место интимних, изазовних односа на које он може да одговори једино тако што ће упрегнути сав свој сензибилитет – како еротски тако и интелектуални. *Љубавни говор* може да се чита на више начина, у зависности од тога да ли се у тексту траже скривени знаци и остаци Бартових теоретских интересовања (који су и даље присутни, али замаскирани), или пак као неконвенционални стил дискутовања са самим собом, захваљујући коме је текст касније привукао још већу пажњу. Текст је, пак, врло јасан када је једна ствар у питању. Он представља избор свесно самоиздраматизованог метода који „одустаје од примера и који се заснива само на деловању првобитног језика (не метајезика)“¹. Другим речима, текст је *жива реч (parole)*– део љубавног говора у првом лицу – суптилно уткана у теме на које је Барт наилазио у свом читању, интелектуалним пријатељствима и размишљањима, да би се све на крају svelo на сусрет са

.....

¹ Р. Барт, *Фрагменти љубавног говора*, прев. А. Милетић, Лозница: Карпос, 2010, стр. 19.

сопственим чежњама и репертоаром слика. Уводни пасус све лепо објашњава, иако користи појмове који на тренутак излазе из зачаране перформативне зоне у коју текст жели да се смести. „Опис љубавног говора (*discours*) је замењен његовим подражавањем, а том говору је враћено и његово главно лице – *ja*, не би ли се тако изнео на сцену исказ, а не анализа“.

Наравно да се тај исповедни стил не своди само на пуку манифестацију страсти, стварних или имагинарних. Заменица у првом лицу, као што Барт добро зна, функционише као „шифтер“ у различитим дискурсима – од којих су неки потпуно фиктивни – и ни у ком случају не гарантује привилегован израз „аутентичног“ личног искуства. „Ја“ из Бартовог приповедања је променљив и несталан субјекат чије се место мења од теме до теме, без икакве промене лица која би открила која алузија потиче из његовог стварног, а која из алтернативног живота (једнако богатог и личног), тј. из најразноврснијег штива које је читао. Сlike и сцене из дела Балзака, Бодлера, Пруста, Жида и других константно се мешају са класиком љубавне патње, Гетеовим *Вертером*. Ниче, Фројд и неки мање познати аутори тадашње париске сцене (уместо чијих имена стоје само иницијали) нуде још један подтекст зналачки изведене рекулперације „структуралистичког“ дискурса. Ти су „извори“ пажљиво описани у помоћним насловима, али са мало другачијом импликацијом, будући да љубавни дискурс (онакав каквог га конструише Барт) ломити независно јединство говорећег субјекта, прелазећи у домен заједничке иако унутрашње комуникације, репертоар безвремених опсесија. Париски идеолози су мало пре изласка књиге веома оштро критиковали сам појам „аутора“, као свесно уско повезаног са буржоаском метафизиком власништва и лица. Тамо где они узвишено приповедају о „интертекстуалности“ значења, Барт, као по обичају, идеји даје нови генијални обрт, стварајући од ње одскочну даску за – *malgré lui* – потпуно личан начин обраћања.

Радије него да се размеће структуралистичким „метајезиком“, Барт му даје метафоричну ноту која постаје неotuђиви део његовог рапсодијског дискурса. Фигуре љубавног говора су „дистрибутивне, али да нису интегративне; увек остају на истом нивоу: заљубљени изговара мноштво реченица, али те реченице не сабира на вишој равни, у дело; то је хоризонтални дискурс: нема никакве трансценденције, никаквог избављења, никаквог романа

(али зато има пуно романескног)². Термини структуралне анализе овде су искоришћени против себе самих кроз оштроумно ексцентричну и ишчашену употребу која константно одбија претећи стисак уређене, класификујуће реторике. „Нема романа“ јер је наративна љубавна тематика регулисана конвенцијама и културним кодовима колико и вековима стари табуи које оне једва да и ремете. Отуда и Бартово инсистирање на стриктно епизодној, насумичној и фрагментираној природи љубавног говора. „Никаква логика не повезује фигуре, не одређује њихово додиривање: фигуре су изван синтагме, изван приповедања; оне су Ериније; комешају се, сударају, смирују се, враћају се, удаљавају, с ништа више реда но што га има у лету комараца.“³ Чак и најексплицитнији еротски приповедачи (Сад, Лотреамон, Батај) данас имају привилеговано место у структуралистичком канону – који је, да се приметити, углавном Бартова заслуга – чиме је, захваљујући простом терету теорије, укроћена њихова субверзивност. Барт стога оправдано може да примети да је истински табу у данашњој култури онај који потискује *сентиментално*, а не отворено сексуално. У књизи *Сад, Фурије, Лојола* (1971), Барт до детаља анализира театар Садових перверзија створивши еротску „Граматику“, опсежни инвентар чинова и спаривања организованих у својеврсну независну реторику. Након тога (и вероватно увидевши да се то све савршено уклопило са узвишеним структуралистичким приступом), Барт нуди овај препредено „сентименталан“ говор, који је од конвенционалне преданости удаљен колико и од Садових ритуализованих опсцености.

Како га год третирали, „рекулперација“ (да употребимо структуралистички жаргон) Бартовог текста може бити постигнута једино делимичном погрешном интерпретацијом. Они који прате замршене путеве теоријске критике вероватно ће приметити трагове *приближавања* структурализма – или барем најновијег начина на који га Барт користи – нечему налик на филозофију говорног чина перформативног израза (Французи тек почињу да читају Остина и Серла, док Барт, као и обично, одмахује у том правцу као да поздравља старог и повремено корисног знанца). Из овог аспекта, *Фрагменти* се на феноменалан начин играју одговором на питање *ко* у ствари говори – и са којом неубичајеном променом значења и искрености – од тренутка

.....

² Исто, стр. 23.

³ Исто.

када љубавник започне борбу са својим безизлазним опсе-сијама. Другима ће ова књига бити жељени бег од тих закукуљених бесмислица и још један у низу доказа да је Барт одувек био у потрази са савршено складном реченицом, прерушеном у структуралистичком маниру. У случају да заиста постоји нека врста структуралистичког севера-северозапада чији текстови показују сличне симптоме, *Фрагменти* заслужују да се нађу на врху хрпе књига које сте спремили за читање пред спавање.

Изворник: Christopher Norris, „Love among the structuralist“

у: *PN Review*, 12, Vol. 6, No. 4, стр. 60–61, 1979.

КРИСТОФЕР НОРИС (CHRISTOPHER NORRIS, 1947), енглески филозоф, универзитетски предавач и књижевни теоретичар, фокусиран на постмодернистичку теоријску мисао; један је од најпознатијих светских стручњака из области деконструкције и опуса Жака Дериде, као и филозофа Алена Бадјуа. На српски језик је преведена његова књига: *Деконструкција: Крај метафизике и ново мишљење – од Ничеа до Дериде*, Нолит, Београд, 1990.

*Превела с енглеског
Милана Бабић*

*Белешка о аутору
Ивана Максић*

Стивен Хит

БАРТ О ЉУБАВИ

Објављени 1977, *Фрагменти љубавног говора* одмах су доживели успех, поставши својеврсни бестселер у Француској. Часописи од *Elle* до *Playboya* утркивали су се за интервјуе с аутором. Уредници једног телевизијског програма у студио су довели Барта и Франсоаз Саган како би говорили о љубави (реч је о истој телевизијској станици и истој оној Саган који су у књизи посведочили о „најизанђалијем стереотипу“: „Још синоћ, чуо сам како се изговара у једном комаду Саганове: сваке друге ноћи на телевизији, неко каже: *волим те*“¹). Уследила је у позоришна адаптација Пјера Ленхарта (Pierre Leenhardt) у париском Театру „Марија Стјуарт“. Спиратељица Мари Кардинал (Marie Cardinal, 1920–2001), погрешно протумачивши позив *Nouvelles Littéraires*-а да представи премијера Ремона Бареа (Raymond Barre), написала је уместо тога текст о Ролану Барту, закључивши при том да је највише нервира то што је он, а не она, успео да напише тако леп приказ љубави. *Фрагменти*, другим речима, представљају важан моменат када је реч о Бартовом одјеку у култури, о његовом престижу, о њему као *готово* романописцу, док су, двадесет година пре тога, *Митологије* обележиле снагу његовог стваралаштва када је о културолошкој анализи и критици реч (анализа и критика тичале су се и самих часописа – између осталих и часописа *Elle*, „расадника митова посебне врсте“ – који су му сада тражили интервјуе).

.....

¹ Р. Барт, *Фрагменти љубавног говора*, прев. А. Милетић, Лозница: Карнос, 2010, стр. 179.

Између те две књиге постоји читав покрет (који се тиче семиологије, проучавања знакова и уређених услова њиховог значења, уз све већу пажњу усмерену ка производњи значења и односа појединца као субјекта у тој производњи) у ком Барт представља константног иницијатора промена и измештања, његово се стваралаштво увек изнова враћа, у спирали *другачијег* враћања, на питања постављена из перспективе одређене наклоности ка аспектима унутрашњих својстава језика и искуства, са аспекта субјективног одговора на задовољство (*Задовољство у тексту*, 1973), „ја“, роман о маскама (*personae*) и отпорима ега (*Ролан Барт о Ролану Барту*, 1977), или, као што је у *Фрагментима* случај – љубавном говору.

Фрагменти су започети у јануару 1975. током Бартовог семинара на *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Као што је пре тога две године предавања посветио анализи *Сарасина*, Балзаковог кратког романа, анализи која је касније добила форму у делу *С/З* (1970), Барт је сада исту пажњу посветио другом тексту, Гетеовим *Јадима младог Вертера*, савршеној књизи о љубави, мучној радости коју собом носи страст. Све се сличности између ова два текста овде, пак, исцрпљују: мењају се и објект и метод. Текст симболичког *Сарасина*, који има класичну организацију, али је истовремено и рефлексиван када је реч о пренаглашености те организације, преписан је, коментарисан, издешљен и праћен кроз сва његова значења, кроз велики број значења. Као текст имагинарног, *Вертер* је узет као скуп фигура, књига тренутака, шанса за многобројне цитате субјекта у љубавном говору. Даље, *Фрагменти*, у још мањој мери у односу на *С/З*, представљају писану „верзију“ семинара. Значајан број фигура о којима се током семинара расправљало преузете су из књиге – реч је управо о онима које нису имале никаквих личних импликација за Барта, нити директне субјективне везе. Улог *Фрагментата* јесте пракса у иновативном писму, нека врста креирања новог начина књижевног писања које није ни анализа ни аутобиографија (што никако не значи да искључује елементе анализе или аутобиографије), које ствара простор за имагинарно, рефлексiju, признања и кристализацију „ја“, љубавника, конзистентности дискурса. У овом писму, овом начину писања, *Вертер*, главни пропратни текст, „убичајено штиво“, није предмет студије, већ *Вертер*, с којим се поново успоставља *блискост*, старомодан и помало смешан за модерни укус, ископан је и искориштен, учињен доступним. Барт за циљ има симулацију:

Фрагменти симулирају говор љубавног субјекта. Кратка уводна реченица веома је експлицитна: „То је дакле заљубљени који говори и каже...“. Књига стога представља симулацију говора, а његов се „начин“ (његова стратегија писања) састоји из фигура. Љубавник, који је представљен као изгубљен у мноштву раштрканих фигура од којих се (он или она) састоји, поново се сједињује у љубави: особа која није ништа друго до мноштво фигура. Од ове блиске симулације – без метајезика, другоразредног система објашњења (само и *са* љубавником, акт примарног језика) – зависи ефекат књиге као серије малих сцена, *tableaux*, скупа цитата о љубави, управо фрагмената дискурса.

Фрагменти, симулација љубавника као субјекта дискурса: управо се овим терминима може обухватити теоретска ситуација из Бартове књиге, с обзиром на то да је његово пређашње стваралаштво само по себи кључни део тренутне ситуације. Оно око чега се поставља питање није психолошки већ структурални приказ љубавника унутар дискурса, „*place de parole*“ који љубавник заузима као љубавник. Нагласак на дискурсу потискује психологију: симулирано „ја“ је у функцији љубавног говора унутар заљубљеног или заљубљене, који „у себи заљубљено говори, наспрам другог (вољеног објекта), који не говори“, као Вертер у својим писмима, заточен унутар своје представе о Шарлоти, њој као својој слици – а психоанализа нам говори да заљубљена особа када воли у ствари воли свој его, сопствени его реализован у имагинарном.

Субјекат те теоретске ситуације јесте субјекат лишен сваког концепта јединства, било какве кохерентности као „исте мислеће ствари“. Како више није реч о претпостављеном извору, „неутемељеном темељу сваке друге извесности“, „ја јесам“ самоопседнутости, субјекат је овде продукт, историја конструкције у којој поседовање себе као „истог“ или „темеља“ или „ја јесам“ јесте произведена инстанца, а не каква почетна и исцрпна детерминација: субјекат је процес, вишеструк и недовршен. Услов овог процеса, ове продукције јесте језик, означитељ, *симболично* – термин који користи француски психоаналитичар Жак Лакан (*Jacques Lacan*). Свако се (про)налази у језику, структурирајућем кретању означитеља, а то је проналажење конститутивна подела појединца као субјекта. Другим речима, појединац је субјекат из језика и од језика, што није утемељући израз моје свести, већ уређен систем у који особа улази као говореће биће и који њега или њу

поставља за „Ја“, узрокује ме у значењу. Субјективност се стога схвата као тај процес [који тече] кроз појединца, бескрајно одвојен као субјект од сваког појединачног идентитета, субјекат у односу на језик, (subject to language), игру означитељских елемената у којој је сваки „идентитет“ пожељан и остварен. Психоанализа предлаже поимање и интервенцију у историји појединца као субјекта, при чему то поимање и та интервенција омогућавају оно што сматрамо *ефектима* кохерентности, јединства. Како је *симболичко* термин за конститутивну поделу, тако је *имагинарно* термин за ове ефекте идентитета субјекта, за саму потпору субјективности у свакодневном смислу речи, слике, фигуре, идентификације у којима појединачни субјекат тражи одраз као тоталитет, чини кохерентност, слива се као целина ега ради нашег осећаја личног идентитета.

Љубав је у Бартовој представи прилично спектакуларно хватање симболичког у имагинарном (и Лакан говори о љубави као о „веродостојној субдукцији (извлачењу) симболичког“): љубавник не признаје игру означитеља, одсеченост од Другог (место симболичког као узрока, дистрибуције-циркулације означитеља у коме појединац настаје и бива представљен као субјекат) у заносном присвајању предмета љубави (управо) унутар самоогледајућег односа за који је Бартова референца, имагинарни однос *par excellence*, однос између детета и мајке (имагинарно је дуални однос мога „ја“ и мог другог ја које постављам као слику о себи: интрасубјективно, нарцисистички однос субјекта према егу², формирање *идеалног* ега; интерсубјективно, понављање односа с мајком, пуноћа *правог* односа (*one relation*) који симболичко као трећи термин, као Друго, прекида³). Заиста, пословично љубавно лудило представља управо ова конзистентност, субјекат *као субјекат*, који се потпуно придржава фигура које припадају његовој позицији љубавника, или се, још боље, увек изнова склапа у тим фигурама, говорећи о својим „љубавним ранама“. Љубавников солилоквиј, љубавниково одбијање да се „потчини језику одраслих“ (да дозволи трећи термин), милује, обавија, „Љубавни је дискурс, обично, гладак омот који обавија Слику, веома мека рукавица око вољеног
.....

² Лакан у својој теоријског психоанализи прави разлику између Ја, субјект и его. – *Прим. ур.*

³ Овде би требало подвући да је Вертер растрзан управо сликом Шарлоте *мајке*, која сече хлеб својој вољеној браћи и сестрама, „децо моја“ – „meinen Kindern“ – како она сама каже.

бића“⁴. Тај говор не може имати никакав исход, идеја чији би део био део система, још једна фигура. Отуд, на неки начин, и парадокс Бартове књиге: симулација љубавног говора, али и *писања*, неизбежна удаљеност од симболичког, „У исто време сам и одвећ велик и одвећ слаб за писања: *покрај њега* сам јер је увек непробојно, снажно, равнодушно увек према инфантилном ја које га спопада“⁵... „Писање захтева, а то му ниједан љубавник не може подарити без боли, да се жртвује мало сопственог Имагинарног...“⁶

Отуда и његова оригиналност: покушај описивања имагинарног, нешто попут *интелигентне блискости*. Отуда, напослетку, и амбивалентан став према психоанализи: она се налази на почетку, присутна је у књизи (на бројним местима постоје готово „дивље анализе“), али се истовремено од ње одваја, жели да остане у некој утопији имагинарног, потврђујући вредност која у њему постоји, извесно задовољство у љубави.

У овим уводним страницама, поглављу *Како је саздана ова књига*, Барт открива детаље који се тичу композиције *Фрагмената*. Љубавник субјекат је оформљен, састављен, од интертекста који укључује редовно читање *Вертера*, упорно читање, од Платонове *Гозбе* до психоанализе, од зена до немачког *лида*, повремено читање, разговор с пријатељима, и напослетку, „оно што долази из властитог живота“. Интертекст даје делиће за развој фигура, а *Фрагменти* су написани, слично као и *Вертер* или Шубертово *Зимско путовање*, као репертоар дискурзивних фигура у којима је смештен љубавник. Љубавни говор долази и одлази у фигурама, које су као његови или њени гестови, љубавник „на делу“, „идеограми страсти“ (ово последње је реченица коју је Барт употребио у току семинара). Потпуно другачије од психологије, *Фрагменти* описују, као у круговима, *тему* љубави, са фигурама, местима – „одсуством“, „стрепњом“, „поништавањем“ и другима – који се у тој теми појављују. Или другим речима (слика кретања укруг има смисла), књига, будући симулација, не може да напредује ка неком решењу (у самом *Вертеру* крај долази једино у прелазу од „ја“ ка „уреднику“ („Едитор“), „прекидајући нарацијом ток слова“). Љубавни говор нити је дијалектика нити роман: „У глави заљубљеног субјекта фигуре се, у току љубавног живота,

.....

⁴ Р. Барт, *Фрагменти љубавног говора*, стр. 50.

⁵ Исто, стр. 122.

⁶ Исто, стр. 123.

појављују без икаквог реда, јер увек зависе од случаја (унутрашњег или спољашњег)⁷. Време тог говора је статична узнемиреност: постоји почетак, први тренутак обузимања (али то може бити и обична ретроспективна конструкција, нешто што заљубљени или заљубљена сам или сама себи говори; док је Бартов семинар почео управо фигуром *одушевљености*, она је у *Фрагментима* представљено тек као једна од многих фигура), а потом следи налет фигура, без краја и исхода (осим као фантазија, као фигуре сама по себи унутар дискурзивног система љубави). Стога *Фрагменти*, њихова композиција и писмо којим су написани, одбацују форму романа, *љубавне* приче. Прича је на страни света, а не на страни „ја“, прича је начин друштвеног помирења, дистанцираност од овог дискурса, овог што је за мене имагинарно: укратко, то је разумевање (а зар разумевање није „дељење слике, поништавање „ја““?).

Иако одбијају да буду роман, *Фрагменти* су свеједно пуни романсираног, имају елементе романа, бројне упливе и забелешке који се тичу свакодневице, људи, животних догодовштина. Дискурс и фигуре су дати у смислу стварања ефеката препознавања, језичке епизоде од којих се састоји љубавникова субјективност створени су у кратким сценама које читаоцу нуде пројекције и идентификације („*Како је то само тачно! Препознајем тај језички приказ!*“⁸), они готово да јесу роман, *приближавају се* роману, али без наратије и ликова (постоји само „љубавник“ као плод дискурса), без икаквог чврстог тока фикције или имена. Свака фигура креће из свог „аргумента“, скраћеног извода, и прелива се у много малих размишљања, разумљивих слика, бројне „замахе кичицом“ који осликавају портрет љубавника у дискурсу. Унутар те композиције, усвојено „ја“, „ја“ писања, може да се креће на различите начине, од „ја“ које прати „логички“ развој фигуре (у преплављању, „Маскирам своју жалост испод бега; растачем се, губим се не бих ли избегао ту згуснутост, тај застој који ме чини одговорним субјектом: излазим: екстаза је то.“⁹), до „ја“ које садржи аутобиографске елементе, кристализовано искуство („Ево ме у бифеу железничке станице у Лозани“, „од свих људи које сам икада упознао, Х је без сумње најнедокучивији“¹⁰) у игри која укључује и

7 23.

8 20.

9 31.

¹⁰ Стр. 114–115.

поменуто Вертерово или Фројдово „ја“, или једноставно пријатеља, и „њега“ из већ поменутог догађаја (опраштање од некога на станици на почетку фигуре *Грешке*). „Ја“ створено писањем није ништа друго до скуп фрагмената, комадића различитих идентитета спојених у један, једно љубавника; ништа друго до миријаде интензитета, искре живота, детаљи културе (кафеи, комичар Колиш, хотелска соба, прошлонедељни *Petit Rapporteur*, свилена кошуља и танке летње сокне, сећања на чекања на аутобуској станици из детињства...).

Гестови Бартовог језика увек су они измештања, резултат парадокса, одмак од добијеног и прихваћеног, додатак новог питања. Као што он каже у *Задовољству у тексту*: „Дође тренутак кад човек пожели да теорију учини мало опуштенијом, да измести дискурс, идиологат који се стално понавља и учвршћује, и протресе га питањима“.

Питања из *Фрагмената* тичу се љубави¹¹. Љубав се данас цитира свугде и нигде: њоме се баве популарни часописи, филмови, песме, ТВ емисије (досадно понављање речи „Волим те“, приче из романтичних филмова) – али она и поред свега тога није актуелна, остављена је по страни и маргинализована од стране теоријских система; за њом не постоји потражња у политици, њу не штите никакве војске (док су марксисти о љубави веома ретко и мало говорили, док је психоаналитичари јесу описивали али у настојању да за њу нађу лек, позивајући заљубљеног да се помири са смрћу свог Имагинарног). Љубавник значи самоћу, скроман је и маргинализован. Барт ће ту самоћу афирмисати, узеће је – њену усамљеност и њено Имагинарно – као *вредност*. Суптилно ће провоцирати: док сви говоре о сексуалности, он ће говорити о љубави, царству опсцености модерног доба („љубав је опсцена управо због тога што сексуално замењује сентименталним“¹²).

О којој је љубави реч? О романтичној љубави, историјски гледано, једној од два или три велика система западњачке конвенционалне љубави (*uz amour courtois* и Петраркину љубав) и оној унутар које се још увек крећемо, наилазимо на своје одјеке, ма како деградирани или маргинализовани били (Вертер је тако далеко, али ипак тако близу нас, а Барт *јесте* у стању да то потврди). Овде

.....

¹¹ Лаканова дискусија о љубави може се наћи у: *Le Séminaire, livre I* (Париз: Seuil, 1975), чије се објављивање подударило са почетковом Бартовог семинара, а која и сама садржи неколико цитата из *Вертера*.

¹² Р. Барт, *Фрагменти љубавног говора*, стр. 207.

се не ради о љубави према поседовању и иметку, љубоморним сплеткама, сталној сумњи (оној врсти љубави која је свој најбољи књижевни израз нашла у приповедачевом односу према Албертини у Прустовој *Потрази за изгубљеним временом*), већ о љубави-страсти, неспутани израз субјекта у слици љубавног објекта као жеље за потпуним испуњењем, за рајским сједињењем. Није случајност да су у *Фрагментима* присутни циклуси Шубертових *лидова*, нити то што је исте године када су објављени *Фрагменти*, Барт желео да објави и есеј *Le Chant romantique*.

Суптилна провокација је такође и компликована провокација, која се увек сукоби са својим ограничењима, увек на граници саучесништва („Поредак се храни Љубављу“, примећује Барт у *Митологијама*, 1957). Наспрам љубавника, писања имагинарног, налази се његова друштвена прича, ситуација и импликације. Проблем писања се овде огледа у развијању афирмације, а да се тај развој при томе не претвори у стереотип, конвенцију, дате вредности. Љубавников говор омогућава дистанцирање од сексуалности, или радије, одвајање сексуалности на њено свођење на гениталност, сиромаштво модерне и комерцијализоване економије секса, тржишног фалуса, и њено поновно приближавање жељи, као својеврсној уопштеној сензуалности, и са тим некој другачијој економији. Па ипак, он може бити једнако користан и за постизање идеје о сједињености која ублажава и разрешава праве противречности. Субјекат *Фрагмената* и њиховог љубавног говора је оба пола, неодређен је, постоји само „љубавник“ (у сценама се смењују „она“ и „он“, хетеросексуална и хомосексуална љубав, а разлика међу половима се истиче што је мање могуће). Имагинарно романтичне љубави „не разликује полове нити социјалне слојеве“ (*Le Chant romantique*), већ прати вртлог и враћа се до љубави на којој данас инсистирају другачија питања, а питања везана за ту љубав данас се налазе другде и баве се сложеним проблемима и претпоставкама. Писање имагинарног сексуално индиферентног може произвести ефекте који клизају у причу и историју који су савршено савремени, идеолошки усклађени и моћни: ефекти такве индиферентности, на пример, некада представљају подршку за одређене митове о „женскости“ (љубавник као „феминизирани“: „Из тог следи да се у сваком мушкарцу који говори о одсутности другога, испољава *женскост*“¹³, „Заљубљени који успе да

¹³ Исто, стр. 34.

„воли“, тај је морао да се феминизира, да приступи реду великих заљубљених жена... жена није усмерена ка ничему другом – већ само ...давању“¹⁴). Замишљање будућности која ће припадати „субјектима који имају нешто женствено“ с једне стране може да се тумачи као пројекција новог поретка који превазилази фалусно (а *Фрагменти* управо и јесу за љубав против наративне судбине гениталности, фалуса који се везује за појам сексуалности и код мушкараца и код жена), а с друге као деривација из постојећег поретка, као понављање своје слике, есенцијализације и алибија, и нове перспективе – оне „женске“. Данас, симулирање субјекта ван полне диференцијације подразумева промену доминације дефиниције од мушког, промена чија референтна тачка постаје женско, али у коме то женско опет потиче од мушког, *његове* тезе (да ли појам „субјекта који има нечег женског“ може бити ишта друго до *маскулини* концепт?). Полна разлика је проблем који се превише директно тиче политике да би могао бити имагинарна апстракција.

У правом смислу, Бартова књига ризикује да доведе до коначне романтизације „субјекта“, до стварања потврђујуће идеологије појединца. Објављени 1977, *Фрагменти* су истовремено били и на маргинама и на правом месту у Паризу *Нових филозофа* и ... „Нових романтичара“¹⁵. Поента, наравно, није у томе да Барт пише вођен блискошћу са овим потоњима, већ у томе да се поједини аспекти *Фрагмената* могу увести у одређене романтичарске ситуације: етика везана за потврђивање храбрости да се воли (*oser aimer*) представља веома тежак улог приликом измештања, повратак новом унутар друштвеног и културолошког контекста, где ће неумитно долазити до константног враћања на општа места. Можда управо ово треба да запамтимо док читамо Барта и да покушамо да допремо до снаге, измештања и задовољства који се крију у његовом тексту – а њих је много.

[Овај текст, написан првобитно 1979. након објављивања енглеског превода *Фрагмената* и током поновног

.....

¹⁴ Исто, стр. 153.

¹⁵ *Nouveaux Philosophes* је несталан париски покрет чију су важност преувеличали медији, а који се појавио две или три године пре пораза деснице на изборима. Његов покретач, неподношљиви Gonzague Saint-Bris, оженио се, веома романтично, седамнаестогодишњом рођаком Жискара Д’Естена.

читања бележака са семинара на École Pratique, осмишљен је као кратка презентација Бартовог писања о љубави. Такође је послужио и као основа за моју књигу *The Sexual Fix* (London: Macmillan, 1982).]

Изворник: Stephen Heath, „Barthes on Love“, у: *SubStance*, No. 37/38, стр. 100–106, 1983.

СТИВЕН ХИТ (STEPHEN HEATH), предавач на европским и америчким универзитетима, превео је многе Бартове књиге на енглески језик, бавио се тумачењем Барта и Лакана, написао многе критичке текстове (есеје) на ту тему, као и студије о филму и сексуалности кроз призму психоанализе и марксистичке критике. Његова студија о Флоберовој *Госпођи Бовари* постигла је знатан успех, док је књига *The Sexual Fix* незаобилазно штиво на пољу феминизма, викторијанске сексуалности и психоанализе.

*Превела с енглеског
Милана Бабић*

*Белешка о аутору
Ивана Максић*

Сузан Зонтаг
ПИСАЊЕ СЕБЕ

Најбоља поезија биће реторичка критика...
Волас Стивенс, 1899.

Ретко кад себе губим из вида
Пол Валери (*MONSIEUR TESTE*)

Предавач, књижевник, етичар, филозоф културе, интелектуалац снажних идеја, версатилни аутобиограф... од свих интелектуалних фигура које је Француска подарила свету након Другог светског рата, Ролан Барт је, у ово сам убеђена, један од оних чија ће дела оставити најдубљи траг. Барт се никада није заустављао, није престајао да пише пуне три деценије, све док није завршио под точковима једног камиона док је 1980. покушавао да пређе једну париску улицу. Смрт га је сустигла сувише рано, сматрали су сви његови пријатељи и поклоници. Међутим, укорак с тугом стигла је и спознаја која његовом огромном, константно мењајућем опусу, баш као што је случај са свим великим опусима, даје ретроактивну заокруженост. Развој Бартовог дела данас се чини логичним, чак и више од тога – свеобухватним. Он почиње и зауставља се на истој теми: том типичном инструменту праћења свести, пишчевом дневнику. Игром случаја, први есеј који је Барт објавио писан је у хвалу модела свести из *Дневника* Андреа Жида, док последњи есеј, објављен пре његове смрти, износи опсервације о његовом вођењу властитог дневника. Симетрија, ма како случајна била, потпуно је адекватна, будући да се Бартови списи, препуни

најразличитијих тема, врте око теме која се издваја својом важношћу – самог писања.

На почетку каријере бавио се темама типичним за само-сталног поборника књижевности који се повремено, када су му то околности омогућавале, посвећивао културолошком новинарству, књижевним расправама, рецензијама књига и позоришних представа. Томе су касније додате теме које су настале и провлачиле се кроз семинаре и предавања, будући да је Бартова књижевничка каријера ишла раме уз раме са веома успешном академском каријером, делимично и сама попримајући академску природу. Али, његов је глас увек био особит и самореферентан, док успеси припадају једном другачијем, вишем поретку који може бити постигнут вежбањем, са узбуђујућом виртуозношћу, најживљих и најслојевитијих академских дисциплина. Разлог томе лежи у чињеници да је целокупан његов допринос тој науци о знаковима и структурама, у суштини, плод рада у домену књижевности: рада писца који, пратећи доктринарне смернице, организује теорију сопственог ума. А када се етикетирајући зидови који његову репутацију ограничавају на домен семиологије и структурализма коначно уруше, што је неизбежно, Барт ће нам се указати као традиционални *promeneur solitaire* и као још већи писац, чија важност далеко превазилази чак и оцене његових најватренијих следбеника.

Увек је писао пуном снагом, концентрисано, страствено и неуморно. Чини се да та невероватна инвентивност није само последица Бартове изузетне умне и књижевничке надарености. Она се чини својеврсним ставом – критички дискурс *мора* да буде такав и никакав другачији. „Књижевност је као фосфор“, пише Барт у својој првој књизи *Нулти степен писма*, објављеној 1953, „најблиставији је тренутак пре него реши да угасне“. Књижевност је, по Барту, већ постхумна ствар. Његови радови потврђују стандарде живахне бриљантности који заиста представља идеал културног момента који сматра да, у неколико различитих смислова, има завршну реч.

Ако оставимо по страни Бартову бриљантност, његов рад има неколико специфичних карактеристика које се повезују са стилем недавног периода у култури – стилем који претпоставља бескрајан дискурс који претходи сам себи, који претпоставља интелектуалну софистицираност: то је рад који, неуморно настојећи да не буде досадан или предвидив, фаворизује чврсте тврдње, писање које великом брзином покрива значајан део сфере којом се

бави. Барт је био надахнут и генијалан мајстор есеја и антиесеја – према другим формама имао је отпор. Његове су реченице најчешће веома сложене, препуне зареза и двотачака, богате убедљивим описима разрађених идеја употребљених као да се ради о течној и читљивој прози. Реч је о излагањима у типично француском стилу који корене вуче из узбудљивих, типичних есеја објављиваних између два рата у *Nouvelle Revue Francaise* (NRF) – што је представљало савршену верзију уређивачког стила овог часописа који је у стању да на једној страни изложи више идеја, задржавајући живост стила и оштрину тона. Његов је вокабулар обиман, напоран, неустрашиво компликован. Чак и они Бартови текстови који су лежернији и жаргонскији – већина их је написана током шездесетих година – имају богату арому. Барт је успешно баратао великим бројем неологизама. Директно преносећи енергију, његова проза непрестано одржава врхунску форму, неизбежно је афористична. (Заиста, могли бисмо да читамо Бартове текстове и извлачимо генијалне делове – епиграме, максиме – и да и од тога сачинимо нову књигу, као што је рађено са Вајлдом и Прустом). Бартова афористичарска снага указује на то да је реч о човеку са сензибилитетом за перцепцију структуре, пре него што се у све то умеша и познавање теорије. Будући да се користио методом згуснутих тврдњи путем симетрично постављених термина, његове максиме и афоризми неизбежно приказују симетричност и комплементарност ситуација или идеја – њихов дизајн и њихов облик. Као и у случају некога ко има више талента за цртање него за сликање, и поседовање афористичарског талента један је од знакова формалистичког темперамента.

Формалистички темперамент једна је од варијација сензибилитета који поседују многи који делују у ери високо засићене свести. Оно што карактерише тај сензибилитет јесте ослањање на критеријум укуса, као и поносно одбијање да се понуди било шта што не носи печат субјективности. Иако пун самопоуздања, овај сензибилитет инсистира на томе да су његове тврдње ништа друго до привремене. (Чинити другачије било би... неукусно.) Заиста, следбеници овог сензибилитета своју поенту обично изражавају заузимањем или враћањем на статус аматера. „По питању лингвистике увек сам био само аматер“, изјавио је Барт у једном интервјуу из 1975. Кроз своје касније текстове он, на неки начин, непрестано пориче своју улогу ствараоца система, ауторитета, ментора, стручњака,

како би себи обезбедио привилегију и слободе задовољства: вежбати укус, за Барта, обично значи хвалити. Оно што ову улогу чини првим избором јесте његова преданост проналажењу нечега новог и непознатог а вредног хвале (за шта је потребна одговарајућа несагласност с уобичајеним и утврђеним укусом), или пак хваљењу нечега познатог на неки нови начин.

Један од ранијих примера представља његово друго дело, објављено 1954. године, у ком се бави Мишлеом. Користећи најчешће употребљаване метафоре и теме великог епског приповедања из XIX века, Барт уводи интимнији вид приповедања: Мишлеова историја његовог тела и „лирска историја некадашњих тела“, Барт је стално у потрази за другачијим значењем, ексцентричнијим – често утопијским – дискурсом. Осећао је задовољство када би успевао да покаже да су бљутова и реакционарна дела заправо ексцентрична и субверзивна, када би у најекстравагантнијим изразима маште нашао њихову сушту супротност: у есеју о Де Саду сексуални идеал приказан је као вежба делиричне реалности, у есеју о Фуријеу, рационалистички идеал заправо је вежба сензуалног делиријума. Барт се концентрисао на централне фигуре књижевног канона када је имао о нечему да полемише: 1960. године написао је кратку књигу о Расину, који је скандализовао академске критичаре (каснија контроверза закључена је Бартовим потпуним тријумфом над противницима), а писао је и о Прусту и Флоберу. Ипак, чешће се дешавало да, наоружан својим антагонистичким поимањем текста, своју ингениозност усмери ка маргиналним књижевним феноменима: неко небитно „дело“ – попут Балзаковог *Сарасина*, на пример, или Шатобријановог *Рансеовог живота* – могло је бити феноменалан текст. Сматрати нешто текстом за Барта значи управо оспорити конвенционалне оцене (разлику између велике и мање битне књижевности), подрити установљени систем класификације (одвајање жанрова, раздвајање уметности по врстама).

Иако се дело у било којој форми и било ког квалитета квалификује за место у великој демократији „текстова“, критичар ће се увек трудити да избегне текстове које су многи већ обрадили и чије значење је већ свима познато. Формалистички окрет у модерној критици – од њене почетне фазе, од идеје о онеобичавању коју је понудио Шкловски, па надаље – диктира управо то. Он критичару налаже да истрошена значења замени новим. Потрага за новим значењима представља обавезу. Etonne-moi.

Исту обавезу намеће и Бартов појам текста и текстуалности. Он у критику преводи модернистички идеал књижевности полисемије без краја, чинећи да критичар, баш као и аутор те књижевности, постане стваралац значења. (Циљ књижевности, тврди Барт, јесте да на свет донесе „значење“ књижевности, а не „неко значење“). Став да је поента критике промена или премештање значења – путем додавања, одузимања или умножавања – за циљ има то да критичареву активност заснује на избегавању, на тај начин поново повезујући критику (ако је та веза икада и нестала) са сфером укуса. Све то јер се, на крају крајева, ради о вежби укуса кроз коју се идентификују позната значења, осуди укуса који та значења дискриминише као превише позната, идеологији укуса која од познатог прави нешто једноставно и лако. Бартов формализам у својој најодлучнијој форми, његовом ставу да је критичар позван да поново установи не поруку дела већ само његов „систем“ – форму, структуру – стога треба схватити као ослобађајуће избегавање очигледног, као безгранични поступак доброг укуса.

За модернисту – тј. формалисту – критика, дело са свим својим оценама, већ постоји. Шта се поред свега тога *још* може рећи? Канон феноменалних књига већ је установљен. Шта му још можемо додати или вратити? „Порука“ је већ схваћена или превазиђена. Игноришимо је.

Од свих инструмената које је имао на располагању сваки пут када би желео нешто да каже – а са великом је лакоћом и на генијалан начин успевао да генерализује ствари – афоризми су били најједноставнији за постизање живог дуализма: све се могло раставити или на себе и своју супротност, или на две верзије себе, а онда се један термин надовезивао на други и стварао неочекивану везу. Поента волтеровског путовања, тврдио је он, лежи у „приказивању непомичности“, Бодлер је „морао да театралност заштити од театра“, „Ајфелов торањ од града прави својеврсну Природу“ – кроз Бартове текстове провлаче се такве парадоксалне и епиграмске формуле чија је сврха да нешто резимирају. У природи је афористичког мишљења да буде у перманентном стању закључивања, жеља да се има последња реч инхерентна је формулисању моћних реченица.

Мање елегантне, оне које поенту изричу с упорном експлицитношћу, и далеко мање моћне као инструмент који се користи када се жели нешто рећи, јесу класификације које Барт установљава да би се стрмоглавио у неку

тему – делећи на два, три, па и четири дела ствар којом жели да се бави. Аргументовање започиње најавом о постојању две класе и две подкласе наративних јединица, два начина на која се мит предаје историји, два слоја расиновског ероса, две музике, два начина читања Ла Рошфукоа, две врсте писаца, две форме које га у фотографији занимају. Постоје три типа корекција које писац врши, три Медитерана и три трагична места код Расина, три нивоа на којима треба читати чланке из *Енциклопедије*, три домена представе и три врсте израза у јапанском луткарском позоришту, три става према говорењу и писању, који представљају еквиваленте три занимања: писац, интелектуалац и учитељ. Постоје четири врсте читалаца, четири разлога због којих се пише дневник...

И тако даље. Ово је кодификовани, фронтални стил француског интелектуалног дискурса, огранак реторичке традиције коју Французи називају, не баш прецизно, картезијанском. Иако је један број класификација које Барт користи стандардан, као на пример канонска тријада означеног, означитеља и знака, већину их је ипак измислио он сам како би доказао нешто, као што је случај са књигом *Задовољство у тексту*, у којој тврди да модерни уметник настоји да уништи уметност и да „то настојање има три облика“. Циљ те сталне категоризације није само мапирање територије интелекта: Бартова таксономија никада није статична. Сврха једне категорије често је управо подривање друге категорије, баш као и у случају две форме, које он назива *punctum* и *studium*, које су повезане с његовим интересовањем за фотографију. Барт предлаже класификације како би неке теме одржавао отворенима – како би резервисао место за некодификовано, зачарано, неукротиво, театрално. Био је веома наклоњен бизарним класификацијама, класификацијским претеривањима (у случају Фуријеа, на пример), док његове смеле физичке метафоре за психичке процесе не наглашавају топографију већ трансформацију. Будући да га је, као уосталом и све афористичаре, привлачила хипербола, Барт наводи идеје у драми, често сензуалној мелодрами, или пак благо готичкој драми. Он говори о дрхтају, одушевљењу или потресу значења, значења која сама по себи вибрирају, окупљају се и опуштају, разилазе, убрзавају, сијају, обавијају једно друго, мењају се, одлажу, клизе, одвајају, притискају, пуцају, деру се, буше и дробе. Барт нуди својеврсну поетику размишљања, која значење субјекта идентификује са мобилношћу значења, користећи се самом кинетиком

свести, дајући критичару слободу уметника. Употреба тог бинарног и тријадног размишљања код Барта је увек била привремено решење, подложно корекцијама, дестабилизацији и кондензацији.

Као писац, Барт је био наклоњенији кратким формама, а планирао је и да организује предавање о њима. Посебно су га привлачиле минијатурне форме попут хаikuа или цитата, а као и све праве писце, одушевљавали су га „детаљи“ (ово су његове речи) – модели кратких форми из искуства. Чак и када је писао есеје, Барт је углавном писао кратке форме. И када се радило о књигама и оне су биле итинерери кратких форми пре него „праве“ књиге, збирке различитих тема пре него јединствене теме. Његов *Мишле*, на пример, своје историјске теме заснива на бројним кратким изводима из Мишлеових многобројних текстова. Најочигледнији пример таквих тема као итинерера кроз цитате представља књига *С/З* објављена 1970. године, модел егзегезе Балзаковог *Сарасина*. Од приказивања туђих текстова, Барт је неизбежно прешао на приказивање својих идеја. У исти серијал који се бави великим [и мртвим] писцима и у који је укључен и том о Мишлеу, Барт је 1975. коначно додао и том о себи: тог чудног уљеза у серији *Ролана Барта о Ролану Барту*. Веома жива структура Бартових каснијих књига драматизује и његову продуктивност (незаситост и лакоћу) и његову жељу да подрије свако настојање да се створи неки систем.

Усмереност ка борби против систематичара била је више од једног века лајтмотив интелектуалног доброг укуса: Кјеркегор, Ниче и Витгенштајн неки су од бројних гласова који су с узвишеним, иако готово неподношљивим, теретом јединствености, указивали на апсурдност система. У свом снажном модерном облику, презир према систему представља један од аспеката побуне против Закона и саме Моћи. Старији и блажи облик порекло вуче из француске традиције скептицизма, од Монтења до Жида: писци који уживају у својој свести склони су да се пожале на „склеротичне системе“, синтагма коју је Барт употребио у свом првом есеју, оном о Жиду. Заједно с том одбојношћу еволуирао је и посебан вид модерне стилистике, чије прототипе можемо пратити све до Штерна и немачких романтичара – изум антилинеарне форме нарације која се у прозној књижевности огледа у уништавању „приче“, а у теоретским делима у напуштању линеарне аргументације. Наводна немогућност (или ирелевантност) стварања континуираног, систематизованог аргумента

довела је до ремоделирања стандардних дугих форми – трактата, обимне књиге – и преиначења жанрова у прозној књижевности – аутобиографије и есеја. Барт се показао као посебно инвентиван практикант такве стилистике.

Романтичарски и постромантичарски сензибилитет у свакој књизи разликује перформансу првог лица: писање је драматичан чин подложен драматичној елаборацији. Једна од стратегија јесте употреба више псеудонима, као што је чинио Кјеркегор, скривајући и умножавајући фигуру аутора. Када је аутобиографија у питању, дело неизбежно укључује и отворено одбијање да се говори у првом лицу. Једна од конвенција *Ролана Барта* лежи у томе да аутобиограф о себи некада говори користећи заменицу „ја“, а некада користећи заменицу „он“. Све то, наглашава Барт на првим страницама књиге о себи, „треба прихватити као да је изговорено од стране лика из неког романа“. Унутар метакатегорије перформансе не мења се само граница између аутобиографије и књижевне прозе, већ и она између есеја и књижевне прозе. „Нека се есеј изјасни готово као роман“, каже он у *Ролану Барту*. Писање бележи нове форме драматичног наглашавања самореферентног типа: писање постаје бележење нагона и одбијања да се пише. (Ако се овај став развије још даље, само писање постаје пишчева тема.)

У циљу постизања идеалне дигресивности и идеалне интензивности, у широку употребу улазе две стратегије. Једна се огледа у укидању свих демаркација или подела дискурса, попут пасуса, поглавља, чак и интерпункције, тј. било чега за шта се сматра да формално спречава континуирану продукцију (пишчевог) гласа – континуирани метод који преферирају аутори филозофске прозе, као што су Херман Брох, Џојс, Штајн, Бекет. Друга стратегија је сушта супротност првој: умножити начине сегментирања дискурса, наћи нове начине за његово разбијање. Џојс и Штајн су користили и овај метод; Шкловски у својим најбољим књигама, од двадесетих година надаље, има пасусе састављене од само једне реченице. Вишеструки почечи и завршеци постигнути применом метода крени-стани, дискурсу омогућавају да постане максимално диференциран и полифон. Његову најуобичајенију форму у експозитивном дискурсу представљају кратке јединице састављене од једног или два пасуса, међусобно одвојене размаком. *Белешке о...* представља уобичајен књижевни наслов – форма коју Барт користи у есеју о Жиду и којој се враћа и у својим каснијим радовима. Већина његових текстова

развија се техником прекидања, некад и у форми исечака који се смењују са дисјунктивним коментарима, као у случају *Мишлеа* и *С/З*. Писање у фрагментима, секвенцама или „белешкама“ подразумева нову серијску (пре него линеарну) форму организације. Те секвенце могу бити уређене на арбитран начин. Могу, на пример, бити обележене бројевима – метод који је с изразитом елегантношћу користио Витгенштајн. Или пак могу имати и наслове, некад ироничне или пренаглашене – што је Бартова стратегија у *Ролану Барту*. Наслови нуде и додатну могућност – абecedну организацију елемената – како би се додатно нагласила арбитраност њиховог редоследа, што је метод кориштен у *Љубавном говору* (1977), чији прави наслов садржи појам „фрагмент“, *Фрагменти љубавног говора*.

Бартови последњи списи су, што се форме тиче, и његови најодважнији: најважнији од њих имају серијску пре него линеарну организацију. Канонски есеји били су резервисани за књижевна добра дела (на пример, предговоре, којих је Барт написао заиста доста) или журналистичке каприце. Како било, те снажне форме његових последњих текстова само наглашавају имплицитну жељу која се провлачи кроз читав његов рад – жељу да успостави супериоран однос са тврђом: однос који има уметност, однос задовољства. Таква концепција писања искључује страх од контрадикторности. (Или, Вајлдовим речима: „Истина у уметности је она чија је контрадикција такође истинита“). Барт је стално поредио подучавање са игром, читање са еросом и писање са завођењем. Његов је глас постајао све личнији и плоднији, како га је он описивао; његова интелектуална уметност све отвореније перформанс, као и у случају других великих антисистематичара. Али, док се Ниче у обраћању читаоцима користио различитим тоновима, углавном агресивним – ликујући, корећи, приморављујући, подбадајући, задиркујући, позивајући на саучесништво – Бартов је регистар увек био предусретљив. Код њега нема непријатних или пророчких тврдњи, мољакања читаоца, нити настојања да се буде *неразумљив*. То је завођење као игра, никада насиље. Сви Бартови радови представљају истраживање хистрионичког или лудичког, на најгенијалније начине позив на наслађивање, радостан (пре него догматичан и наиван) однос према идејама. За Барта, као и за Ничеа, поента није у томе да нас нечему научи. Поента је у томе да нас учини храбрима, окретнима, суптилнима, интелигентнима и дистанциранима. И да нам понуди задовољство.

Писање је била Бартова стална тема. Заиста, вероватно нико још од Флобера (у писмима) није тако бриљантно и страствено размишљао о томе шта је писање, као што је то чинио Барт. Већина његових дела посвећена је представљању вокације писца: од раних аналитичких студија из *Митологија* (1957) о писцу онако како га виде други, тј. писцу као превари, као у *Писцу на одмору*, до амбициознијих есеја о томе како писци пишу, тј. о писцима као херојима и мученицима, као у митологији *Флобер и реченица*, о пишчевој „агонији стила”. Бартове предивне есеје о писцима треба посматрати као другачије верзије његове сјајне апологије писца као вокације. Упркос свом дивљењу према самокажњавајућим стандардима интегритета које је поставио Флобер, Барт је довољно одважан да у писању нађе и трачак среће: то је поента његовог есеја о Волтеру (*Последњи срећан писац*) и његовог портрета Фуријеа, неисцрпљеног злом. У својим касним радовима, Барт говори директно о својој активности, скрупулама и срећи.

Барт писање конструише као идеално комплексну форму свести: начин да се буде и пасиван и активан, и друштвен и асоцијалан, и присутан и одсутан у сопственом животу. Његова идеја о вокацији писца искључује изолованост коју је Флобер сматрао неизбежном, чини се да негира било какав конфликт између интровертности, која је сваком писцу потребна и задовољстава интеракције са светом. Флобер је, такође, побољшан додатком Жида: племенитијег рода, неусиљено строг, страствено и упорно усмерен на идеје, али без фанатичности. Заиста, идеални аутопортрет – портрет себе као аутора – који је Барт скицирао кроз читав свој рад практично је компетиран у његовом првом есеју, оном о Жидовом „егоизму“, његовом *Дневнику*. Жид је Барту понудио патрицијски модел писца који је читљив, вишеструк, никада продоран или вулгарно огорчен, писца који је дарежљив... али и прикладно егоистичан, отпоран на дубоке утицаје. Он примећује колико је на Жида мало утицаја имало све оно што је читао („толико прихватања себе“) и како његова „открића“ никада нису била „порицања“. Такође, хвали мноштво Жидових скрупула, примећујући да се „налази на раскршћу великих контрадикторних струја, што никако не може бити једноставно...“. Барт и сам постаје поклоник Жидове идеје о писању које је недостижно, вољно да буде и неважно. Његов однос према политици такође подсећа на Жидов: спремност да се у периоду идеолошке мобилизације стави на праву страну, да се буде политичан – али

не у потпуности, изговарајући, можда, на тај начин истину коју готово нико не изговара. (Погледати кратки есеј који је Барт написао вративши се из Кине 1974) Барт је имао доста сличности са Жидом и већина онога што је говорио о Жиду могла се применити и на њега. Заиста је интересантно видети све те ствари јасно изложене – укључујући и програм „сталне аутокорекције“ – далеко пре почетка његове каријере. (Барту је било 27 година и био је у студентском санаторијуму за лечење туберкулозе када је за магазин санаторијума написао овај чланак 1942. У париску књижевну арену улази тек 5 година касније.)

Када је Барт, под окриљем Жидове доктрине о психичкој и моралној отворености, почео редовно да пише, Жидов значајни рад био је већ увелико завршен, а његов утицај већ занемарљив (преминуо је 1951. године). Барт је на себе навукао оклоп послератне дебате о одговорности књижевности, чије је смернице утврдио Сартр, а која је од писца захтевала да буде милитантни поборник врлине, и коју је Сартр опет описивао таутолошким термином „ангажованости“. Жид и Сартр су, наравно, били двојица најутицајнијих писаца-моралиста XX века у Француској, и рад те двојице синова француске протестантске културе указује на прилично супротстављене моралне и естетске изборе. Међутим, управо је то поларизација коју Барт, још један протестант револтиран протестантским морализмом, покушава да избегне. Будући прилагодљив жидовац, Барт је спреман да призна и Сартров модел. Иако критика Сартровог погледа на књижевност представља основу његове прве књиге *Нулта тачка писма* (у којој Сартра ни на једном месту не именује), он се у својој последњој књизи *Светла комора* (која је „омаж“ раном Сартру, аутору *Имагинарног*) слаже са Сартровим погледом на имагинацију и њену опсесивну енергију. Чак се и у првој књизи Барт умногоме слаже са Сартровим погледима на језик и књижевност – нпр., стављање поезије међу друге „видове уметности“ и идентификација књижевности са прозом и аргументацијом. Бартов поглед на књижевност у каснијим текстовима постаје доста комплекснији. Иако никада није писао о поезији, његови стандарди за књижевност поклапали су се с песничкима: језик који је доживео преокрет, био измештен, ослобођен незахвалних контекста. Језик који такоређи постоји сам, као такав. Иако се Барт слаже са Сартром да вокација писца има и етички императив, он инсистира на његовој комплексности и двозначности. Сартр апелује на моралност циља. Барт зазива „моралност

форме“ – шта књижевност чини проблемом пре него решењем, шта чини књижевност.

Поимање књижевности као успешне „комуникације“ и заузимања става, међутим, свакако представља сентимент који неизбежно постаје конформистички. Инструменталистички поглед изложен у Сартровом есеју *Шта је књижевност?* (1948) књижевност претвара у нешто што је константно „ван употребе“ (obsolete), узалудну – и неадекватну – борбу између етички чистих војника и књижевних чистунаца, тј. модерниста. (Упоредите латентно филистинство овог погледа на књижевност са суптилношћу и оштрином са којом Сартр говори о сликовним представама). Разапет између своје љубави према књижевности (коју описује у својој савршеној књизи *Речи*) и библијског презира према истој тој књижевности, један од највећих књижевника XX века последње године свог живота провео је вређајући и књижевност и себе том грозном идејом, „неурозом књижевности“. Његова одбрана пишчеве посвећености престаје бити убедљива. Будући да је након тога оптужен да жели да ограничи књижевност (на политику), Сартр се побунио изјавивши да би било исправније оптужити га да ју је преценио. „Ако књижевност није све, не завређује да јој се посвети ни сат времена“, изјавио је он у једном интервјуу из 1960. године. „На то мислим када говорим о ‘ангажовању’“. Али Сартрова горљива изјава по којој је књижевност „све“ такође представља и вид дефлације.

И Барт би такође могао бити оптужен за прецењивање књижевности – за третирање књижевности као „свега“ – али он је барем за то имао добар разлог. Јер Барт је (за разлику од Сартра) схватио да је књижевност, првенствено и напослетку, језик. Језик је оно што представља све. То значи да је целокупна реалност представљена у форми језика – песникова мудрост, баш као и мудрост структуралисте. А Барт узима здраво за готово (што Сартр са својим концептом писања као комуникације није чинио) оно што назива „радикалним истраживањем писања“, који су већ започели Маларме, Џојс, Пруст, а наставили њихови следбеници. Сваки је подвиг безвредан ако не може бити појмљен као нека врста радикализма, при чему радикализам тако одвојен од било каквог садржаја вероватно представља суштину онога што називамо модерном. Бартов рад по сензибилитету припада модерни, у мери у којој прихвата неопходност супарничког става: књижевност по модернистичким стандардима, али не нужно и модернистичка књижевност. Пре је реч о

књижевности којој су доступне најразличитије супротности.

Можда најоштрију разлику између Барта и Сартра представља она дубока разлика, која се тиче темперамента. Сартр има интелектуално бруталан поглед на свет, поглед „финог дечка“ (bon enfant) поглед који позива на једноставност, разрешење, транспарентност. Бартов је поглед, с друге стране, непоправљиво комплексан, самосвестан, префињен, неодлучан. Сартр је био расположен, чак и превише, за конфронтацију, а трагичност његове сјајне каријере, начина на који је користио свој феноменални интелект, лежала је једино у његовој жељи да се учини једноставнијим. Барт се клонио конфронтација, избегавао је поларизације. Он писца дефинише као „посматрача који стоји на раскршћу свих других дискурса“ – што је супротно од активисте или лиферанта доктрина.

Етички карактер Бартове утопије о књижевности готово је сушта супротност Сартровом. Тај карактер долази до изражаја у његовим паралелама између читања и жеље – у инсистирању да су његови списи продукт жеље пре него било чега другог. Речи као што су „задовољство“, „блаженство“, „срећа“, у његовим се радовима појављују са тежином, сличном Жидовој, која је истовремено и похотна и субверзивна. Као што моралиста – и пуританац и антипуританац – може лако уочити разлику између секса у циљу прокреације и секса из задовољства, тако и Барт са лакоћом дели писце на оне који пишу „нешто“ (оне које је Сартр сматрао писцима) и праве писце, који не пишу нешто, већ „пишу“. Ту непрелазну валенцу глагола „писати“ Барт сматра не само извором пишчеве среће, већ и моделом слободе. По Барту, посвећеност писања нечему ван њега самог (неком друштвеном или моралном циљу) није оно што књижевност чини средством отпора и субверзије, већ је то одређено практиковање самог писања: претераног, разиграног, запетљаног, суптилног, сензуалног – језика који никада неће постати језик моћи.

Бартово уздизање писања као непрофитабилне, слободне активности у неку руку представља политички став. Он књижевност посматра као континуирано обнављање права на личну потврду, а сва су права, напослетку, политичке природе. Ипак, Барт избегава било какву везу са политиком, а такође је и један од најважнијих модерних порицатеља историје. Барта су почели објављивати и ценити након Другог светског рата о коме, зачудо, никада не говори. Заиста, Барт ни у једном од својих списа, бар

колико је мени познато, не употребљава реч „рат“. Пријатељски начин на који он разумева субјекте, те субјекте припитомљава, у најбољем могућем смислу. Он не поседује ништа слично трагичној свести Валтера Бењамина о томе да је сваки цивилизацијски чин уједно и варварски. Етички терет је за Бењамина представљао својеврсно мучеништво, он никако није успевао да избегне да га стави у везу са политиком. Барт је на политику гледао као на својеврсно ограничавање људског (и интелектуалног) субјекта, ког је требало надмудрити. У *Ролану Барту* каже да више воли „благо подржавање“ политичких позиција. Можда га управо због тога није привукао пројекат који је за Бењамина, баш као и друге праве модернисте, био централан: покушати ухватити природу „модерне“. Барт није био преоптерећен катастрофама модерног доба нити привучен његовим револуционарним илузијама. Он је актуелну књижевну еру дефинисао као „трентак нежне апокалипсе“. Писац који напише такву реченицу заиста је срећан.

Велики део Бартовог рада посвећен је репертоару задовољства – „великој авантури жеље“, како га назива у есеју о *Психологији укуса* Брија-Саварена (Brillat-Savarin). Прикупљајући по модел среће из сваке ствари коју анализира, он саму интелектуалну праксу поистовећује са еротском. Барт је духовни живот (the life of mind) називао жељом и борио се да заштити „плуралитет жеље“. Значење никада није моногамно. Његова радосна мудрост и весела наука нуди идеал слободне, а ипак свеобухватне и задовољне, и свести, стања у коме особа не треба да бира између доброг и лошег, истинитог или лажног, стања у коме није потребно никакво правдање. Текстови и актови који су мобилисали Барта углавном су били они у којима је он прочитао одбијање тих антитеза. Ево, на пример, како Барт конструише моду: домен, попут ероса, у коме супротности не постоје („Мода тражи еквивалентност, валидност – а не истинитости“), у коме можемо допустити да се осећамо пријатно, који обилује и значењем и задовољством.

За овакво конструисање Барту је потребна главна категорија кроз коју се све прелама, која омогућава највећи број интелектуалних покрета. Ту најинклузивнију категорију представља језик, најшири смисао језика – сама значењска форма. Стога тема *Система моде* (1967) није мода, већ језик моде. Барт, наравно, претпоставља да језик моде *јесте* мода, да, као што је рекао у једном интервјуу

„мода постоји једино кроз дискурс о њој“. Претпоставке овог типа (мит је језик, мода је језик) постале су водећа, често и редуктивна конвенција савременог интелектуалног подухвата. У Бартовом је раду тврдња мање редуктивна него пролиферативна – преобиле за критичара као уметника. Устврдити да нема разумевања изван језика значи устврдити да се значење налази – свуда.

Проширујући опсег значења на тај начин, Барт уздиже појам до неслућених висина, долазећи до таквих тријумфалних парадокса као што су празан субјекат који садржи све, празан знак коме се може приписати све значење. Са тим еуфоричним осећајем пролиферације значења, Барт чита „нулту тачку споменика“, Ајфеловог торња, као „овај чисти – готово празан – знак“ који „значи све“ (курзив је његов). (Карактеристична ставка у Бартовим аргументацијама путем парадокса јесте правдање тема неспутаним утилитарношћу: управо је бескорисност Ајфеловог торња та која га чини бескрајно корисним знаком, баш као што је бескорисност истинске књижевности оно што је чини морално корисном.) Барт је такав свет са ослобађајућим одсуством значења, и модернистичког и једноставно незападњачког, пронашао у Јапану. Јапан је, приметио је он, био препун празних знакова. Уместо моралистичких антитеза – истинито насупрот лажном, добро насупрот лошем – Барт нуди комплементарне екстреме. „Његова је форма празна али присутна, његов смисао одсутан али пун“, каже Барт о миту у једном од есеја из педесетих година. Расправе о многим темама имају идентичан климакс: одсутност је, у ствари, присутност; празнина је испуњеност, а безличност највиши домет лично.

Као и еуфорични регистар религијског поимања који увиђа читава богатства значења у најбаналнијем и најбезначајнијем, који нешто потпуно лишено значења карактерише као пребогато значењем, и бриљантни описи у Бартовим текстовима наговештавају екстатично искуство разумевања, док је екстаза – било религиозна, естетска, или сексуална – константно описивана кроз метафоре о пуном и празном, нултом стању и стању највећег изобиља: њиховом сменом и њиховом еквивалентношћу. И само транспоновање субјеката унутар дискурса о њима врши се на исти начин: испразнити субјекте да бисте их поново напунили. То је метод разумевања који, под претпоставком екстазе, подстиче дистанцирање. А сама његова идеја о језику такође подупире оба аспекта његовог сензибилитета: подржавајући изобиље значења, Сосирова теорија –

по којој језик *јесте* форма (пре него супстанца) – савршено се слаже са наклоњеношћу ка елегантном, тј. суздржаном дискурсу. Стварајући значење кроз интелектуални еквивалент празног простора, Бартов метод чини да никада не говоримо о темама као таквима: мода је језик моде, земља (Јапан) је „царство знакова“ – што је највеће могуће признање. Реалност која постоји као знакови следи највишу идеју декорума: сва су значења одложена, индиректна, елегантна.

Бартови идеали безличности, повучености и елегантности најлепше су описани у његовом дивљењу јапанској култури: у књизи насловљеној *Царство знакова* (1970) и есеју о Бунраку луткама. Тај есеј, *Лекција о писању*, подсећа на Клајстов есеј *О луткарском позоришту*, који на сличан начин слави мир, лакоћу и грациозност ослобођености од размишљања, од значења – ослобођености од „поремећаја свести“. Као и лутке из Клајстовог есеја и Бунраку лутке представљају отеловљење идеала „безизражајности, јасности, окретности и суптилности“. Бити истовремено и безизражајан и фантастичан, и испразан и дубок, неспонтан и крајње чулан – ти квалитети које је Барт приметио у различитим слојевима јапанске цивилизације пројектују идеал укуса и понашања, идеал естетике чије значење превазилази оно које је било у широком оптицају још од дендија с краја XVIII века. Барт свакако није био први западњак који је у Јапану видео утопију сваког естетике, место на коме се виђења естетике могу наћи на сваком кораку и где сте као естетика слободни да по вољи изложите своје виђење. Култура у којој су циљеви естетике централни – а не, као на Западу, ексцентрични – неизбежно изазива снажну реакцију. (Јапан се помиње у Жидовом есеју из 1942)

Од свих модела начина на који естетика посматра свет који су нам доступни, јапански и француски су можда најречитији. У Француској то углавном представља књижевну традицију, иако уз допуне у два популарна вида уметности – гастрономији и моди. И Барт је прихватио и тему хране као идеологије, класификације, укуса – често говори о кушању, а самим тим се чини да се и истоветно бављење модом морало догодити кад-тад. Писци су, од Бодлера до Коктоа, моду схватили озбиљно, док је Маларме, један од оснивача модерне у књижевности, био уредник једног модног часописа. Француска култура, у којој су естетске идеје увек биле експлицитније и утицајније него у осталим европским културама, дозвољава повезаност идеја између авангардне уметности и моде.

(Француско становиште по коме је оно што је у моди дијаметрално супротно од озбиљног никада се није поклапало са англо-америчким.) Што се Јапана тиче, тамо се чини да је читава култура прожета стандардима естетике, који су далеко старији од модерне ироничности: корене вуку из касног Х века када их је Сеи Шонагон формулисао у својој књизи *Књига као јастук (Pillow Book)*, исцрпном брeвијару денди-ставова написаном у, још и данас, невероватно модерној фрагментираној форми бележака, анегдота и спискова. Бартова заинтересованост за Јапан одражава наклоност ка мање дефанзивном, невинијем и далеко развијенијем естетском сензибилитету: сведенијем и лепшем од француског, директнијем (нема лепоте у ружноћи, као код Бодлера), предапокалиптичном, префињеном, ведром.

У западној култури денди став, који у њој остаје на маргинама, карактерише се као претеран. У једној од форми, оној старијој, ексклузивистичкој, естетика својом вољом искључује укус, задржавајући став који омогућава да му се нешто свиди, да се пред нечим осећа угодно, да да свој пристанак веома ограниченом броју ствари, да ствари сведе на њихов најситнији израз. (Делећи плусеве и минусе, укус, за позитивне квалификације, углавном прибегава придевима, попут „срећно, забавно, пријатно, одговарајуће”). Елегантност представља у великој мери и порицање. Што се језика тиче, овај став свој савршен израз налази у сажаливој пошалици, краткој реченици пуној презира. У другој форми, естетика негује стандарде који омогућавају да му се свиди велики број ствари, уз стално додавање нових, неконвенционалних, чак и недозвољених извора задовољства. Књижевни инструмент који најбоље изражава овај став јесте списак (*Ролан Барт* их је пун) – ћудљива естетска полифонија која једне наспрам других поставља ствари и искуства која се по природи разликују и међусобно искључују, претварајући их тако у артефакте, естетске објекте. У овом случају елегантност представља најоштроумније прихватање. Став естетике се смењује између „никада нисам задовољан“ и „увек налазим нешто што задовољава мој укус“, готово све задовољава мој укус!¹

.....

¹ Верзију естетског сензибилитета коју сам својевремено покушала да уврстим у категорију „кемпа“ можемо посматрати као технику која естетски укус чини мање ексклузивним (начин да вам се свиђа више ствари него што реално желите да вам се свиђа) и која демократизује дендијевске ставове. Како било, кемп укус и даље претпоставља старије, високе стандарде када је о дискриминацији реч – насупротив, на пример, укусу Ендија Ворхола, који је патентирао и раширио дендијевско балансирање.

Иако обе варијанте денди укуса претпостављају индиферентност, ексклузивистичка је опуштенија. Инклузивистичка верзија, с друге стране, може бити ентузијастичнија, полетнија чак. Придеви који се користе за позитивне квалификације чешће су пренаглашени него преблаги. Барт, чији је укус имао доста заједничког са високо ексклузивистичким денди укусом, био је наклоњенији модерним и демократичнијим формама: естетском балансирању – отуда и његова спремност да види шарм, забаву, срећу и задовољство у тако много ствари. Његово виђење Фуријеа, на крају крајева, представља похвалу естетици. О „деталима“ који, како он каже, „чине Фуријеа“, Барт каже: „Понесен сам, очаран и потпуно уверен у шарм његовог изражавања. [...] Фурије је препун оваквих радости. [...] Не могу да одолим тим задовољствима; мени се чине ‘истинитим’“. По истој логици: оно што неки лењи *fâneur*, мање спреман да у свему пронађе неко задовољство, доживљава као малтретирање на пренатрпанним улицама Токија, Барт види као „трансформацију у квалитет кроз квантитет“, нови однос који је „разлог за бескрајну усхићеност“.

Многи Бартови закључци и интересовања имплицитна су потврда естетских стандарда. Рани есеји, у којима хвали књиге Роб-Гријеа и због којих је погрешно стекао репутацију заговорника модернизма у књижевности, у ствари су били расправе о естетици. „Објективно“ и „доследно“ – те строге и минималистичке идеје о књижевности у ствари су Бартова генијална рециклажа једне од главних естетских претпоставки: површина говори колико и дубина. Оно што је Барт педесетих година видео у Роб-Гријеу јесте нова, модернизована верзија денди писца. Оно што је код њега хвалио била је жеља „да створи роман на површини“ и тиме нас спаси жеље „да посегнемо за психологијом“. Идеја по којој је дубина извор збрке и демагогије, да људи суштински никада не копају по дубинама овога или онога, да се слобода огледа у остајању на површини, том великом огледалу по коме кружи реалност – представља централни аргумент модерног естете изражен кроз најразличитије форме у последњих сто година (Бодлер, Вајлд, Дишан, Кеји) .

Барт константно полемисхе против дубине, против идеје да је оно најреалније увек латентно и поринато у подсвест. Бунраку је увек био доживљаван као неко ко је негирао антиномију материје и душе, унутрашњег и спољашњег. „Ништа није скривено у миту“, тврди он у књизи

Mit danas (1956). Став естетике не само да на појам дубине, појам скривености, гледа као на мистификацију и лаж, већ се супротставља и самој идеји антитезе. Наравно, прича о дубини и површини је сама по себи погрешно представљање естетског погледа на свет, то је пука реитерација двојности – попут оне о форми и садржају – коју желимо да порекнемо. Најснажнији израз овог става понудио је Ниче, чији рад представља критику окамењених антитеза (добро насупрот злу, исправно насупрот погрешном, тачно насупрот нетачном).

Али, док се подсмевао „дубинама“, Ниче је уздизао „врхове“. У пост-ничеовској традицији нема ни дубина ни врхова. Постоје само различите врсте површина и огледала. Ниче је тврдио да свака дубока природа тражи маску и хвалио – дубокоумно – интелектуалну замршеност. Испоставило се као истинито, међутим, његово најгурбније предвиђање да ће предстојећи век, овај у коме ми живимо, бити век глумаца. Идеал озбиљности и искрености подвлачи целокупан Ничеов рад, због чега преклапање његових и идеја истинског естетике (попут Вајлда или Барта) и јесте проблематично. Ниче је био театралан мислилац, али не и љубитељ театралности. Његова амбивалентност по питању представа (напоследку, критику Вагнерове музике завршио је закључком да је заводљива), његово инсистирање на аутентичности представе указују на то да нису сви критеријуми ограничени на театралност. Са становишта естетике, реалност и представа се савршено допуњују и снаже, а заводљивост увек има позитивну конотацију. У том су смислу Бартове идеје увек биле савршено кохерентне. Позоришни појмови, некад директно некад индиректно, прожимају његов целокупан рад. (Када је касније решио да открије своју тајну, он у *Ролану Барту* пише како не постоји ниједан текст „који се не бави неким позориштем, а представа је универзална категорија кроз чију се форму посматра свет“). Барт објашњава Роб-Гријеову празну, „антолошку“ дескрипцију као технику театралног дистанцирања (презентовања објекта „као да је он сам по себи представа“). И мода је, наравно, још један пример театралног. Исто важи и за Бартову заинтересованост за фотографију, коју он види као царство потпуно уклетог посматрања. У његовом доживљају фотографије, пренесеном у *Светлој комори*, готово да и нема фотограф – субјекат су саме фотографије (третиране као пронађени објекат) и они који су њима фасцинирани: као објектима еротског сањарења, као мemento мори.

Оно што је Барт писао о Брехту, ког је открио 1954. године (приликом гостовања Берлинског театра у Паризу са представом *Мајка храброст*) и коме је помогао да се афирмише у Француској, има мање везе са театром него његово третирање неких тема као *форми* театралног. Током седамдесетих година често се позивао на Брехта, цитирајући његову прозу, коју је сматрао моделом критичарске оштрине. Ту се није радило о Брехту – аутору дидактичких представа, већ о Брехту – дидактичком интелектуалцу који је за Барта коначно постао важан. Насупрот томе, оно што је Барт ценио код Бунракуа био је елемент театралности сам по себи. У Бартовим раним радовима театрално представља домен слободе, место на коме су идентитети једине улоге и на коме се улоге могу мењати, зона у којој и сам смисао може бити одбијен (Барт говори о Бунракуовом „привилегованом ослобођењу од смисла“). Бартова прича о театралном, као и његово проповедање задовољства, представља својеврсно позивање да се Логос и сам смисао мало ублаже, олакшају, збуне.

Тријумф погледа естетике на свет додатно ојачава представу као појам: то је афирмација лудичког и одбијање трагичног. Сви Бартови интелектуални потези за циљ имају чишћење дела од његовог „садржаја“, трагичности од њене финалности. У том је смислу његов рад истински субверзиван, ослобађајућ и разигран. То је дискурс прогнаних, у складу са великом естетском традицијом, који је често толико слободан да одбаци „суштину“ дискурса како би био у могућности да више пажње посвети његовој „форми“: то је прогнани дискурс који је, такође, постао цењен захваљујући разним теоријама познатим као варијанте формализма. У бројним текстовима о својој интелектуалној еволуцији, Барт себе описује као сталног ученика – али оно што заиста жели да каже јесте да, напослетку, увек остаје нетакнут. Говори о свом раду под окриљем разних теорија и учитеља који су се смењивали. Његов је рад, све укупно узев, заиста и кохерентнији и амбивалентнији. Упркос томе што је Барт долазио у везу са најразличитијим доктринама, оне су на њега имале само површински утицај. На крају се испоставило да је једина неопходна ствар отарасити се свих интелектуалних прикључака. Његове последње књиге на неки су начин потпуно разоткривање његових идеја. *Ролан Барт* је, како каже, књига о његовом опирању својим идејама и демонтирању сопственог ауторитета. А у приступном предавању које је означило његов долазак на позицију највишег

ауторитета – шефа катедре за књижевну семиологију на Колеж де Франсу 1977. године – Барт одлучује да, својствено себи, говори у прилог ублажавања интелектуалних ауторитета. Говори у прилог подучавању које је пермисивни а не приморавалачки процес, простор по коме се крећемо опуштени, разоружани, кроз који плутамо.

Сам језик, који Барт назива „утопијом“ у еуфоричном завршетку *Нултог степена писма*, сада постаје мета напада као још једна од облика „моћи“, а из његовог настојања да изрази због чега осећа да је језик „моћ“ настаје хипербола због које је то његово предавање одмах постало познато: моћ језика је „једноставно речено фашистичка“. Претпоставка да друштвима владају монолитне идеологије и репресивне мистификације неопходна је за Бартово заговарање егоизма, пост-револуционарног али због тога ништа мање антиномијског: његову идеју да је упорна афирмација личног субверзиван акт. То је класични наставак става естетике по коме се он претвара у политику: политику радикалне индивидуалности. Задовољство се генерално идентификује са недозвољеним задовољством, а право на индивидуално потврђивање са светошћу асоцијалног као таквог. У каснијим текстовима тема протеста против моћи узима облик веома личне дефиниције искуства (као фетишизоване умешаности) и лудичке дефиниције мисли. „Велики проблем“, каже Барт у каснијем интервјуу, „лежи у надигравању означеног, закона, оца, потиснутог – не кажем да то треба разнети, већ надиграти“. Идеја естетике о индиферентности, о себичности индиферентности, омогућава прихватање страствене, опсесивне умешаности: саможивост одушевљења и фасцинираности (Вајлд говори о својој „чудној мешавини жара и равнодушности... Ризиковао сам много због сензација, али сам до последњег тренутка остајао скептичан“). Барт мора да наставља са потврдом индиферентности естетике, и подрива је – страстима.

Као и све велике естетике, и Барт је био прави стручњак за комбиновање те две методе. Стога он писање идентификује и са издашним односом са светом („писање као непрекидна производња“) и са пркосним односом („писање као непрекидна револуција језика“, ван ограничења моћи). Он жели и политику и антиполитику, и критички однос према свету и однос изнад моралних разматрања. Радикализам естетике јесте радикализам привилеговане, чак и препуне свести – али је и поред свега тога реч о правом радикализму. Сви истински морални ставови заснивају се

на појму одбијања, а став естетe, који може бити конформистички, нуди одређене, потенцијално моћне, а не само елегантне, основе за одбијање.

Радикализам једног естетe огледа се у вишеструкости, вишеструким идентификацијама, потпуном освајању привилегије личног. Бартов рад – а он признаје да пише из опсесије – састоји се од континуитета и скретања, сакупљања становишта и, коначно, њиховог одлагања: све је мешавина напретка и каприца. Слобода је за Барта стање у коме се остаје плуралан, флуидан, што за последицу има неодлучност, стрепњу, страх од проглашавања варалицом. Пишчева слобода коју Барт описује представља неку врсту бега. Писац је изасланик свог ега – то Ја које је у сталном бегу испред онога што је задато писањем, баш као што је и ум у константном бегу од доктрине. „Онај који *говори* није исти онај који *пише*, а онај који *пише* није онај који *јесте*“. Барт жели да иде даље – то је један од императива сензибилитета естетe.

Барт се у целокупном свом раду увек пројектује у субјекте. Он је и Фурије: неукаљан злом и дистанциран од политике, „он је прочишћен, како је и неопходно“, он све то „успева да исповраћа“. Он је и Бунраку лутка: безличан и суптилан. Он је и Жид: ванвременски писац (вечно млад, вечно зрео), писац као егоиста – победничка врста коју карактерише „симултано постојање“ или плурална жеља. Он је субјекат свих субјеката које хвали. (То што мора да хвали може бити повезано са његовим пројектом дефинисања и установљавања својих стандарда). У том се смислу велики број Бартових текстова данас чини аутобиографским.

Напоследку су и дословно постали аутобиографски. У центру његових позних текстова и предавања налазе се одважне медитације чији су предмети лично и сопство. Већи део Бартовог опуса, посебно последње три књиге које дотичу дирљиву тему губитка, представља искрену одбрану његове сензуалности (као и сексуалности) – његовог укуса, начина на који је осећао свет. Књиге су такође и умешно неисповедничке. *Светла комора* је метакњига: медитација о још личнијој аутобиографској књизи коју се спремао да напише о фотографијама своје мајке која је преминула 1978. године, али је књигу на крају оставио по страни. Барт почиње од модернистичког модела писања који је изнад било какве идеје о намери или пукој експресивности, креће од маске. „Рад“, тврди Валери, „особи на коју утиче не треба да да ништа што

може бити редуковано на идеју о личности аутора и његовог размишљања.² Та посвећеност безличном, међутим, не искључује признање себе, она је само једна од варијанти самоиспитивања: најплеменитијег пројекта француске књижевности. Валери нуди један идеал самоапсорпције – безличан, незаинтересован. Русо нуди други – страствену, нескривену рањивост. Многе теме којима се Барт бави у својим делима почивају у класичном дискурсу француске књижевне културе: наклоност ка елегантној апстракцији, и нарочито формалној анализи осећања, презир према пукој психологији и кокетирање са безличним (као када Флобер каже „Madame Bouvary, c'est moi“, али и када у писмима истовремено инсистира на „безличности“ свог романа, када ни на који начин није повезан са собом).

Барт је последњи велики учесник сјајног француског националног књижевног пројекта који је покренуо Монтењ: сопство као вокација, живот као читање сопства. То је подухват који сопство конструише као locus свих могућности, жељан свега, без страха од супротности (ништа не мора бити изгубљено, све може бити добијено), и вежбу свести као највиши циљ у животу, јер је потпуна свест једини пут до истинске слободе. Оно што издваја француску утопистичку традицију јесте поновно стицање и искупљење те визије реалности и њено превазилажење путем свести, визије о животу ума као животу жудње, потпуног разумевања и задовољства – та је традиција толико различита од, на пример, традиција високоморалне озбиљности руске и немачке књижевности.

Бартов се рад морао закључити аутобиографијом. „Морате изабрати да ли ћете бити терориста или егоиста“, изјавио је Барт на једном од својих предавања. Избор звучи веома „француски“. Интелектуални тероризам представља централну и веома поштовану интелектуалну праксу у Француској – толерисану, адаптирану, награђивану: јакобинска традиција немилосрдног потврђивања и

.....

² Та модернистичка порука по којој писање треба да буде форма безличности или одсуства прожима Бартов наум да елиминира „аутора“ док анализира књигу. (Методи у његовој књизи *С/З* представља савршен пример читања Балзаковог романа као текста који нема аутора). Још једна ствар коју Барт–критичар ради јесте артикулација захтева за јединственом модерном (Валери, Флобер, Елиот), за писцем као општим програмом за *читаоце*. Друга ствар се огледа у томе да се тај захтев у пракси прекрши – будући да је велика већина Бартових текстова посвећена јединствености личности.

бесрамног идеолошког прелеташтва, захтев за константним осуђивањем, изношењем мишљења, анатемисањем, прекомерним хвалењем, склоност ка екстремним ставовима, који се без проблема касније мењају, и смишљеним провокацијама. Како је егоизам скроман, уз све ово!

Бартов је глас постајао све личнији, његове теме све окренутије ка унутарњем. Потврда његове идиосинкразије (коју он „не дешифрује“) главна је тема *Ролана Барта*. Он пише о телу, укусу, љубави, усамљености, еротском очају, и напослетку смрти, или, радије, жудњи и смрти: што су и сестринске теме његове књиге о фотографији. Као и у Платоновим дијалозима, мислилац (писац, читалац, учитељ) и љубавник – две главне фигуре бартовског сопства – спајају се у једно. Барт, наравно, говори буквално када говори о својој еротичности књижевности, говори на најбуквалнији могући начин. (Текст „улази, испуњава, доноси еуфорију“). Напослетку ипак остаје платоничан. Монолог *Љубавног говора*, који је очигледно инспирисан разочараношћу у љубави, закључује се духовном визијом у класичном Платоновом стилу, у којој се ниже љубави трансформишу у више, инклузивније љубави. Барт отворено говори да „жели да скине маску, не да интерпретира, већ да од саме свести начини дрогу и тако допре до визије несводљиве реалности, велике драме јасности, до пророчке љубави“.

Када је са себе свукао теорије, почео је давати мање тежине модерничким стандардима компликованог. Он не жели, како сам каже, да између себе и читаоца поставља било какве препреке. Последња књига делом представља мемоаре (сећања на мајку), делом медитације о еросу, делом трактат о фотографији, делом зазивање смрти – то је књига о посвећености, резигнираности, жељи, у извесној мери се одриче бриљантности, док је поглед који се у њој износи крајње једноставан. Тема фотографије подарила му је значајан имунитет, можда чак и олакшање од строгости формалистичког укуса. Одлучујући да пише о фотографији, Барт користи прилику да усвоји најтоплију врсту реализма: фотографије су фасцинантне због онога што се на њима налази. И оне могу побудити жељу за додатним лишавањем сопства. („Посматрајући неке фотографије“, пише он у *Светлој комори*, „пожелео сам да сам примитиван, без културе“.) Сократовска симпатичност и шарм постају жалоснији, очајнији: писање је загрљај, писање је налазити се у загрљају, свака идеја пружа руке. Чини се да долази до дисагрегације његових идеја, и до

дисагрегације њега самог, која се огледа у све већој фасцинираности оним што он назива „детаљима“. У предговору књиге *Де Сад, Фурије, Лојола* Барт пише: „Да сам писац и мртав, како бих био задовољан да мој живот, кроз рад неког наклоњеног и дистанцираног биографа, буде сведен на пар детаља, пар преференци, пар флексија, ‘биографема’ такорећи, чије би карактеристике и покретљивост превазишле границе сваке судбине, дотакавши напослетку, попут епикурејских атома, неко будуће тело, предназначено за исту такву дисперзију“. Потреба за додиром, чак и уз свест о сопственој смртности.

Бартови касни радови пуни су знакова који указују на то да је он стигао до краја нечега – подухвата критичара као уметника – и покушавао да постане нека друга врста писца. (Изјавио је да се спрема да напише роман.) Узвишено је признавао своју рањивост, одбаченост. Барт је све више размишљао о идеји о писању које је налик мистичној идеји *kenosis*-а, потпуног пражњења. Говорио је да не само системи – његове су се идеје почеле топити – већ и „Ја“ треба да буду размонтирани. (Истинско знање, каже Барт, зависи од ‘демаскирања Ја’“.) Естетика одсуства – празан знак, празан субјекат, изузеће од значења – све су то најаве великог пројекта обезличавања које за естету представља највиши чин доброг укуса. Приближавајући се Бартовим последњим радовима, тај је идеал добио је још једну флексију. Духовни идеал обезличавања – који је вероватно најкарактеристичније закључење става сваког озбиљног естетике. (Погледајмо Вајлда или Валерија). То је тачка у којој долази до самоуништења погледа на свет једног естетике: након тога може да уследи или тишина или претварање у нешто друго.

Бартове духовне тежње нису имале ослонац у његовим ставовима естетике. Он је свакако то морао да превазиђе, што је и учинио у својој последњој књизи и у својим предавањима. Он је на крају завршио са естетиком одсуства, почевши да говори о књижевности као загрљају субјекта и објекта. Почела је да се назире „мудрост“ платоновског типа – истина смекшана овоземаљском мудрошћу: скептична према догматизму, обазрива са задовољствима, меланхолично повезана с утопистичким идеалима. Бартов темперамент, стил и сензибилитет ишли су својим током. Чини се да је управо то прекретница након које његов рад почиње да се развија, грациознији, проициљивији и интелектуално моћнији од радова било ког савременика, значајне истине које потврђују сензибилитет естетике,

преданост интелектуалном авантуризму, таленат за супротности и инверзије – онај начин доживљавања и евалуације ствари, читања света, и преживљавања у њему, проналажења нове енергије и утехе (која на крају не бива пронађена), предавања задовољствима и изражавања љубави – начин до кога се у животу долази „касније“.

(1981)

СУЗАН ЗОНТАГ (SUSAN SONTAG, 1933-2004), америчка ауторка јеврејског порекла, књижевна теоретичарка, феминисткиња, политичка активисткиња. Писала је романе, кратке приче и драме; ипак, њен највећи таленат и допринос несумњиво је био на пољу есејистике; култни су њени есеји о феномену фотографије, фашизма, кемпа, а најпознатија и често цитирана је управо књига есеја из 1966. *Против интерпретације (Against Interpretation)* у којој говори о превласти теоретисања и интелектуализма као доминантном облику рецепције уметничког (књижевног дела). Деведесетих година XX века, за време окупације Сарајева, провела је неколико месеци у том граду, режирајући представу *Чекајући Годоа*. Текст који објављујемо у овом темату је превод њеног текста *On Roland Barthes*, објављеног у *A Roland Barthes Reader*, ed. by S. Sontag, X-XXVIII, Vintage, 1983.

*Превела с енглеског
Милана Бабић*

*Белешка о ауторки
Ивана Максић*



Игор Јавор

О НЕКИМ МОДЕЛИМА ЕПИСТОЛАРНОСТИ
У АНТИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ:
БЕЛЕРОФОНТ, ПАЛАМЕД И ХИПОЛИТ

БЕЛЕРОФОНТ

У шестом певању *Илијаде* Хомер описује се како се Глауко, војвода ликијски, на бојишту суочио с ахејским јунаком Диомедом, сином Тидејевим. Диомед, који се већ одликовао у боју, у страху да не заметне борбу са неким од богова затражио је од непознатог борца да се представи, на шта му Глауко у склопу типичне Хомерове формуле казује причу о своме деди Белерофонту:

εἰ δ' ἐθέλεις καὶ ταῦτα δαήμεναι ὄφρ' εὖ εἰδῆς
ἡμετέρην γενεήν, πολλοὶ δέ μιν ἄνδρες ἴσασιν:
ἔστι πόλις Ἐφύρη μυχῶ Ἄργεος ἵπποβότοιο,
ἔνθα δὲ Σίσυφος ἔσκεν, ὃ κέρδιστος γένετ' ἀνδρῶν,
Σίσυφος Αἰολίδης: ὃ δ' ἄρα Γλαῦκον τέκεθ' υἱόν,
αὐτὰρ Γλαῦκος τίκτεν ἀμύμονα Βελλεροφόντην:
τῶ δὲ θεοὶ κάλλός τε καὶ ἠνορέην ἐρατεινὴν
ᾧπασαν: αὐτὰρ οἱ Προῖτος κακὰ μῆσατο θυμῶ,
ὅς ρ' ἐκ δήμου ἔλασσεν, ἐπεὶ πολὺ φέρτερος ἦεν,
Ἀργείων: Ζεὺς γάρ οἱ ὑπὸ σκήπτρῳ ἐδάμασσε.
τῶ δὲ γυνὴ Προΐτου ἐπεμήνατο δι' Ἄντεια
κρυπταδίῃ φιλότῃ μιγήμεναι: ἀλλὰ τὸν οὐ τι
πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέοντα δαίφρονα Βελλεροφόντην.
ἦ δὲ ψευσαμένη Προΐτον βασιλῆα προσηύδα:
τεθναίης ᾧ Προΐτ', ἦ κάκτανε Βελλεροφόντην,

ὄς μ' ἔθελεν φιλότῃ μιγήμεναι οὐκ ἔθελοῦση.
ὥς φάτο, τὸν δὲ ἄνακτα χόλος λάβεν οἶον ἄκουσε:
κτεῖναι μὲν ῥ' ἀλέεινε, σεβάσσατο γάρ τό γε θυμῷ,
πέμπε δὲ μιν Λυκίην δέ, πόρην δ' ὄ γε σήματα λυγρὰ
γράφας ἐν πῆνακι πτυκτῷ θυμοφθόρα πολλά,
δείξαι δ' ἠνώγειν ᾧ πενθερῷ ὄφρ' ἀπόλοιτο.

„Ако желиш и то да чујеш добро да сазнаш
Наше порекло, та многим јунацима оно је знано:
Има Ефира град у среди коњодавног Арга,
Где је живео Сисиф, тај најлукавији човек,
Сисиф, Еолов син; он Глаука имаше сина,
Глауко беспрекорног роди јунака Белерофонта
Коме су богови дали лепоту и јунаштво драго,
Ал' му је несрећу Прет у своме заснов'о срцу,
Он га из арголске протера земље, кад бејаше много
Јачи од њега, јер Див га под Претово подвргну жезло.
Антија дивна, Претова љуба, живо пожелe
Да му се подајно даде облежат', ал' на то не може
Наговорити храброг и честитог Белерофонта.
Она измисли лаж и краљу прозбори Прету:
„Умри, о Прете, или погуби Белерофонта,
Који ме потајно хтеде облежат', ал' нисам се дала!“
Тако рече – а срџба владара освоји кад је то чуо,
Али га не хте погубит', јер тога се у срцу бој'о,
Но га у Ликију посла, и погубне даде му знаке
Што их на сложенеј даски смртоносних нацрта много;
Да их његову тасту предаде нека га смакне.“

(VI, 150-170, мој курзив)¹

Белерофонт, познат по своме великом јунаштву, морао је да пребегне код краља Тиринта, Проита (Прета), након што је случајно убио свога брата Делијада (кога неки зову и Пеирен, а други Алкимен), пише Аполодор.² Проитова жена Антија (коју још зову и Стенебоја) одмах се заљубила у беспрекорног јунака и послала му поруку о својој наклоности. Међутим, чедни Белерофонт одбио је сва њена удварања, што је разгневило краљицу која је одлучила да убије незахвалника. Да би остварила свој план Антија је

¹ Хомер, *Илијада*, превео Милош Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.

² *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: two handbooks of Greek mythology*, превели Scott R. Smith и Stephen M. Trzaskoma, Hackett, Indianapolis, 2007, стр. 24.

отишла код мужа и рекла му да јој се Белерофонт удварао, наставља Аполодор. Интензитет Антијине освете приметно је растао како се мит изнова препричавао. Тако код Николаја Албертовича Куна читамо Антијино тужење мужу: „О, краљу, тебе тешко вређа Белерофонт! Ти мораш да га убијеш. Он прогања мене, твоју жену, својом љубављу. Ето како ти захваљује за гостопримство!“³, а Роберт Гревс пише: „Кад је он одбио њена удварања, она га оптужи да је покушао да је силује, а Проит се, поверовавши њеној причи, страховито разљути.“⁴ Проит је поверовао жени, али плашећи се освете Зевса, заштитника гостопримства, и Фурија уколико убије пребегара коме је дао уточиште, Проит одлучи да пошаље Белерофонта своје тасту Јобату са писмом у коме је писало: „Убиј Белерофонта“. Сходно варијацијама и амплификацијама Антијине освете јављају се и варијације на садржај Проитовог писма – код Куна описно: „Пројт написа Јобату како га је тешко увредио Белерофонт и мољаше га да му се освети за увреду.“; док Гревс даје егзактан садржај писма: „Молим те, уклони доносиоца писма с овог света, он је покушао да силује моју жену, а твоју кћер.“

Проит је Белерофонту предао у руке „сложену даску“ која је вероватно прво писмо у европској писаној књижевности. Реч је о повезаним и запечаћеним воштаним таблицама по којима је писано зашиљеном писаљком од кости, метала или дрвета, стилусом.⁵ Процес урезивања текста у восак изискивао је велики напор и умеће, а новонастали текст морао би се пажљиво преносити и складиштити јер би се восак на температури од око 50 степени Целзијуса почињао отапати што је била уобичајена процедура брисања написаног замућивањем и поравнавањем воштаног слоја. Тако је митски поштар Белерофонт добио по форми и садржини веома осетљив спис: сопствену смртну пресуду.

Већ се у миту за епистоларну форму везују две велике књижевне теме. Са једне стране јавља се љубавна интрига, што је један од омиљених сценарија осамнаестовековног епистоларног романа у Француској. Са друге, писмо постаје везано за тему смрти као незаобилазан елемент у

.....

³ Н. А. Кун, *Легенде и митови старе Грчке*, превео Миодраг Шијаковић, Дечја књига, Београд, 2002, стр. 129.

⁴ Роберт Гревс, *Грчки митови*, превео Бобан Веин, Фамилет, Београд, 2002, стр. 202.

⁵ У вези са овим митом Кун говори о „двоструко пресавијеној и запечаћеног таблица“, вероватно неком облику двоструког диптиха од воштаних плочица.

склопу догађаја који воде јунака у пропаст. Међутим, иако најављује тематска жаришта око којих ће се у књижевности кристализовати најразличитији епистоларни облици, овај мит суштински изневерава њихове консеквенце. Како беспрекорни Белерофонт не може да учествује у Антијиним ниским страстима, тако не може ни да страда зарад њене повређене сујете. То се противи законима мита у коме јунак има тачно одређено место. Због тога писмо као смртна пресуда мења своју функцију и постаје носилац могућности да се јунак потврди као јунак у новим подвизима. То се остварује на принципу пребацивања одговорности за његово страдање, а самим тим и његовим одлагањем. У таквом ланчаном процесу писмо постаје најјача карика. Антија проналази пут за остварење свог осветничког плана тако што пребације одговорност на Проита погађајући у саму срж – његову част. Проит пише писмо Јобату пребацијући одговорност на њега. Писање писма тако постаје један пилатовски чин којим Проит истовремено покушава да заобиђе поредак, удаљи Белерофонта са двора и осигура његову смрт. Белерофонт, прихватајући да однесе писмо, несвесно прихвата потенцијал за трагичку грешку, потенцијал који се коначно неће остварити у трагедији. Пре последњег, Јобатовог „прања руку“ јавља се још и одлагање читања писма. Наиме, прича каже да је Јобат гостио Белерофонта на своме двору девет дана пре него што га је питао за повод његове посете и видео зетово писмо. Овај немотивисани чин Јобатов потребан је да мотивише његово пребацивање одговорности на исти начин на који је оно мотивисано код Проита, страхом од Зевсове освете. Тако посредна реализација задатка који писмо налаже отвара могућности за Белерофонтову иницијацију. Јобат га шаље да убије Химајру, да ратује против Солимлиана и Амазонки, Хејмарха и каријских гусара првобитно очекујући да ће тако обезбедити његову пропаст. Са Јобатом ланац одговорности се прекида и Белерофонт је препуштен самоме себи. Његова иницијација директно произилази из прижељкивања његове смрти у писму које никада не чита. Он своје задатке зато примарно и разумева као иницијацију, а не као борбу за голи живот против онога који му те задатке поставља. Тако функција ускраћеног садржаја писма за Белерофонта да доведе до његове иницијације надилази функцију отвореног садржаја писма за Јобата да доведе до Белерофонтове ликвидације. Односно, писмо у коме стоји „Убиј Белерофонта“ за Јобата више не значи „Ликвидирај Белерофонта“, већ „Остави Белерофонту

могућност да се потврди као јунак, а ако се не потврди умреће.“ На том принципу се мит и разрешава. Када Белерофонт успешно савлада све препреке, Јобат одустаје од своје намере, даје му ћерку Филоноју за жену и оставља му престо у Ликији. Казна и смрт јунака у миту, међутим, захтевају задирање и уношење поремећаја у божански, а не у људски поредак. Зато Белерофонт на крају не умире због Антијиног, већ због Зевсовог гнева када је пожелео да се на Пегазу попне на небо, пева нам Пиндар у седмој истамској оди:

*Лети л' човјек високо, до мједена прага божјег
Дић се прслаб је. Господара збаци свог –
Белерфонта Пегас, коњиц крилати,
У двор кад он небески, у збор Зеусов
Хтједе заћи. Жељу сласт
Неправедну свриштак чека горак.⁶*

Сложени мит о Белерофонту дао је основ за *модел иницијационог писма* у књижевности иако иницијација овде долази пост фестум, односно писмо није део иницијационог апарата који је постављен пред јунака у виду нерешивог задатка, већ смерница која га уводи у околности могућег самопотврђивања. Другим речима, за Белеронтона иницијација се не састоји у преношењу писма из Тиринта у Ликију, о томе мит не говори, већ у оним подвизима које је починио након што је Јобат прочитао писмо и само зато што га је прочитао. Ова индиректна, усмеривачка иницијациона функција писма трансформише се и развија у директну, то јест писмо које отвара могућност иницијације постаје њен саставни део. Такав је случај са *Украденим писмом* Е. А. Поа, *Ревизором* Николаја Гогоља, *На изградњи Кинеског зида* Франца Кафке и многим другим делима која реактуелизују ову проблематику. Подстицај који је дао грчки мит изузетно је индикативан за проучавање развоја овог феномена.

ПАЛАМЕД

Грци су Паламеда, сина Науплијевог, сматрали једним од најразборитијих људи у војсци под Тројом. Његова мудрост је умногоме задужила грчки народ. Верује се да су суђаје измислиле пет самогласника прве азбуке и сугласнике б и т, а да је Паламед измислио осталих једанаест

.....

⁶ *Антологија старе лирике Грчке*, приредио и превео Коломан Рац, Логос, Сплит, 1981, стр. 228.

сугласника. Паламед је био веома вешт у справљању лековитих трава које су лечиле војнике од рана и болести. Такође се прича да је он направио први светионик, како би војници знали где да пристану када отплове из војног логора. Приписују му се откриће ваге, мере, диска и постављања страже. Изумео је и коцку за играње којом су се јунаци под Тројом забављали, а чије је прве примерке посветио храму Тихе у Аргу.⁷ Због своје умности и великог поштовања које је уживао, Паламед је позван да се придружи Агамемнону и Менелају у сакупљању војске за поход на Троју. Његова речитост је придобила многе војсковође да се придруже Атрејевићима, а да није било његове проницљивости лукави Одисеј се никада не би нашао под зидинама Пријамовог града.

Опоменут пророчанством да ако оде у поход на Троју неће моћи да се врати кући двадесет година, а да ће и тада бити сиромашан и сам, Одисеј сазнавши да Агамемнон са пратњом долази по њега одлучи да се прави лудим. Изишао је на поље носећи шиљасту сељачку капу, у јарам упрегао вола и магарца, и почео да оре сипајући со у бразде. Паламед је проникао у Одисејеву игру. Одузео је Пенелопи сина Телемаха и спустио га у бразду пред плуг.⁸ Одисеј, престрављен, попусти узде како би спасао дете и разоткрије своју превару. „Претварати се, то је значило клизити висинама над свим, управљајући оком, али не бити никада управљан од стране другог неког ока, са веће висине. Паламед је био то друго око.“⁹, пише Каласо о овом догађају. Тако се и Одисеј морао придружити ахејској војсци, а убрзо затим, угледајући се на Паламедово лукавство, придобити и Ахилеја.¹⁰ Са Одисејем и Ахилејем у ахејским редовима победа у рату је била загарантована, а све захваљујући једном човеку и његовој мудрости, човеку о коме код Хомера нема ни помена.

.....

⁷ Роберт Гревс, *Грчки митови*, оп. цит. стр. 506.

⁸ Аполлотор пише да је Паламед исукао свој мач и прислонио га на дететов врат што је довело до Одисејевог разоткривања. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: two handbooks of Greek mythology*, оп. цит. стр. 77.

⁹ Роберто Каласо, *Свадба Кадма и Хармоније*, превела Марија Радованов, Светови, Нови Сад, 1997. стр. 263.

¹⁰ Тетида желећи да спречи одлазак Ахилеја под Троју сакрије га прерушеног у женско у одаје двора у Скиру. Одисеј, прерушен у трговца, појави се на двору са гомилом накита и драгоцене робе међу којима су се налазили и један штит и копље. Док су се девојке китиле и опипавале тканине, једна риђокоса девојка била је заинтересована само за копље и штит. То је био Ахилеј.

Одисејева мржња према Паламеду расла је годинама под Тројом јер је видео да су му војници више наклоњени и да ће пре затражити савет од Паламеда него од Одисеја. Једном је Агамемнон послао Одисеја у Тракију да донесе хране, али Одисеј се врати празних руку. Паламед га је прекорио због лењости и кукавичлука, а Одисеј се бранио говорећи да ни Паламед не би успео ништа да пронађе да је отишао уместо њега. Осетивши Одисејеве речи као изазов Паламед убрзо исплови и врати се са товаром жита.¹¹

Одисејева повређена част због тога што га је „Науплијев син паметнији од њег, /али шкодљивији себи“¹² поново надмудрио тражила је крв у много снажнијој мери него што је то био случај са Антијином сујетом. За Одисеја није било речи о пребацивању одговорности на другога. Његова освета морала је да буде лично спроведена. Да би повратио равнотежу Одисејевом јуначком имиџу Шваб објашњава његов поступак као последицу људске слабости: „У Одисеја, који иначе није био неплемените душе, завист сада сасвим преовлада, и он смишљаше опако лукавство да упропасти тога честитог човека.“¹³ Интензитет Одисејеве освете Паламеду и довитљиви план за уклањање сведока о којима ће бити речи могли би лако да оборе ову Швабову тезу.

На крају, лукавост Одисејева пронашла је прави модус за освету у епистоларној форми. Прво је измислио лажну поруку коју је добио у сну од богова у виду пророчанства да Агамемнонов логор треба да се пресели, казује Хигин.¹⁴ Каснији митолози појачали су мотивацију Одисејевог поступка чињеницом да је Паламед наговарао војнике да заврше рат и да се врате у домовину па је тако и Одисеј снажније мотивисао свој сан: „Богови су ме опоменули у сну да је издаја на помолу, логор се мора преселити у току дана и ноћи.“¹⁵ Богобојажљиви Агамемнон поверовао је Одисеју и наредио да се задатак изврши, а Одисеј је у међувремену на месту где ће се поставити Паламедов шатор закопао кесу злата. Начин на који је

.....

¹¹ Роберт Гревс, *Грчки митови*, *ibid.*

¹² Овидије, *Метаморфозе*, превео Томо Маретић, Дерета, Београд, 1991, стр. 327. (XIII, 37-38).

¹³ Курзив И.Ј.; Густав Шваб, *Приче из класичне старине*, превео Милан Токин, СКЗ, Београд, 1990. стр. 54.

¹⁴ *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: two handbooks of Greek mythology*, *op. cit.*, стр. 133.

¹⁵ Роберт Гревс, *Грчки митови*, *op. cit.*, стр. 506.

Одисеј употребио писмо за освету појављује се у неколико варијанти. Аполодор у *Епитомама* пише да је Одисеј написао писмо и оставио га у ахејском логору да нађе свој пут до Агамемнона и да је овај прочитавши га и пронашавши злато у шатору дао да се Паламед каменује као издајник.¹⁶ Код Хигина у *Фабулама* прича има компликованији ток. Наиме, Одисеј је написао писмо које је уручио фригијском заробљенику коме је наложио да однесе писмо краљу Пријаму. Затим је послао једнога од својих војника да ухвати фригијског поштара и да га убије изван ахејског логора да би се сутрадан тај војник вратио са писмом које је нашао код Фригијца и однео га Агамемнону. На писму, које је вероватно било још један диптих од воштаних плочица, стајало је: „Од Пријама Паламеду“, а у садржају је обећавало Паламеду исти онај износ златника који му је подметнут у шатор ако у тачно договорено време изда Агамемнона. Краљ нареди да му доведу Паламеда и оптужи га за издају. Паламед се бранио да нема никакве везе са писмом и завером, али тада Агамемнон пронађе златнике у његовом шатору и осуди га на смрт.¹⁷ Н. А. Кун прати Хигинову причу додељујући Одисеју већу улогу у оптужби против Паламеда. Кун описује и Паламедову смрт каменовањем, као и његове последње речи: „О, истино, жао ми те је, ти си умрла пре мене“.¹⁸ Анализирајући овај догађај Каласо пише: „Паламед је доказао постојање једне истине иза претварања. Истине чина. Одисеј му је одговорио доказујући супротно: да најистинитији чин може бити просуђен као савршено претварање...Те речи су биле његов одговор Одисеју. Паламедов непријатељ је показао да једна тотална сагласност света и разума може да буде сушта неистина... Неистина је била доследнија од истине.“¹⁹ Паламед не само што је осуђен на смрт тела, већ је Агамемнон осудио и његову душу, која је морала да лута целу вечност. Љутити краљ није дозволио да се Паламедово тело сахрани, већ га је оставио зверима. Међутим, томе се успротивио моћни Ајант, син Теламонов, који је веровао у Паламедову невиност и који му је, као и Антигона Полинику, обезбедио вечни мир. Још један човек је веровао да Паламед није крив зато што

.....

¹⁶ *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: two handbooks of Greek mythology*, op. cit, стр. 77.

¹⁷ *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: two handbooks of Greek mythology*, op. cit, стр. 133.

¹⁸ Н. А. Кун, *Легенде и митови старе Грчке*, op. cit, стр. 304.

¹⁹ Роберто Каласо, *Свадба Кадма и Хармоније*, op. cit, стр. 264.

је био сведок Одисејеве намештаљке. То је био извесни Синон за кога ће се Одисеј такође побринути.

У Гревсовој интерпретацији необично је да Одисеј није аутор писма, већ фригијски поштар који га је писао по Одисејевом наређењу. У једној варијанти, коју Гревс наводи по Схолијасту говори се да су у завери учествовали и Агамемнон и Диомед, и да су они заједно диктирали писмо Фригијцу. Пошто на овоме месту аутор за своје изворе наводи управо Хигина и Аполодора у чијим смо варијантама показали да то није случај, поставља се питање да ли их је Гревс погрешно читао или је намерном стваралачком интервенцијом желео да увећа Одисејеву лукавост тако што ће му заварати све трагове. У другом случају стиче се једна застрашујућа слика о Одисејевој прорачунатости, али и охрабрујуће сведочанство о писмености тројанске војске! Поред садржаја писма који је као феномен већ предодређен слободној интерпретацији и реконструкцији оних који мит оживљавају, а који гласи: „Ово злато вреди два пута онолико колико си ти тражио да издаш грчки логор.“ – код Гревса је индикативна и инверзија путање писмоноше. Наиме, Фригијац писмо носи Паламеду од Пријама. Овај детаљ би се могао протумачити једном рационалистичком реконструкцијом прочитаног текста изворника римског граматичара. Хигин описује како је Фригијцу наређено да писмо носи Пријаму иако је на њему стајало „Од Пријама Паламеду“. Можемо претпоставити да је ово Гревсу изгледало нелогично и да се зато определио да прати смер од адресанта до адресата. Међутим, Одисејева одлука да пошаље поштара у смеру тројанских зидина, изван ахејског логора, више је у складу са оном прорачунатошћу са почетка приче због тога што ће се његово наручено убиство извршити ван домаћаја могућих сведока, Одисејевих сабораца. Зато се Одисеј опредељује да прво шаље писмо „уназад“, да би на крају могао да га пресретне.

Међутим, упркос свој прорачунатости Одисејевој, подметање писма и блага није било савршен злочин. Међу ахејском војском нашао се један сведок Одисејевог злочина. Име му је било Синон. Овај мало познати јунак међу Данајцима одиграо је можда и најважнију улогу у Тројанском рату, наговоривши Пријама да дозволи уношење дрвеног коња у град. Заробљен од Тројанаца Синон је започео своју исповест Енеји причом о неправедној Паламедовој смрти:

*Слушај сад данајску подлост и по тој јединој једној
Суди их све...*

*Можда су случајем неким до уишју допрли твојих
Гласи о Паламеду, о Белову славном потомку,
Који никада није пожелио рата са Тројом;
Њега оптужише лажно за издају, па га Пелазги
Невиног смакоше некад, а сада за смакнутиим жале.
Мој ме сиромашни отац у првим данима ратним
С њиме овамо посла, ко друга и рођака крвног.
Све докле бијаше краљем и чланом краљевског вијећа,
И ја сам вриједио нешто и познат сам био и славан,
Ал кад због зависти силне Уликса злобног и мрског
– све су то познате ствари – са овог је пошао свијета,
ја сам живио скучен, у таму и у страну бачен,
али и гњеван и бијесан због смрти невиног друга...
Отада Уликс је стално замишљао нове ми јаде,
Народу лагао свашта и – свјестан своје кривице –
Смишљао да ме се ријеши.*

(II, 65-66; 81-93; 98-100)²⁰

Одисеј не само што је био свестан своје кривице, већ је био свестан и колико мука може да му зада сведочење Синона који је, како сам каже, тада још увек имао велики углед међу саборцима. Да би уклонио Синона, Одисеј се лукаво прилагодио околностима у којима су се нашли Ахејци на повратку кући. Наиме, војска никако није могла да исплови од снажне буре и југа. Престрашени Ахејци послали су Еурипила у Аполонов храм да сазна разлог за љутњу богова. Еурипил се из храма вратио са наређењем да се жртвује један Ахејац за сигуран повратак. Та жртва би компензовала Ифигенијино жртвовање при поласку у Троју. Одисеј је одмах отишао Калханту и боравио код њега „све докле га ријечима оштрим/ Итачанин не нагна да назначи мене за жртву“, казује Синон не желећи да помене ни име омраженога Одисеја. Ипак, Синон је успео да се спасе од смрти тако што је пребегао код Тројанаца. Његово сведочанство о „данајској подлости“ дошло је и до Паламедовог оца Науплија који је на крају осветио сина.²¹ Неупражњено место за ахејску жртву попунио је Лаокон.

²⁰ Вергилије, *Енеида*, превео Братољуб Клаић, Матица хрватска, Загреб, 1976, стр. 35–36.

²¹ Науплије, сазнавши за убиство отишао је у Троју и тражио задовољење од Агаменона. Када је краљ одбио да испуни Науплијев захтев, повређени отац се вратио са преживелим сином Ојаком у Грчку и женама Паламедових убица донео лажне вести да се њихови мужеви враћају кући са тројанским наложницама које ће да постану нове краљице. Сазнавши то неке од жена су извршиле самоубиство, а друге прељубу.

Друго писмо у грчком миту везује се за много сложенији склоп догађаја и тиме отвара једну дубљу проблематику за коју можда ни стари Грци нису успели да пронађу право решење. У случају Претовог писма потенцијал за „трагичку грешку“ који коначно прераста у иницијацију јунака полази из чињенице да носилац писма не зна да га се његов садржај тиче и одлагања предаје писма које ће мотивисати Јобатово пребацивање одговорности. Одисејево писмо је проблематично на много више ступњева. Прва новина јесте кривотворење писма, тема која ће постати изузетно популарна са Шекспиром и Поом. Одисеј пише писмо у име непријатељског краља Пријама и насловљава га са: „Од Пријама Паламеду“. Тако врши двоструко кривотворење (троструко у Гревсовој верзији) измишљајући адресанта и садржај писма (код Гревса Одисеј кривотвори и рукопис, дајући Фригијцу да пише). Циљ писма јесте да се докаже Паламедова издаја и због тога конструкција адресата и садржаја треба да се заснивају на принципу градације која ће свој пароксизам доживети у проналажењу скривеног блага. Одисеј се савесно држи овога принципа. Прво, довољно је сумњиво постојање преписке са непријатељем, и то са самим краљем – насловљеност адресанта и адресата указује на издају. Друго, садржај писма спецификује услове, учеснике и предмет издаје, вешто упућујући на Агамемнона – садржај писма омогућује оптужбу за издају. На крају, услови дати у садржају указују на доказ – пронађено благо потврђује оптужбу. На тај начин Одисеј је путем кривотворења унапред заокружио цео „истражни поступак“ и натерао Паламеда да објави смрт истине пред прорачунатим склопом наизглед рационалних догађаја који се представљају као истинити. Ово иде у корист Аристотеловој примедби да Хомер најбоље учи како се говори неистина. Случај Паламед отворио је многа проблематична питања супротстављајући истину појединца „истини“ мњења, али и истину стварности истини текста. Зато овде можемо говорити о *моделу кривотвореног писма* којим се врши кривотворење стварности, најчешће са циљем отелотворења осветничких намера. Каквим је све суптилним и мање суптилним решењима ова епистоларна форма прибегавала показаћемо на репрезентативним примерима код Поа и Шекспира.

Друга новина која се јавља са овим митом јесте манипулација носиоцем писма. За разлику од Белерофонта који је истовремено носилац и објект садржаја писма, фригијски заробљеник није ништа друго до насумично одабрано

средство које ће постати колатерална штета Одисејевог осветничког плана. Међутим, иако наизглед небитан, овај јадни Фригијац на свом поштарском задатку има веома важну функцију – да буде пресретнут. За чин пресретања носиоца непосредно је везан топос у коме се носилац писма налази. Зашто је Одисеј морао да пошаље Фригијца у смеру Троје, ван граница ахејског логора, а не директно Паламеду? Зато што пресретање и ликвидација носиоца писма нису могле да се реализују у простору који ће бити жариште сумње и оптужби. Одисеј мора да се ослободи сведока и зато наручује убиство изван логора шаљући другог поштара-убицу да пресретне писмо и врати га у логор. Али, то није све. Усмереност писма постаје јаснија уколико се оно пресретне на путу од тачке А до тачке Б, у већој мери него што би то био случај када би оно било пресретнуто у своме циљу. Да би се ослободио сведока и указао на путању писма Одисеј се опредељује за један онтолошки необичан поступак. Писмо од Пријама Паламеду путује назад у Троју. Ако се определимо за предложено тумачење Гревсове интерпретације да је Фригијац аутор писма тада овом јадном поштару вероватно ништа није било јасно – носити писмо у погрешном смеру, бити пресретнут и убијен! Враћање писма уназад овде је у функцији омогућавања његовог пресретања. Тако поред *модела кривотвореног* овде можемо говорити и о *моделу пресретнутог писма*. Слично су се мењали и модификовали модуси пресретања у зависности од присуства или одсуства носиоца, односно хронотопā који се поклапају и не поклапају са хронотопима расплета код Шекспира у *Хамлету* и код Гогоља у *Ревизору*.

ФЕДРА И ХИПОЛИТ

Федра, ћерка Миносова и Тезејева жена, страсно се заљуби у Хиполита, ванбрачног сина њеног мужа. То је удела Афродита, осећајући се увређеном зато што је Хиполит подигао храм Артемиди у близини града Трезена. Федрина жудња за Хиполитом расла је из дана у дан, слабо је јела, није спавала и толико је ослабила да је њена дадиља на крају схватила да се ради о љубавним јадима. На неуморно инсистирање знатичељне дадиље Федра је коначно признала да је заљубљена у Хиполита. Изненађена дадиља, упркос снажном Федрином противљењу, одлучи да каже све Хиполиту у нади да ће све да удеси, али се Хиполит снажно узнемири и згрожен почне да кори дадиљу закључујући свој мизогини монолог речима:

*Ах нестало вас! Навек жене мрзећу
И никад нећу престати, ма казо ко
Да навек бунцам.
Ил' трезвености нек их когод научи
Ил' мене пусти да их увек нападам!*

(III, 664-668)²²

Разочарана Федра видела је излаз из сопствене ситуације једино у самоубиству. Међутим, да би се ослободила срамоте она одлучи да се својим самоубиством истовремено освети Хиполиту:

*Ал' још ће неког моја уништити смрт, –
Нек добро зна да у мом јаду не сме он
Да диже главу охоло. Да са мном бол
Поделиће, научиће се памети.*

(III, 728-731)

Федрина освета Хиполиту заузела је облик опроштајног писма које је Тезеј пронашао у њеној руци након што се обесила:

*Гле, гле!
А шта је оно? Какво писмо виси ту
О драгој руци? Жели л' рећи ново што?
О браку можда и о деци јадница
Зар ово писмо написа и моли што?...
Гле, како мене печат златног прстена
Те покојнице посматра поверљиво!
Де, печат скинућу и лист отворићу
Да видим шта ми жели он да саопшти.*

(IV, 856-859; 862-865)

Федрино запечаћено писмо, вероватно писано на пергаменту, међутим, није садржало ништа ни о деци ни о браку, већ клевету која је из темеља потресла жалосног мужа:

*Не могу више усна врата затварат,
Неизречено, грозно зло ћу открити,
Авај, граде!
Хиполит прегну силом брачни одар мој
Да дирне, Диву свето око увреди!*

(IV, 882-886)

Избезумљени Тезеј затражи од свога оца Посејдона, који му је једном обећао да ће му испунити три жеље, да

.....

²² Еурипид, *Хиполит*, у: *Грчке трагедије*, превео Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2001. стр. 538.

Хиполит умре још истога дана. Протеравши га из града, Тезеј убрзо сазна од гласника како је Хиполита преплавио велики талас на путу за Атину из кога је изашао бели бик који је страшно рикао. Престрављени Хиполитови коњи уништили су запрегу и вукли свог јадног господара док му се тело није смрскало о стену. Тезејев гласник завршио је свој извештај са вером у Хиполитову невиност:

*У твојем двору ја сам, краљу, само роб,
 Ал' мене нико не увери никада
 Твој синак да је шта зло учинио
 Ни кад би женски род се обесио сав,
 И цео борик напуниле писмима
 У гори Иди, јер знам да је племенит.*

(IV, 1249-1254)

У Еурипидовој обради мита о Федри и Хиполиту понавља се прича из мита о Белерофонту: жена је насамарила мужа, желећи да се освети јунаку који је одбио њену страст, жалећи се да је јунак желео да је облежи, после чега увређени муж јунаку смишља пропаст. Међутим, битна разлика је у томе што Хиполит на крају страда за разлику од Белерофонта, а она произилази и из различитих функција писма у два мита. У Федрином случају може се говорити о *моделу опроштајног писма* које у себе укључује процес кривотворења које ће изазвати пропаст јунака, као што је био случај са Паламедом. Кривотворење Федриног писма односи се само на садржај, односно на клевету против Хиполита. Краљевски печат који Тезеј препознаје указује на њега као адресата, али и на Федру као адресанта. Опроштајно писмо искључује могућност постојања носиоца. Оно је постављено тако да буде пронађено у близини жртве. Због тога овде не може бити речи о иницијацији или пресретању. Такође, ова епистоларна форма увек захтева висок степен поверења у истинитост садржаја због околности и емоционалног стања у којима се чита и зато представља готово савршен вид освете за Федру. Тек уплив божанског, чија истина превазилази „истину“ опроштајног писма, може да поремети слепо веровање Тезејево. У Еурипидовој трагедији није гласникова вера у Хиполитову част оно што нагони Тезеја на сумњу, већ Артемидино сведочење о Афродитиној игри. Међутим, са одсуством божанског сведочења веродостојност опроштајног писма постаје проблематична. Овај мит дао је основу за сложене односе који ће се развијати око опроштајног писма и преписке откривене после смрти

аутора у одсуству контролне инстанце. Зато смо се одлучили да га уврстимо у четврти епистоларни модел који, иако у овом случају у себе имплементира процес кривотворења, садржи сопствене законитости које су се у књижевности манифестовале на најразличитије начине.

Епистоларна форма улази у књижевност носећи огроман потенцијал. На размеђу Ероса и Танатоса, у непосредној вези са проблематиком кривице и одговорности, механизма самопотврђивања и ограничавања људских моћи писмо већ код Хомера прати изузетно актуелне теме којима ће као форма остати верно до данас. Стари Грци су уочили колики проблемски капацитет поседују игра ускраћености и неускраћености садржаја писма, сложен однос адресанта и адресата, писмоноше и поруке, да су око епистоларне форме, иако јој нису дали аутономију, изградили једну непобитно модерну парадигму. Дајући чврсту основу за четири модела – иницијационо, кривотворено, пресретнуто и опроштајно писмо – мит нас уводи у један богат полисистем епистоларних форми чији развој може да се посматра у свим књижевним родовима и епохама.

Вук Бошковић

ПОЛ ТОМАС АНДЕРСОН – МОТИВ ПОРОДИЦЕ
И ЕКСПЕРИМЕНТИСАЊЕ СА КЛАСИЧНИМ
ХОЛИВУДСКИМ НАРАТИВОМ

Филм *Boogie Nights* (преведен као *Краљ порнића*) почиње кадар-секвенцом која траје скоро 3 минута (2:53) и током које се представљају сви релевантни ликови у филму.

Кадар почиње црном сликом и злослутном музиком, затим је наслов филма приказан неонским светлима као име ноћног клуба, након чега камера прати Џека (Барт Ренолдс) и Амбер (Џулијен Мур) како излазе из лимузине и улазе у клуб преко реда, у коме су нам приказани сви остали споредни ликови у филму (Морис, Рид, Беки, Бак, *Rollergirl* и Бил), да би се први рез десио тренутак након што се у кадру појави Еди (Марк Волберг). Секвенца је импресивна, несвакидашња и њоме Андерсон даје до знања да гледаоца очекује нешто другачије од онога на шта је до тад навикао од Холивуда. Секвенца не служи само као стилизација „а ла Де Палма“ којом би нам аутор ставио до знања да постоји, већ је њена функција много дубља. Она је ту да гледаоцу одмах на почетку стави до знања да ће гледати нешто другачије на нивоу причања приче, да ће третман наратива овде бити другачији, да ће овај филм, иако се бави „успоном и падом“ главног лика (темом старом колико и сам Холивуд) то радити на, ако не тотално нехоливудски начин, онда барем на начин који је изглобљавање холивуског клишеа. Приказивањем девет

ликова у три минута помоћу steadycam-a, „tracking shot“-ом и без употребе монтаже, Андерсон даје до знања да ће он ствари радити мало другачије, да је начин на који се прича, много битнији од тога шта се прича (јер је све већ испричано) и да је карактер, ако не више, онда барем подједнако битан као и радње које чини – што је он уверљивији, то ће и радње, као и његова функција, бити уверљивији и самим тим ће комуникација са гледаоцем бити боља и јача. Такође, по-четном секвенцом у филму *Boogie Nights* Андерсон назначава тему којом ће се опсесивно бавити током целе своје каријере: породицом и односима унутар ње.

Четири филма која је снимио (под пуном креативном контролом) од 1997. до 2010. (*Boogie Nights*, *Magnolia*, *Punch-Drunk Love* и *There Will Be Blood*) у већој или мањој мери у себи имају две теме битне за Андерсона као аутора: холивудски наратив, тј. „како причати причу“ и мотив породице који је увек, експлицитно или имплицитно, срж при-че коју Андерсон прича у својим филмовима. Те две теме се међусобно преплићу и допуњују, јер породица, која је присутна као мотив од настанка драмске форме као такве, такође је и једна од основних драматуршких алатки којом се сценаристи користе (а Андерсон је, пре свега, сценариста) да би причу учинили ближом гледаоцу. Андерсон у свим својим филмовима користи ту алатку претварајући је у основни мотив, чиме је проблематизује и самим тим деконструира наратив (у овом случају „холивудски“) који родбинске везе користи на нивоу информације и утврђивања односа међу ликовима. Андерсон се бави баш тим односима у свим својим филмовима.

Прва два филма, *Boogie Nights* и *Magnolia* (који су и основне теме овог рада) специфични су баш по томе што је то „деконструисање кроз породицу“ веома присутно и служи им као основа, са разликом у степену „деконструкције“ у сваком од њих. Друга два филма, *Punch-Drunk Love* и *There Will Be Blood* доста су конвенционалнији по питању наратива, али је мотив породице (или недостатак исте) такође у великој мери присутан. Разлика између прва два и друга два филма је у чињеници да су *Punch-Drunk Love* и *There Will Be Blood* филмови о индивидуалцима који су веома специфични и извођени и у томе што се оба филма увек и искључиво врте око главног јунака, док су сви остали сведени само на појаве, тј. остављени на нивоу функција које имају за

даљи развој приче. Разлог томе је што је Андерсон, по свом признању, хтео да уради „нешто другачије“, тј. да направи филм који има чисту, праволинијску причу о једном лику, уместо великих, ма-сивних, мегаломанских филмова са више линија приче какви су *Boogie Nights* и *Magnolia*, којима се и пробио као аутор. Ипак мотив породице је присутан у оба филма, али на површинском нивоу, на нивоу „алатке“. У оба филма главни ликови покушавају да се одвоје од својих породица и ми пратимо њихов пут. И Бери Иген (Адам Сендлер) и Данијел Плејнвју (Данијел Деј Луис) баве се искључиво својим самоостварењем, а породице су им заправо препреке на том путу. Беријевих седам сестара извор су његових фрустрација и беса, док је Данијел побегао од куће што је пре могао (што је пре њега учинио и његов отац) само да би на путу ка самоостварењу као нафтни тајкун, баш попут свог оца, напустио сопственог сина јер није желео да се брине о њему.

Ипак, та два филма нису тотални заокрет за Андерсона. Ти филмови су и даље „андерсоновски“ због обилатог коришћења дугих свеобухватних пратећих кадрова, специфичних дијалога, једне, кратке, музичке теме која се понавља током целог филма, ликова који су (пре)детално психологизирани (што је у овим филмова још уочљивије, јер имају само један главни „карактер“). Дакле, конструкција филмова је иста, али је тема, њихова срж, другачија. Прва два се баве односима између веома разрађених ликова, на начин који је неспецифичан за Холивуд, док се друга два баве главним јунацима и њиховом борбом против света. Прва два се много више баве начином причања приче на фундаменталном нивоу, док се друга два баве специфичним индивидуалцима унутар стандардног холивудског наратива. И следећи филм ће се такође бавити индивидуалцем, судећи бар по раној верзији сценарија која је „исцурела“ на интернет.

Андерсон је рођен и одрастао у долини Сан Фернандо и тај део јужне Калифорније представљаће основу (како по локацији тако и по темама) свих његових филмова. Такође, један од темеља његових филмова је и однос са родитељима. Отац Ерни Андерсон радио је на телевизији (voice-over за АВС) и увек је подржавао Полову жељу да се бави филмом, док је однос са мајком увек био проблематичан и послужио је као инспирација за мајку главног јунака у филму *Boogie Nights*. По Андерсоновим речима, сцена свађе између Едија и његове мајке, након које он

напушта дом „инспирирана је личним искуством“ и Андерсон је хтео да та сцена траје пола сата дуже не би ли објаснио зашто је мајка толико „луда“.

Андерсонова жеља да се бави филмом присутна је током целог његовог живота. Са седам година у својој свесци је написао: „Зовем се Пол Андерсон. Желим да будем сценариста, редитељ, човек за специјалне ефекте. Знамо како се шта ради, све знам. Молим Вас, ангажујте ме.“

Андерсон нема стандардно образовање. У својим двадесетим уписао је филмску школу у Њујорку, али је одустао након два дана да би се посветио снимању кратких филмова. Због ове чињенице, Андерсон спада у категори-ју нове генерације, тзв. „филмска деришта“ (*movie brats*), настале почетком деведесетих, са појавом Тарантина и доминацијом „Мирамакса“, као јединог релевантног независног студија. Успех Тарантина и *Петнаест прича* омогућио је појаву нове генерације „аутора“ у Холивуду (Линклејтер, Спајк Џонс, Мендес, Вес Андерсон, Финчер, Содерберг) који су се образовали гледајући, а не учећи о филмовима, који су правили филмове са јаким ауторским печатом (по угледу и под утицајем „Новог Холивуда“) који би били подржани и финансирани од стране великих студија. Андерсон се удомио у „New Line Cinema“ који је очајнички тражио начин да продуцира филм који би био у озбиљној конкуренцији за Оскара (највећи успех у исто-рији студија била је франшиза *Страва у улици Брестова*).

Андерсонов први дугометражни филм *Hard Eight* (оригинални назив *Sydney*) пропао је због тога што му је Metro Godwin Mayer узео филм и премонтирао га. Андерсон није имао никакву контролу над филмовом и то није промењено чак ни чињеницом да је Андерсонова верзија доспела у званичну селекцију Канског фестивала. Након катастрофе са својим првим дугометражним филмом, Андерсон се враћа причи којом се бавио претходних десет година и на основу које је снимео свој први кратки филм *Dirk Diggler*, причи о успону и паду порно глумца током седамдесетих, базираној на животу Џона Холмса, најпознатијег порно глумца у историји филма који је умро од последица ХИВ-а.

BOOGIE NIGHTS

„Већина људи не дели моје схватање етике, а оно је следеће

- када мастурбирам, морам веома брзо да почистим за собом.”

Пол Томас Андерсон

Још једна чињеница из Андерсоновог живота везана за његову даљу каријеру јесте улога католичанства у његовом одрастању, на које је пресудно утицала мајка. Тај утицај није било велики, он није био изложен строгом религиозном учењу, као нпр. Пол Шредер, али је католичка црта битна у свим његовим филмовима, поготово у прва два.

Као што је већ речено, *Boogie Nights* почиње екстравагантном кадар-секвенцом која служи као пролог (и на нивоу приче и нивоу његовог става као „аутора“) и прика-зује све ликове релевантне за даљи ток приче. Ликови, или карактери, којих у *Boogie Nights* има једанаест, на почетку филма, у првом кадру, нису приказани због тога што ће се појавити касније у филму као споредни ликови, сведени на функције у вези са главним јунаком и његовом причом, већ због тога што филм (који траје 155 минута) током свог трајања има сегменте у којима сваки од тих ликова на тренутак буде у главном фокусу гледаоачеве пажње. Наратив се све време у основи ослања на Едија као главног лика, али се повремено појављују „дигресије“ које служе даљој разради „споредних“ ликова у циљу представљања и осли-кавања порно-културе у њеним кључним годинама – крај седамдесетих (врхунац) и почетак осамдесетих (пад). Чињеница да је Андерсон католик, да је одрастао у „комшилуку” престонице порнографије и да је период којим се бави у филму период у коме је у стварном животу био тинејџер (рођен је 1970) те је због тога близак порнографији, као и чињеница да је прича конструисана као успон и пад (самим тим са јаком моралном цртом) хероја унутар пор-но индустрије, показује Андерсонову фундаменталну везу са католичанством осликану у његовом цитату на претход-ној страници. Цео *Boogie Nights* је јака морална прича о ужасима индустрије која се на сваком нивоу бави „спољашњим“, али она нити једног тренутка није агитпроп филм о „злу порнографије“ него је испричана са јаким осећајем разумавања, блискости, па чак и саосећањем за ликове које он до детаља представља.

Разлог што сваки од споредних ликова има већи простор за деловање унутар филма је тај што се његови по-ступци, тј. функција, поред стандардне функције у холивудском наративу, кроз дигресије психологизирају, тј. сва-ки од тих ликова постаје стваран карактер, а не само

тип који има функцију у даљем развијању приче.

Као последица те психологизације јавља се: а) јача емотивна реакција од стране гледаоца, б) дубље разумевање контекста у коме се главни лик налази и јача емотивна везаност гледаоца према причи. Пошто сви ликови задржавају своју примарну функцију, а то је утицај на развој приче, гледалац јаче реагује јер сагледава причу из сваког аспекта. Андерсон обилато користи „cross-cutting“ монтажу кроз цео филм, баш због јачања утицаја на гледаоца. Дигресија иде упоредно са главним током приче (успон и пад главног лика, Едија/Дурка Диглера) и та два наративна тока се међусобно дупуњују и заједно раде на томе да филм остави већи утисак и печат на гледаоца.

Ова врста вођења наратива поставља питање да ли Андерсон ствара „нови“ холивудски наратив. (Овај рад ће се, када расправља о „новом“ наративу у Андерсоновим филмовима, пре свега у *Boogie Nights* и *Magnolia*, позивати на *NEW HOLLYWOOD NARRATIVES: AN ANALYSIS OF BOOGIE NIGHTS AND MAGNOLIA* by Andrew C. Cate).

Кејт се у свом раду, када расправља о наративу, позива на Дејвида Бордвела, који наратив дефинише као: „врсту филмске организације у којој су делови повезани низом узрочно-последичних догађаја који се одигравају у времену и простору”. По Бордвелу, основни принцип конструкције приче је: „Каузалност... у којој ликови у наративу про-лазе кроз низ узрочно-последичних догађаја и тако покрећу радњу свако у потрази за испуњењем свог циља”. Сва-ки наратив се креће ка: „Апсолутној истини” која се до-стиже када публика коначно сазна све у вези са причом и заплетом на крају самог филма“, а подељен је на две ли-није заплета (везане за главног јунака): „хетеросексуалну љубавну причу и личну потрагу (personal quest)”.

У *Boogie Nights* Андерсон и поред варијација (дигресија) прати ову основну линију. Прича има главног јунака који има своју „личну потрагу”, али тамо где долази до промене је романа, које нема највише због тога што је могућност њеног остварења у сукобу са „личном потрагом” (у овом случају, каријером у порно-индустрији) и управо тај сукоб, који је спољни, колико и унутрашњи (у јунаку) разлог је његовог „пада”.

Главни јунак је Еди Адамс, средњошколац који ради у ноћном клубу где се скупљају људи из порно-индустрије.

Еди је „благословен” (његове речи) великим полним органом (референца на Џона Холмса) и жели да постане велика звезда. Његов однос са породицом је дисфункционалан (посесивна мајка, веома пасиван и незаинтересован отац), те он због сукоба са мајком напушта кућу и одлази да живи код порно режисера Џека Хорнера, који жели да Еди глуми у његовим филмовима (због свог „благослова”).

Едија карактерише пристодушност, необразованост и слепа вера и самопоуздање у себе. Све то (изнутра) у комбинаџи са његовим физичким карактеристикама (споља) је проблем и узрок његове пропасти лежи у томе. То што је апсолутно психички неспреман за ситуацију у коју доспева због тога што је физички савршен за њу.

Џек, са друге стране, и сам има своје амбиџије. Дакле његова функција, није само у томе што је улаз за Едијеву причу, већ је јасно да има амбиџију да направи прави филм, тј. да од порнографије направи легитиман жанр (то је аспект контекста у коме се прича дешава, јер је крај седамдесетих био период експанзије порно-индустрије. „Дубоко грло” је зарадило између 100 и 600 милиона долара).

Са Џеком у кући живи Амбер (Џулијен Мур), Џекова највећа звезда, која ће бити Едијева прва партнерка и замена за мајку и тај готово инцестоидни однос је функција везана за Едија, али ће и она, како филм одмиче, имати своју „дигресију” везану за дете из претходног брака (које се ни-ти једног тренутка неће појавити у филму). Амбер је, по-ред Едија, најтрагичнији лик у филму, јер је њен приватни живот уништен због избора каријере. Њен муж има апсолутно право старатељства, она је жигосана од стране правног система, али не неправедно, јер окружење њеног по-сла стварно није погодно за дете.

На примеру Амбер најбоље се види оно што Андерсона карактерише као способног аутора. Амбер би у стандардном холивудском третману вероватно била приказана као негативни лик. Она је уживалац кокаина (поред тога, Едија доводи у контакт са истим), порнозвезда, лоша мајка и особа са којом Еди има прву сцену. Међутим, због ди-гресија, тј. неколико секвенци у филму у којима је она централна фигура/лик, гледалац се емотивно везује за њу, јер су му све те информације приказане са њене тачке гледишта на уверљив начин (поред тога, она има „мајчински однос” према главном јунаку, за кога је гледалац највише везан).

Гледалац нити једног тренутка неће за њу помислити да је било шта друго сем лика са којим треба саосећати, без обзира што је са рационалне тачке гледишта (која потпуно нестаје) она особа која је порнографију ставила испред свог детета и која је главном јунаку дала да проба кокаин који ће га довести до пропасти.

Остали ликови су такође јасно приказани и сви имају неку личну потрагу. Рид (John Reilly) има стандардну функцију Едијеве десне руке али такође има озбиљну амбицију да буде мађионичар (што је његова „лична потрага“). *Rollergirl* (Heather Graham) је Џекова штићеница, коју он шаље као аудицију за Едија, али је она „психологизирана“ тако што никада не скида ролере, али такође и тиме што никада није завршила средњу школу – чиме и она добија свој мотив личне потраге. Бак (Дон Чидл) је порно-глумац, али кроз њега Андерсон приказује однос мејнстрим Америке и порнографије. Део његовог карактера је да има костим док наступа и то, ни мање ни више, костим каубоја (црнци каубији се озбиљније не појављују на филму све до Леонеа), док преко дана продаје стерео уређаје. Његова лична потрага је оснивање сопствене радње, али баш због тога што је порно глумец, банка не жели да му да кредит. Маурис (Луис Гузман) је власник клуба са почетка филма и жели да се појави у Џековим филмовима да би могао да се докаже својим рођацима у Порторику (такође служи као „комично опуштање“) док Беки (Никол Ери Паркер) глумица код Џека, доживљава самоостварење тако што се удаје и напушта индустрију. Филип Симор Хофман игра Скотија Џеја, јединог лика који има романтични подзаплет, али је ствар „ишчашена“ тако што је он несрећно заљубљен у Едија. Можда и најзначајнија дигресија по пи-тању културног контекста је прича малог Била (Вилијам Х. Мејси) који у три наврата током филма затиче своју жену како има секс са другим мушкарцима. Када се трећи пут то деси, на дочеку 1980. он узима пиштољ, убија је, а затим убија и себе – тиме нас Андерсон уводи у осамдесете, које представљају почетак пада и нестанак порно-филма као жанра (осликаног кроз прелазак на видео), као и коментар на то шта индустрија и окружење раде ликовима на приватном плану (а само-остварење кроз љубав је један од стандарда холивудског наратива).

Ипак, сва ова контекстуализација не чини наратив у филму „новим“ јер се све мање приче или дигресије односе у већој или мањој мери на Едија, који је главни јунак филма. Чак и када се Еди посвађа са Џеком и напусти кућу, остали ликови немају директну везу са њима, њихови животи се

развијају у односу на Едијево одсуство, тј. његову „присутну одсутност“. Тада се додатно интензивира „cross-cutting“ и служи емотивном претапању и надовезивању главне приче и дигресија (тренутак када је Еди принуђен да ради као мушка проститутка је приказан паралелно са катастрофалним покушајем Џека и *Rollergirl* да сниме гонзо порно-филм са мушкарцем кога су покупили са улице (а који се испоставља као њен ђачки друг који ју је у учионици исмевао јер се бави порнографијом)).

Мотив породице је у сржи *Boogie Nights*, јер преко њега се долази до разрешења, као што је дошло и до започињања приче. Еди почиње да ради у ноћном клубу због дисфункционалности у породици. Одлази од куће због свађе са својом посесивном мајком (референца са Андерсонов приватни живот) и незаинтересованости оца. У Џеку и Амбер проналази родитељске фигуре, своју „кул“ и функционалну породицу. Џек је поносан на њега, Амбер га воли. Едијева потпуна пропаст се дешава у тренутку када напушта „кућу“ (зависност од кокаина, неуспех његове и Ридове музичке каријере, улазак у криминал) и разрешење се дешава када се Еди врати Џеку, моли га за опрост и бива примљен назад у „породицу“ у којој Џек и Амбер за-узимају поново своје родитељске улоге за Едија. Публика добија „closure“ јер се сви ликови у великој монтажној секвенци пред сам крај филма самоостварују, али сви остају унутар „породице“ на чијем челу је Џек.

Међутим, Андерсон овде прави још једно ишчашење. Ниједан од ликова не доживљава велику промену, карактеристичну за холивудски наратив. Сви они се самоостварују, али нико од њих се суштински не мења, тј. сви остају у вези са Џеком и остају део његове породице. Едијева промена након које више никада неће бити исти, дешава се када сними прву сцену, а у остатаку филма (иако јесте приказивање његове пропасти) он бива спасен од ње зато што се покаје, али не пред собом, него пред „оцем“ који му омогућава да се врати бављењу „породичним послом“. Филм се завршава, условно речено, „срећно“, прича јесте завршена, али гледаоцу остаје да сам антиципира како ће се животи ликова наставити даље, док се баве „породичним послом“ који се базира само на спољашности унутар Реганове Америке која је порнографију потисла на саму маргину друштва и на тржишту које је уништило порнографију као

релевантан филмски жанр.

Boogin Nights је ентузијастично примљен од стране критике и публике, номинован је за три Оскара, Андерсон се пробио као кредибилни аутор и отворена му је могућност да ради потпуно независно од утицаја студија, уз апсолутну финансијску подршку што је довело до *Магнолије*, филма који је коштао скоро 40 милиона долара, који је трајао више од три сата, који је номинован за три Оскара, који је освојио Златног медведа у Берлину и са којим је Андерсон даље експериментисао унутар стандардног холивудског наратива.

MAGNOLIA

Можда смо ми раскрстили са прошлошћу, али прошлост није раскрстила са нама.

У интервјуу са Чарлијем Роузом, Андерсон је *Магнолију* описао као филм о „оштећеној деци”. У чланку у Њу-јорк Тајмсу поводом почетка дистрибуције *Магнолије*, на питање новинара „Када се последњи пут исповедио?”, Андерсон је одговорио: „Траје три сата (филм), зар ниси гледао?”. Андерсонов отац, Ерни, умро је 1997, од рака. Сам филм је небројено пута поређен са Алтмановим делима попут *Nashvill* и *Short Cuts* због ансамбл-поставе и главног лика. Сам Андерсон је Алтмана сматрао за једног од својих омиљених режисера коме је и посветио *There Will Be Blood* и служио је Алтману као помоћ током снимања његовог последњег филма, *A Prairie Companion* из 2006. Сам наслов филма *Магнолиа* односи се на истомени булевар у долини Сан Фернанда.

Дакле, све теме и сви утицаји везани за Андерсона се налазе у овом филму. Тема односа између деце и родитеља и, у ширем смислу, тема односа унутар једне породице, суочавање са смрћу, однос према религији, радња која се дешава у делу Лос Анђелеса у коме је одрастао, експериментисање са наративом по угледу на *Нови Холивуд* и, пре свега, Роберта Алтмана. Све што је битно за Андер-сона као „аутора” и њега као личност – налази се у филму. Може се рећи да је *Магнолија* у ствари Пол Томас Андер-сон на филмској траци. И прво што је уочљиво је његова мегаломанија. Филм траје више од три сата, Андерсон је имао апсолутну креативну контролу (захваљујући успеху *Boogie Nights*) не постоји главни

јунак и, по питању на-ратива, овај филм је највећи искорак изван холивудског начина причања приче у последњој деценији, а да је продуциран унутар Холивуда.

Дигресије из *Boogie Nights* овде постају цео филм. Свим ликовима (девет) је дат исти простор и, оно што их спаја су лабаве и готово небитне стварне, емпијске везе и, оно што је много битније, осећај анксиозности који свако проживљава на свој специфичан начин у околностима које не контролише.

Филм почиње навођењем три догађаја за које је одговорна случајаност: човек је убијен на тргу који носи име његових убица; крупније током рођења умире од срчаног удара након што је из воде лансиран снагом мотора авиона који вози човек који је претходне вечери код истог тог крупнија изгубио сав свој новац; момак је убијен током покушаја самоубиства од стране мајке, пушком, коју је сам момак напунио шест дана раније.

Функција овог сегмента је двострука:

а) успоставља се теза да људима живот, парадоксално, контролишу случајности и

б) на фундаменталнијем нивоу, Андерсон даје себи простор да ради ствари које не би биле одрживе под стандардним узрочно-последничним законима наратива, јер може да их оправда „случајношћу”.

Такође, Андерсон у *Магнолији* много више користи „cross-cutting” монтажу, на исти начин као и у *Boogie Nights*, само што је њена функција овде проширена на цео филм: Едијев живот као мушке проститутке/снимање гонзо филма служе као огледало једно другом и служе појачавању емотивне реакције гледаоца. Та врста надоградње главне приче и дигресије пренесена је и овде, са разликом што овде нема главне приче него једна дигресија надограђује другу, која надограђује трећу, да би створила исти ефекат на гледаоца. Дакле, кохезивни елемент је промењен. Основа *Boogie Nights* је главни јунак и његова лична потрага, а у *Магнолији* је основа случајност и осећање које дели свих девет јунака филма.

Ипак нису у *Магнолији* све приче и сви јунаци третирани на исти начин. Сви имају подједнак простор за деловање, али са другом функцијом. Оно што им је заједничко јесте и даље то што сви имају функцију у класичном смислу те речи, али та функција није само грађење унутрашњег узрочно-последичног следа догађаја и стварање „апсолутне истине” која се публици

самоприказује, него је окренута ка споља, ка публици, која својим перципирањем ствара узрочно-последичну везу између различитих ликова. Дакле, нема апсолутне истине у смислу класичног холивудског наратива, него гледалац ствара своју истину о оно-ме што гледа. Наравно, то је учињено уверљивим (или уверљивијим) помоћу веза између ликова, што спољашњим, лабавим емпиријским везама (исти булевар на коме се де-шава радња) и истом темом (сам Андерсон је рекао да пра-ви „једну причу“).

Као што је већ речено, у стандардном холивудском наративу постоје две линије заплета: лична потрага и хетеросексуална љубавна прича. У ширем контексту, у овом филму постоје оба елемента и због тога ни он, као ни *Boogie Nights* није нови наратив, него ишчашење или померање стандардног наратива. У *Магнолији* постоје сви елементи старог наратива, само су они искомбиновани на другачији начин. Сви ликови имају личну потрагу. Али то није нешто што треба да ураде и постигну на емпиријском нивоу, на нивоу стварног света, већ је померена са споља ка унутра. Оно што они треба да ураде је да се изборе са осећајем анксиозности (свим његовим варијацијама) који про-живљавају у филму, а узрок анксиозности код ликова про-истиче увек и искључиво из породице.

Постоје три оца у филму: Ерл, Цими и Рик.

Ерл (Џејсон Робардс) је у последњој фази рака и хоће да ступи у контакт са својим сином, Френком (Том Круз). Ерл је напустио Френка и своју жену, а Френкову мајку, док је умирала од рака.

Цими (Филип Бејкер Хол) је водитељ популарног ТВ квиза и у проблематичном је односу са ћерком Клаудијом (Мелора Вотерс). Жели да изглади ствари пре него што умре, јер је и сам открио да болује од неизлечивог рака.

Рик (Мајкл Бовен) је Стенлијев (Џереми Блекмен) отац који покушава да финансијски профитира од Стенлијеве генијалности. Стенли учествује у квизу који води Цими.

Риков однос према Стенлију представља пролог и огледало односа који су Ерл и Цими имали у прошлости са својом децом. Ерлово напуштање Френка и Цимијево сексуално злостављање Клаудије су изазвали осећај кајања, жаљења код њих двојице, док су њихови поступци „оштетили” Френка и Клаудију. Френк учи мушкарце како да за-веду и униште жене, док је Клаудија проститутка и кока-ински зависник.

Рик је потпуно несвестан шта ради свом сину (прави

од њега оштећено дете), на исти начин на који су Ерл и Џими били. У блиској вези са ова три односа је још један син, Дони Смит (Вилијам Х. Мејси), бивши шампион квиза у коме Стенли учествује, који је неостварена личност на сваком нивоу и коме су родитељи узели сав новац који је освојио у квизу.

Дакле, ова четири односа функционишу међусобно, на нивоу наратива, као надоградња, допуњавање, коментар и огледало. Публика зна колико је Риков однос према Стенлију погубан јер види какав је Дони; својим перципирањем ствара истину о Стенлију, јер без Донија, унутар саме Стенлијеве дигресије не би било јасно због чега је он у тако великом проблему. Његова мотивација и он као лик постају јачи и комплетнији у комбинацији са Денијевом дигресијом, тј. апсолутна истина не постоји у филму, већ само у гледаочевој перцепцији филма. То је пример како Андерсон помера и ишчашује наратив.

Исто важи и за очеве. Публика не види шта су тачно Џими и Ерл урадили, већ је то приказано кроз Рика и кроз понашање њихове деце. Пола сата филма је посвећено Френковој мизогиној, шовинистичкој техници „Заведи и уништи”, која служи као систем манипулације женама којим би учесници његовог семинара довели жене до кревета. Тих пола сата, заједно са интервјуом током кога новинарка разоткрива његову прошлост, много више служе да га прикажу као Ерловог сина и имплицитно наводе оно што је Ерл њему урадио, него што говоре о њему као за-воднику (такође, те сцене на наративном нивоу служе као комично опуштање). Публика гледа оштећење које је Ерл направио, исто као што у Клаудијино дрогирање читава Џимијево злостављање. Оно што деца у филму раде служи да манифестује поступке родитеља који су се десили у прошлости како би су перцепцији публике мотивисала осећања како својих очева, тако и себе, а лична потрага свих ликова јесте превазилажење осећања. Френк, Клаудија и Дони емитују бес, мржњу и потребу за љубављу која је остала неиспуњена.

Френк удара рецке, Клаудија се проституише, Дони покушава да освоји бармена који има протезу и то, због оштећења које је претрпео, жели да уради тако што ће и сам уградити протезу која је потпуно беспотребна. Родитељи (Џими и Ерл) желе да им буде опроштено, да би могли да превазиђу кривицу, срам и самопрезир. Дакле, поента сваког лика је његова унутрашња борба са неком врстом емоционалне анксиозности која свој узрок има у

прошлости њихових породица. Деца покушавају да побегну од ње, а родитељи да их исправе.

Ту се спајају два најбитнија мотива за Андерсона као аутора. Мотив породице и онога што он ради са наративом. Поента оваквог наратива није ауторство само по себи, него је та врста експериментисања у служби испитивања мотива породице. Да би што ефектније могао да се бави мотивом „оштећења деце” и да комуницира са публиком, он бира да прикаже различите периоде односа између различитих родитеља и деце не би ли приказао цео процес оштећења и његове последице. Та деца нису крива, она нису имала никакву контролу над ониме што ће им се де-сити, то је просто случајност (или Бог, у зависности од тачке гледишта) да су у позицији у којој јесу, али су принуђени да се са последицама те случајности (емоцијом) боре. Њихови животи су (споља) контролисани случајнош-ћу, али како ће да се боре са њом зависи од њих (унутра).

Други део стандардног наратива који Андерсон деконструише је романтични подзаплет. Постоји само један од-нос у овом филму који се бави тиме, а то је однос између Клаудије и полицајца Џима (коме се породица распала са разводом). Они се срећу случајно и одлазе на састанак. Овај однос је битан за филм, као и за саме ликове, на неколико нивоа. Прво, обоје имају, у складу са филмом, потребу за љубављу. Дакле, Џимова лична потрага ниједног тренут-ка није освајање неке конкретне девојке, него је „проналазак љубави” (на почетку филма он шаље видео-касету у Аген-цију за посредовање). Састанак на који они излазе битан је за цео филм јер служи као коментар на све остале односе. Тај састанак представља потенцијални зачетак нове породице. А породице у овом филму су дисфункционалне у мањој или већој мери. На састанку Клаудија предложи да једно другом само говоре истину, што служи као коментар на све остале породице засноване на користи (Рик – Стен-ли), манипулацији (Дони – његови родитељи), превари (Ерлова жена, Линда се удала за њега само због новца и сада када Ерл умире осећа кривицу и жаљење; сам Ерл је напустио своју претходну жену и Френка). Клаудија ово предлаже јер сама зна шта дисфункционална породица ради, али опет, када Џим пристане, она, због свог оштећења не може да оде до краја, јер би то подразумевало да мо-ра да му каже да се дрогира и да је проститутка као и разлоге због којих то ради.

Дакле, опет се долази до тога (на нивоу мотива) шта породица може да уради особи, тј. детету, до те мере да то дете не може да не понови грешке својих родитеља.

Романтични подзаплет се на крају филма не разрешава тако што њих двоје улазе у везу (то је опет остављено да постоји само у антиципацији публике), већ тако што Џим успева да искаже своја осећања према Клаудији. Публика не добија информацију шта се десило између њих двоје (споља), него само види Клаудију како се смеје, по први пут у филму. То није отворен крај јер тај однос није постављан на принципу „хоће ли/неће ли њих двоје завршити заједно” – већ „хоће ли/неће ли њих двоје успети да искажу емоције које осећају”. Џим то експлицитно ради, а Клаудијин осмех имплицира да ће и она то урадити.

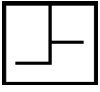
Ипак, разлог зашто се то дешава опет не долази само из њих самих, него уз помоћ случајности.

Филм своје разрешење добија током „кише жаба”. Та киша је припремљена приповедањем о три случаја са почетка филма и тако је омогућено да буде вероватна. Ово је опет иронична и ишчашена примена Хичкоковог правила о „првих пет минута филма”, што опет говори о томе да *Магнолија* није пример новог наратива него препакивање установљеног холивудског наратива. Ако у првих пет ми-нута филма видимо причу о томе како човек током покушаја самоубиства бива убијен из пушке коју је сам напунио пре 6 дана (да би натерао родитеље да се поубијају) и тиме постао саучесник у сопственом убиству – онда пљусак жаба два и по сата касније јесте потпуно логичан. Преко пљуска жаба, који је само маестралан пример случајности (или Божјег деловања): она свим ликовима омогућава да увиде и прихвате позиције и емоције у којима се налазе и да се са њима изборе. Стенли, који је побегао са квиза у библиотеку (у којој проводи, како је имплицитно наведено током филма, највећи део свог живота) током пљуска жаба каже „Ове ствари се дешавају” – тиме прихвата ситуацију у којој се налази, своје емоције. Након тога каже оцу „да мора да буде бољи према њему”. Клаудија се, током пљуска, суочава са очевим злостављањем (а и публика добија коначну информацију да се злостављање јесте десило), што јој омогућава „осмех” у последњој сцени филма. Џими жели да се убије, али жаба пада на пиштољ тренутак пре него што опали и случајност/Бог спречавају престанак кривице. Дени пада са олука током свог покушаја упада у сеф свог шефа, ломи зубе и сада су му

протезе стварно потребне. Дакле, Андерсон говори да је случајност само то – случајност, и да је немогуће борити са њом, да треба прихватити њен утицај на живот који је неминован и да је оно на шта особа може да утиче, последица (осећање) које она изазива, да је могуће контролисати само своју унутрашњост, а никако спољашност.

Магнолија је била хит међу критичарима али је финансијски подбацила, зарадивши отприлике исто онолико новца колико је и коштала. Номинована је за три Оскара, освојила је Златног лава у Берлину, док је Том Круз, у најбољој улози своје каријере освојио Златни Глобус.

Магнолија је Андерсонов најличнији и најинтимнији филм, али је, парадоксално, то највећи и најамбициознији пројекат у његовој каријери. У даљој каријери, његова следећа два филма такође ће, на различите начине, говорити о породици – али ће, у наративном контексту, бити много конвенционалнији и ближи стандардном Холивуду. То, наравно, није никаква мана, јер ни ова два филма нису анти-холивудска него су само варијације наратива који је усавршио филмску уметност.



Драгана Белеслијин

РАЗВЕДРАВАЊЕ МУТНОГ НЕБА НАД СРПКИЊОМ

Радмила Гикић Петровић: *Живот и књижевно дело
Милице Стојадиновић Српкиње*
Дневник, Нови Сад, 2010.

Мало је писаца, а још мање жена-писаца чија биографија по сижејном склопу, динамици и узбудљивости надмашује њихову литературу. Но, управо је такав случај са Милицом Стојадиновић Српкињом (Буковац, 22. март 1828 – Београд, 25. јули 1878), чији је животни пут почео у идиличној атмосфери фрушкогорског места Врдник, у свештеничкој породици у којој је рођена, а окончао се у бескућништву, крајњем сиромаштву и пијанству, услед тешких околности које су је задесиле. Заборављена и несхваћена још за живота, без правог тумача њених стихова и днев-ничке прозе, Српкиња је од своје смрти па до друге поло-вине XX века била тек узгредно помињана, а књижевни значај јој је углавном оспораван. Она није била предмет минуциозних анализа српских критичара и књижевних исто-ричара – и када су писали о њој, били су престроги, рески и неправедни, попут Јована Скерлића, који, иако њен дневник назива „приложком за моралну историју, за познавање стања духова занимљивог доба“, на другом месту закључује како „вила’ нашега романтизма није ни имала песничког телента.“ Нешто ће веће разумевање за њено дело показати проучаваоци књижевности у XX веку – најпре Аница Савић Ребац, потом Миодраг Павловић, који је њену песму *Кад се небо*

мути уврстио у *Антоло-гију српског песничтва XVIII – XX века*. Поред неколико њених песама које су се нашле у антологијама многих при-ређивача, један од најважнијих омажа овој списатељки сва-како је и Фестивал *Милице* у *походе* покренут пре 35 годи-на у Културно-просветној заједници (данашњи Завод за културу) Војводине.

А онда се, осамдесетих година минулог века, са ликом и делом Милице Стојадиновић Српкиње сусрела Радмила Гикић Петровић. Први исход сусрета било је поновно објављивање Српкињиног дневника *У Фрушкој гори 1854*, а уследиле су и књиге: *Преписка Милица – Вук – Мина* (1987), *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима* (1991), *Српкињин круг кредом* (2006) *Библиографија радова о Милице Стојадиновић Српкињи* (2007) и коначно, обимна синтеза, књига *Живот и књижевно дело Ми-лице Стојадиновић Српкиње*, која је уједно и објављена докторска дисертација Радмиле Гикић Петровић.

Ауторка се одлучила да, поштујући хронологију и уз изворе – дневник *У Фрушкој гори 1854*, преписку са савременицима, која, поред документаристичке, поседује и не-сумњиву литерарну вредност, али и сведочења сарадника и рођака – опише, пре свега, живот српске списатељке; по-том, њен књижевни рад: како поезију, дневничку и еписто-ларну прозу, тако и ангажман на прикупљању усмене пое-зије за Вука Стефановића Карацића.

Студија има 23 поглавља. У првом, уводном, названом *Песмотрорка и списатељка*, укратко се анализира дело Милице Стојадиновић. Потом се у поглављу *Претходнице и савременице* даје кратак преглед српских списатељки које су стварале пре и у време Српкиње, почев од монахиње Јефимије, па све до Јелене Димитријевић. Врлина ове књиге је у томе што она даје веома опширан културноисторијски контекст, који подразумева да се у основном тексту, а чешће у фуснотама, ауторка опширно бави важним појавама у српској литератури, нпр. часописима *По-дунавка*, *Домишљан*, *Новине Читалишта београдског*, *Вој-вођанка*, *Шумадинка*, *Напредак* и др., биографијама Ми-личиних савременика и сарадника, људи који су у политичком, верском, идеолошком, културном или управо литерарном погледу обележили XIX столеће, у којем је Срп-киња живела и стварала, како Срба са простора Аустро-угарске и Кнежевине /Краљевине Србије, тако и превођених писаца, исткнутих владара,

политичара и др. Биогра-фије су најчешће, како и доликује, сразмерне значају који су ове личности имале како за наведени период, тако и за саму списатељку. Највећу фусноту добио је Вук Стефано-вић Караџић, Миличин кореспондент, а описани су и жи-воти Лукијана Мушицког, Илије Огњановића Абуказема, Ђорђа Рајковића, проте Матеје и Љубомира Ненадовића, Данила Медаковића, Стевана Шупљикца, Платона и Васе Атанацковића, Јована Суботића, Јована Хаџића, Никанора Грујића, чланова владарских породица Карађорђевић и Обреновић, Јована Ристића, Ранка Алимпића, Стевана Стратимировића, сликара Павла Савића и Димитрија Аврамовића, литографа и пионира фотографије Анастаса Јовановића, Лудвига Августа Франкла и многих других. Тако у једној фусноти читалац књиге може сазнати занимљивости из биографије Аугуста фон Коцебуа, веома популарног немачког писца превођеног и посрбљиваног код нас: да је написао више од 200 романа, те да га је Стерија прозвао у комедији *Лажа и паралажа*, али и да је превео једну његову једночинку 1842. године. Коцебу је, иначе, оптуживан да је страни шпијун и „доушник царске власти. Убио га је један немачки студент у Манхајму. Зачујуће је да су *Новине Србске* том догађају дале велики публицитет.“ Биографију Савке Суботић, међутим, ауторка није ажурирала податком да су 2001. године објављени мемоари ове знамените Новосаткиње у издању СКЗ.

Пошто је описала детињство и младалаштво Милице Стојадиновић, Радмила Гикић Петровић од 6. до 18. поглавља детаљно упознаје читаоце с њеним књижевним радом, инвентивно насловљавајући поглавља цитатима из Миличиних песама, дневничких записа и писама. Тако се нпр. 12. поглавље зове *Човек је једно, а Бог друго (1859–1861)*, 14. поглавље *Моја се судба не ведри (1863)*, а 15. *Ја ти зло живим (1867)*. Неки наслови речито сведоче о тешком животу Миличином, нпр. један одељак у оквиру 15. поглавља зове се *Нема никога да закуца зарђалом алком, 1868–1869*, а у оквиру 18. поглавља, најпотреснији део Миличине биографије, у којем је описан њен последњи сусрет с Љубомиром Ненадовићем, некадашњим побратимом и сарадником, зове се *Дајдер ми четири гроша за ракију*. Осећа-јући да је недовољно препричати запис Љубомира Ненадовића о том, тужном и потресном сусрету двоје несудбених супружника, ауторка га наводи:

„На свим страницама дневника, кроз писма и песме,

Милица је увек благонаклоно писала о несуђеном Љубомиру. Само су се још једном срели у Београду, тада је о њој Ненадовић записао следеће:

Никада не могу заборавити један сусрет у Београду, недалеко од зграде Народног позоришта. Ту негде сам је заобишао. Имао сам утисак да ме није приметила. Кад она поче да ме дозива: 'Господине, господине!' Немадох куд, окретох се: расплетене беле косе, убрзано ми приђе. Морам признати да сам био прилично збуњен, кад она утишаним гласом рече: 'Дајдер ми четири гроша за ракију.' Од-мах завучем руку и извучем један динар који сам с муком ишчепркао. Пружио јој, а она га узе и умилно ме погледа. Несрећница!

Студиозно, прегледно, детаљно, с одликама посвећених и годинама усредсређених проучавалаца лика и дела Милице Стојадиновић Српкиње, ауторка студије не пропушта да истакне њене односе с владарским породицама, бивајући, када треба, критички настројена према њеним пригодним, каткад и удворичким песмама, нарочито пре-ма кнезу Михаилу. Не пропуштајући да укаже на безочан, суров однос породице и многих савременика према Ми-лици, ауторка веома живо описује како период њеног хармоничног живљења у Фрушкој гори, тако и период пијанства, дубоке стваралачке кризе и последње дане у Бео-граду, нарочито њен контрадикторан однос с појединим личностима, у првом реду митрополитом Михаилом, али и Ђорђеу Рајковићем, који је, замољен од стране Књи-жевног одбора Матице српске да прегледа Миличину ли-терарну заоставштину, изјавио да у „том рукопису нема ништа што већ није штампано“, а потом Књижевни одбор рукопис шаље натраг Катарини Ђирић, сестри Миличи-ној, која га је понудила на откуп.

Посебно место у монографији заузима кореспонденција Милица – Вук – Мина, коју одликују обострано пријатељство и добре намере оца и кћерке с једне, и Милице, која је Вуку здушно помагала у прикупљању народних песама и обичаја с друге стране. Сливовито је описан динамичан период у време турског бомбардовања Београда 1862, када је Милица, као „прва жена ратни репортер“, храбрила и бодрила браћу под оружјем“ која су бранила српску престоницу.

После 18. поглавља, названог *Милица приповедач*, у којем је по први пут објављена приповетка *Млади Србин*

путник по свету, следе поглавља *Милица у антологијама, изборима, зборницима, Објављене песме Милице Стојадиновић до 1878. године* и *Библиографија* (обухвата објављене књиге МСС), а потом *Литература* и *Закључак* у коме, између осталог, стоји да „Миличин дневник доминира над поезијом“, да је „Милица, за разлику од својих савременица, писала дневник са намером да га обелодани“, а да је „цео њен живот исказан кроз писма и преписку“.

Студија Радмиле Гикић Петровић има изузетну књижевноисторијску вредност, пре свега јер до најскривенијих кутака осветљава живот и прикљученија Фрушкогорске виле. Писана је сериозно, обилује документацијом и изворима кроз које се ауторка суверено креће, а који умногоме доприносе да се српска списатељка постави на оно место у историји књижевности које јој припада. Ако се томе придода рад Радмиле Гикић Петровић на биографији и дневнику Анке Обреновић, јасно је колико је ауторка монографије дала велики допринос расветљавању великих, женских тема српске литературе.

Владимир Вукомановић

СЛИКА: ТРАГАЊЕ ЗА СЛИКОМ

Бојан Савић Остојић: *Тропуће*

Друштво Источник, Београд, 2010.

Шта чинити пред тропућем? Да ли стати и саградити кућу – кад се већ не може са сигурношћу одабрати најбољи пут – или ипак кренути напред, како се може: у неизвесност?

Песма чији се наслов подудара са насловом нове Остојићеве збирке презире прво и, парадоксално, са самоувереношћу предлаже друго – препуштање несигурности. Кренути тропућем, утројити се (можда растројити?), не пристати на једну могућност, било да је она могућност мирног постојања или могућност одабира једног пута. Главно обележје, и главна траума, овог лирског субјекта је немогућност да се пристане на једно и стално. Потреба за одбацивањем нађеног зато што је недовољно виђено, је као буктиња у грудима која отежава, али и осмишљава живот, и без које се та реч – живот – може ставити под наводнике. Ако постоје две врсте дома, острво које мирује и брод који плута пучином, бира се овај други, и лирски субјект Остојићевих песама пре је спреман да се поистовети са блудним сином, који жели да блуди и лута, и који је само тада блудни син, а не син покајник, пре са Одисејем кога одређује лутање него са оним кога одређује повратак свом острву.

То лутање испрва је била потрага са јасним циљем – потрага за собом. Међутим, целина бића (и, додајмо, целина сваке мале и велике историје) никако да искрсне из

мозаика: „огледала се“, како каже песма, „увек некако разбију, а језера замуће“. Неутољива је жеђ да се помоћу цедила, а цедило је и наслов првог циклуса, дође до есенције бића до које се никако не долази. Тако се трагање претвара у бесконачност корачања које никад не докорача до циља – кад је циљ наизглед близу, кад се јаче распламсају жеђи, река за чијим се ушћем трага недохватно понире. Одакле онда снага која се изнова улаже у трагање и „колики то повез преко очију снагу удовима улива“, упитаће се лирско ја, снагу да се пречује глас ветра, једини разговетни и недвосмислени глас пролазности? Реч је, изгледа, о оној исконској сили, дамару који наређује да се живот прожме истином или макар преданом потрагом за њом.

Али шта то увек мути огледала, подстиче клецање колена и балансирање руку без ослонца? Верујемо: непоуздање у чула и разум. Упитаће тако Остојић, шта је осећање, сада и овде, непосредно, а шта само сећање на осећање које је некада било или није ни постојало. Јер, искуству несвесно доста придодајемо, а да то и не осетимо. Непоуздање у чула и разум долази, опет, и од интуитивног сазнања да појавно и опажено нису све, те да целина никада није виђена чак и када се мисли да јесте. Сазнавање само изнова потврђује да је нешто сазнању измакло. Стога се јавља жеља да се целина макар изгуби, јер би то значило да је некад била поседована, или симболично „поцепана“, али да се у том цепању додирне и чулно спозна. Варљива је та жеља – кад би се поменуто догодило, после додира почела би да се рађа сумња да је та слика целине или целина слике заиста поцепана, да је икада била цела итд.

Нисмо случајно целину упоредили са сликом – у трећем делу збирке се управо за једном сликом трага. У *Изгубљеним записима* Алфонса Рејеса (Рејес је, подсетимо, мексички есејиста и писац, чије име Борхес помиње у причи *Тлен, Укбар, Орбис Терцијус*) Рејесов лик, који је уграђен у певање о недостајућој слици, симбол је једног исписивања око празнине знања и упркос њој, било о непостојећој земљи као што то чини Алфонсо, било о недостајућој слици, као што је то случај у Остојићевој збирци. А занимљиво је да се ови нађено-изгубљени записи могу читати као симболичан покушај да се испише нешто и око празнине знања о Рејесу – који је, видели смо, и стварна и фиктивна личност (о тој би подвојености, као и о подвојености субјекта у овој збирци уопште, другом приликом ваљало више говорити) – и још покушај да се испише нешто око празнине о Тлену. На то свакако можемо додати да

је, поистовећењем са Рејесом, лирски субјект *Тропућа* покушао нешто и о себи да проговори, а да је и у том сазнању себе присутна празнина. Наслућујемо да је заједнички именилац свему непотпуност сазнања, а њу најбоље открива овај *mise en abyme*. На крају, наместо слике налазимо само текст о слици, и текст о слици за којом се трага постаје слика. У том вртлогу значењског пресликавања празнине изгледа да слика није могућа осим као трагање за њом, које, парадоксално, рачуна са њеном непознатошћу.

Мисаоно језгро Остојићевих *Тропућа* је кохерентно – у средишту збирке је проблем конституисања сазнања, а потом и свега што из несигурности у то сазнање произлази, најпре проблем идентитета, који представља основу за даља промишљања живота и света. Оваква идејна хомогеност могла је лако да текст учини незанимљивим, јер би читалац и пре но што прочита песму могао да наслути шта се крије „иза ње“, али је то углавном превладано начином обликовања збирке. Расподеливши песме и записе у три циклуса који се битно разликују, Остојић је показао и три пута у исписивању текста. Први циклус је састављен од песама језички сведених, које су повезане у циклус, али које могу стајати саме за себе; у другом налазимо близак сусрет тих песама у слободном, а кратком стиху, са прозно-поетским записима који су нешто речитији, а где та два начина писања дају одређену синтезу и бивају уже доведена у везу мотивом луталаштва, који представља јако везивно ткиво међу песама; коначно, налазимо само поетско-прозне записе где је постигнута изразито јака веза између самих записа, али и између форме и садржаја, посебно на графичком плану. Некако се и тон којим проговара лирско ја мења из циклуса у циклус: прво је измучено и фрустрирано ја, друго делује помало лебдеће и надмоћно, а та се његова надмоћ смењује са осећањем ништавности, да у трећем оно постане готово задрто рационално и прецизно, минуциозно, и у тој својој минуциозности трагички.

Колико је занимљива сугестивност Остојићевог песничког говора, у којем користи углавном устаљене симболе и симболичке фигуре (вода, река, Одисеј) и не труди се много да пронађе нове (мали изузетак је Алфонсо Рејес), али им придаје унеколико нова значења – толико нам је интересантна и чињеница да је већина његових песама дијалогски организована. Понегде се експлицитно у песми чује други глас, понегде неуобичајено велики број упитника тражи одговор или одјек у читаоцу, док је у неким другим

теразије

учестала употреба другог лица, које дакако подразумева директно обраћање том читаоцу и тражи његово учешће са ове стране књиге. Верујемо да на тај песнички позив на дијалог вреди одговорити.

Никола Живановић

СВЕТ НА ГРАНИЦИ: ИЗМЕЂУ ТЕЖЊЕ ЗА ДУХОВНИМ И ЗЕМАЉСКЕ ГРЕШНОСТИ

Иван Лаловић: *Зимовање*

Књижевни атеље МЛД, Београд, 2011.

Нове песме Ивана Лаловића садрже све оно што је постојало у његовим претходним књигама: елементе народне поезије, мешање веризма и симболизма, архаичност језика, духовност и слично. У формалном погледу, књига показује напредак. Песме нису распоређене у произвољне циклусе као у претходним књигама. Прављење циклуса тамо где не постоји озбиљна потреба за тим, знак је песничке неумешности. Једнако је важно знати како сачинити књигу, колико и како сачинити песму. Подразумевати да збирке песама имају циклусе једна је од најтеже искорењивих предрасуда. Друге формалне иновације тичу се стилских средстава које Лаловић користи. У збирци се може наћи неколико римованих песама, неколико песама које се поигравају народним метрима и слично. Лаловић није мајстор версификације, тако да често фалшира у ритму или се служи неприхватљивим римама (песме – чесме; драга – врага). Ипак, то не значи да присуство риме не обогаћује збирку. Већина данашњих песника који римују су мајстори версификације. Не треба заборавити да су трапаве риме Ђурчина, Црњанског и Растка дале нову крв српској поезији. Зато овакве покушаје треба охрабривати и код савремених песника. Лаловић такође, у својој тежњи

да језику да ноту архаичности, повремено употребљава непримерене речи које могу да наруше целокупан утисак који песма ствара. Тако у последњој песми *Из небеских дубина* лирски субјект каже Богу: „Јавни се“. Још један недостатак Лаловићевог певања је пречесто спомињање самог писања, песме и језика. Овим се он често служи као поштапалицама које му помажу да закључи песму без много труда. Обећавајућу песму *Ако одеш*, у којој лирски субјект говори драгој да му остави за собом бушну чарапу, загорели ручак, филмове због којих је неутешно плакала, Лаловић закључује тиме што тражи да му остави „сенку гласа/ у наручју“.

То су кључни проблеми са којима се суочава Лаловићево певање. У оквиру тих недостатака и задатих циљева може се одредити шта је новом збирком заиста постигао. У песми *Руке диригента*, Лаловић има оваквих стихова: „Сети се свих безбројних / питања / о трави, капљи росе, мраву, крошњи липе, пчели, / непрегледној води, глади вука, / сну пилета: / руке диригента су одговори, / јасни као азбука.“ Религиозна нота присутна и у овим стиховима превладава кроз већи део књиге. У песми *У дну ходника* описују се молери који крече кућу, све осим оног места „у дну ходника, где нисам дао приступ/ милосној фарби: / одатле Сведржител жуља, / опомиње и – / плаши.“ Слика куће као храма повезана је и са наредном песмом „Завичајни орах“ у којој лирски субјект замишља да ће изместивши завичајни орах под свој прозор добити „неповредив призор“ који ће га штитити од „вештачког ока новог комшије“. Орах је везан за прошлост, за детињство, а комшија је нов и има вештачко око. То су суштински атрибути заштитника и непријатеља у овој књизи. Орах се помиње и у једној од успелијих римованих песама *Преко воде у немилу доба*. Лирски јунак пали свећу на гробу својих мртвих и види да у њему има још места. Наравно за њих остале из Горњег Поља, одакле је лирски јунак. Потом схвати да ни то неће попунити гроб и да „места има и за стари орах“. Лик противника дат је у песми *Двобој*. Лирски субјект се против њега бори писањем: „Да те бацим у тамницу бесмисла / да те гурнем у понор ничега / да се чудиш чуду невиђеном / да ме молиш да ти кажем / на шта циљам / док речи нижем, / да ме кумиш да престанем / док кумећи не погинеш.“ Речи су овде употребљене као у клетви. Занимљиво је што Лаловић песму схвата као „тамницу бесмисла“ и „понор ничега“. У традицији, а традиција Лаловићу није далека, песма се сасвим супротно

третира. Код Његоша, на пример, црногорски јунаци после смрти одлазе „у весело царство поезије“. Песма је ту заменила рај. Код Лаловића је бити заробљен у песми паклена мука. Ова промена схватања сасвим је јасна с обзиром на херметичност и паклени призив савремене поезије. Није згорег приметити да се у Лаловићевој поезији, па и у овој песми, осећа призив Новике Тадића. Осим заштитника и противника, у овој књизи се јавља и лик спасиоца. Песма *Вечера* је молба лирског субјекта Исусу да га стави на своја рамена, да га одведе до трпезе и да буде сведок да је јео. Пењање на Исусова рамена тиче се метафоре Бернарда од Шартра да су модерни људи патуљци на леђима дивова. На витражима катедрале у Шартру Матеј, Марко, Лука и Јован налазе се на леђима старозаветних пророка Исаије, Јеремије, Језикеја и Данила. Стајати на Христовим раменима има сасвим другачији смисао. Христ је на себе преузео грехе човечанства. Лирски субјект као да се идентификује са самим грехом. Он такође жели да Христ буде сведок његове вечере. Дакле да буде сведок еухаристије. Грешношћу и кривицом лирског субјекта бави се и претпоследња песма у књизи, *Имање*. Посвећена Бранку Миљковићу, она почиње стиховима: „Избегох саслушања, батине, печате. / похитах грешник да усрећим целате“. Завршни двостих гласи: „А усне развукох у осмех жив / да са њих свако прочита: Крив.“ У контексту Бранкове судбине значење песме је више него очигледно. Међутим, ако се повеже са целином књиге, постављају се нека питања. Да ли је лирски субјект крив због онога што је згрешио, или зато што су га грешним прогласили или, напротив, баш због тога што је побегао од мука и од судија, од којих Исус није побегао? Јунак овде постаје супротан фигури спасиоца. У песми *Иде он*, спасилац је приказан као неко ко „не бира где стаје, / гаси сунце, / шутира месец, / скрнави свеже хумке. / Пљује у снове, у ручак / свагдашњи.“ Од њега се лирски субјект једино може сакрити у мишју рупу.

Осим ових песама, које садрже покајнички, молитвени и апокалиптички тон, у Лаловићевој књизи има и песама другачијег типа. Неке од њих су хумористичке. Песма *Кијавица* даје овакву слику: „Труо је шљивик, плодова нема / ни снег одавно није пао / смрти насмејане то је шала“. После тога лирски субјект кине и „ритуално обрише нос“. Ова песма донекле подсећа на песму Јакоба ван Ходиса *Крај света* у којој се слика судњег дана завршава изјавом да већина људи пати од кијавице. У песми *Бифе Лудара*

лирски субјект чита шанкерки своје песме. Она се расплаче и заборави да заврне славину па се из судопере проспе вода. Песма се завршава питањем „да ли ће јој се брже осушити / образи / или чарапе“, чиме се карикира патетична реакција неких читалаца поезије.

Песма *Разлике* почиње низом паралелизама који су истина превише конвенционално избрани: „Одвојити Узданице / жито од кукоља, / цвет од стрњике, / травку од блата“. Све то да „свет овај / од јасних разлика буде.“ Ово је алузија на стварање света које је извршено одвајањем. Истовремено, песма се може разумети и као поетичка, као опште стваралачко начело. Занимљива је песма *Савршени бег* у којој лирски субјект бежи у сан. На трагу Тадићевог певања он каже „Не то што усним, нисам ја / нису моји папци, немогуће.“ Низ се завршава ефектним стихом „ни чаша воде испијена / до пола.“ Још једна сабласна слика дата је у песми *Сем тога* у којој „зуји замрзивач / у коме пилићи и ћурке / мере руке месара.“

У целини, Лаловићев свет налази се на некој граници између тежње за духовним и земаљске грешности. То је полуљудски, полудемонски свет налик Тадићевом. Лаловић из књиге у књигу следи свој песнички глас, али то му не смета да у своје стихове уноси новине и да се упусти у експеримент. Ма која песма да је у питању – римована, клетва, наративна итд. – она носи Лаловићев лични печат: то је знак да су ове песме испеване јер су се морале испевати, и да су испеване на начин на који су једино могле бити испеване.

Јана Алексић

ЈЕДНА ПЕСНИЧКА ПЛОВИДБА
И ХИМНА ПАНОНСКОМ МЕДИТЕРАНУ

Радомир Митрић: *Морнарски танго*

Connectum, Сарајево, 2010.

Без своје кривице живећи у духовно оскудним временима, све слабије послушкујемо гласове око нас. Понајпре буку или тиховања наших ближњих, потом оних који нам добро желе, а некмоли шапате који извиру из књижевности. И ти тихи вапаји смисла, који у XX веку освајају концептуалне и теоријске дискурсе и обличја, поново понире у своју матрицу. И док се књижевност све више чини сувишном, а парадоксално, сама собом све више бива засићена, затичемо себе у ери тржишта, које је ту исту књижевност убедило да буде његов део. И тако у наша хиперпродуктивна књишка (више прозна него песничка) времена, насупротив насилном проширењу простора писане речи, вредног штива све мање бива. И само посвећеним и прилежним трагањем или, пак, послушкивањем препорука наших ближњих који нам добро читање желе, можемо наићи на гласове из тамне скупине слова на папиру, који наше време духовно обogaћују. А такав сусрет је бесконачно креативан и плодотворан.

На препоруку своје пријатељице, не очекујући већи естетски искорак из песничког миљеа млађе генерације песника, почела сам да читам текстове младог песника из Републике Српске, Радомира Д. Митрића. Овај сусрет, међутим, допринео је једном личном открићу. Иако песници

вечно трагају за језичким отеловљењем емотивно и духовно флуидног света, као повлашћеног простора освешћеног појединца, песме које сам имала пред собом, задивљујуће, учиниле су да помислим како је неке и даље важан онај естетски и етички домен егзистенције, који једино поетска артикулација може да подари, у облику исконском, на сушти, лиричан начин. Исходиште таквог проникнућа у суштину уметности као есенције живота – свестан је и сам песник – има своју дугу књижевну традицију, а која не би, да није таквог песничког напора, потенцијала и знања, наново оживела. Оживела за дух нашег времена, али и као неминовни проговор претходних епоха, без којих, свесно или несвесно, песничко искуство није могуће.

Радомир Д. Митрић је песник снажног, ритмичног, мотивски распрострањеног и шареноликог, али мелодичног, смиреног и хармоничног поетског гласа, који готово од самог почетка, од своје прве збирке песама *Носталгија за пуноћом* (2004), твори естетски готово уједначено успеле лирске творевине. Поред ове збирке песник Митрић (кога с пуном одговорношћу можемо назвати песником, јер је изградио већ сада препознатљиву поетику) уцртао је траг у савременој српској књижевној радионици збиркама *Освешћење* (2007), *Summer Quartette and Story about Mediterranean / Летњи квартет и Прича о Медитерану* (2008), као и збирком *Унутрашњи Вавилон* (2008).

Та поетика, како и сам песник истиче, у свом симболичком потенцијалу, темељи се на трима тежишним тачкама: *острву, кули и светионику*. *Острво* Митрић препознаје као „принцип издвојености из технократског свијета, и чувања Сопства“. *Кула* је принцип одбране, а чиме репрезентативније, него лепом речи и пуним језиком или контемплативном полиглосијом, од тако духовно окрњене, но освајачки настројене стварности, док се симболика *светионика* открива у могућности поезије, уједно као њеном најлепшем задатку, да се порука смисла неке пошале. Ако је веровати речима песника у једном интервјуу,¹ песника који поседује и исказује висок степен аутопоетичке и аутокритичке свести, његов поетски *credo* је проистекао из Борхесове песме *Химна*, у којој овај латиноамерички књижевник, како Митрић вели, „прошлост третира на начин као да се догађа и овог трену, да

•••••

¹ Видети: <http://www.knjizevnost.org/intervjui/1573-radomir-mitri-za-knjizevnostorg>

није мртва. Драгослав Дедовић је једном приликом рекао“, Митрић наставља разоткривање значења свог песничког прегнућа, „да сам ја пјесник медитеранске меланхолије, можда је то заправо и најбоља ознака и синтеза мог писања“.

Оно што, међутим, читалац најпре примећује приликом ишчитавања Митрићевих стихова и саживљавања са његовом магнетски привлачном песничком имагинацијом јесте висок степен књижевне и културно-историјске ерудиције, те интензиван, но непосредан интертекстуалан или, по Линди Хачн, интердискурзиван разговор са затеченом књижевном и уметничком традицијом и врсна размена старог са новим надахнућем, које увек проиходи из Божјег дара и перманентне Логосне инвенције, што је пример прилагођавања песничког језика, као врхунске форме људске артикулације, савременом тренутку. Свестан таквог поетичког постулата, Митрић суверено влада знањем књижевности и смело се креће кроз прашуму историје светске културе, трагајући за адекватним симболима као мером израза поетског смисла, који у својој поезији отворено потребује и који кроз своју поезију покушава да изнађе. Он себи прибавља дарове књижевних рођака и претходника и стваралачки им проналази место при уређивању сопственог песничког ентеријера, који и поред тих утицаја прераста у аутентично и инвентивно, но пријатно Митрићево књижевно станиште. Улазећи у овај песнички кутак, затичемо ученог песника, *poeta doctus*, попут Т.С. Елиота, Езре Паунда, Вилијама Батлера Јејтса, Фридриха Хелдерлина, или код нас Васка Попе, те неосимболиста Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића, потом и осведоченог ученог, тачније елитистичког поете Борислава Радовића. Засигурно, другачије се поезија данас не може чути, и не може обезбедити свој културно-историјски код као гарант присуства. И овде бисмо се унеколико сложили са промишљањем још једног младог ученог песника међу српским чуварима лепе речи, Николе Живановића, а који одлучно вели: „Шпенглеровски речено, ово време је време цивилизације – мртвог стабла аутентичне културе, стабла које дуго труне. Та загушеност, то мноштво гласова чини суштину модерног песника. Да би био на нивоу свог задатка он мора бити учени песник (*poeta doctus*)“. Свакако је, међутим, да овај исказ, као и поетички став самог Митрића, подразумева да се таква квалификација и позиција обезбеђује експлицитним и транспарентним песничким потенцирањем своје учености, те

отвореним призивањем традиције, њених фигура, модуса и ликова, као метафора савременог доживљаја света и човека.

Такође, Митрићева песничка матрица може се пронаћи међу српским неосимболистима, чије смо најмаркантније представнике већ навели. А сличности, посебно на плану ауторефлексивног исказа, можемо пронаћи и са неким Митрићевим мало старијим књижевним савременицима, какви су Драган Јовановић Данилов, Саша Радојчић или Војислав Карановић. У овом кључу посматрано, сасвим је извесно да је Митрић песник упечатљиве и интензивне аутопоетичке свести, чији обриси и конкретни сигнали провејавају од прве збирке.

* * *

Збирка песама *Морнарски танго*² одашиље поруку иманентне песничке самодовољности, у којој је смештен архипелаг реминисценција на ранија књижевна искуства, који се пројављује кроз метафоричку копрену у многим песничким сликама. Читалац има прилику да се упусти у чувену игру туге и страсти, игру за коју је увек потребно двоје – мушкарац и жена, лирски субјекат и вољена драга или, пак, песник и његов читалац. Штавише, рецепијент, пратећи циклусе као веће песничке јединице, следи трагове корака танга – Baldosa, Cadencias, Cazas, Cunitas, Cruzada, Sacada, Barrida, Gancho, Salida – којима је аутор своје циклусе насловио. Структура збирке призива и њену семантику јер исписујући песнички плес, играјући танго poiesisa, стреми се савршенству покрета, односно израза, лирски субјекат оживљава атмосферу духовне напетости и љубави, подвлачи ивицу између erosa и tanatosa, као граничних ситуација љубавног искуства, али и интензивног песничког доживљаја света.

У симболичком лавиринту песничке књиге *Морнарски танго*, ходајући кроз беспрекорну конструкцију језика, уочавамо како песник заокружује и прецизира обресе своје поетске мисли и имагинације. Заметнута под теретом тишине босанског вилајета, прошарана патним историјским сећањима и дискурсима, покренута немиром који доноси перцепција савременог поретка вредности с

.....

² Књига је, судећи према речима аутора, добила наслов према истоименој песми Бертолта Брехта, а коју је компоновао Курт Вејл, дајући јој кабаретски привук.

којим, напосто, песник не може да срaste, јер је немуштост таквог света одвише, непријатно халапљива, лирска фраза своју пуноћу, свој израз потражује изнад искуства, у широком географском и књижевном простору. Простору језичке самобитности, простору среће. Лирски предео који исцртава Митрић јесте медитерански, балкански, урођен у античке воде смисла и значења, одисејевски имагиниран, јер лирски субјекат са више лица, или, можда, мноштво различитих лирских субјеката, игра морнарски танго и призива хомеровску парадигму путника, повратника. Он је сада само обучен у ново рухо, које одговара нашем духу времена. Простор првих цивилизација, Медитеран, прераста у лајтмотив поетике Радомира Д. Митрића или кључан семантички обрис који задобија валоризацију у есеју *Прича о Медитерану* у делу *Summer Quartette and Story about Mediterranean / Летњи квартет и Прича о Медитерану*. У њему песник, између осталог, наглашава да је Медитеран „огледало човјечанства и колевка цивилизације које утискује своје трагове у будућност као ниједно друго мјесто на земљи (...) Ту су почеле да се причају прве приче и ту су измишљене прве бајке (...) Али прича о Медитерану“, истиче Митрић, „јесте свакако и прича о мом животу“. Овај „кровни појам“ за песника је веза између свих нас, ма колико да смо удаљени. Он све уцеловљује, понајпре на културно-историјски начин.

И својом последњом збирком Митрић као да учвршћује (нећемо рећи заокружује, јер му свакако предстоје нове песничке варијације овог тематско-мотивског круга) ту своју, речима Марка Крстића, „медитеранску лирско-драматичну мини епопеју“, којом успева да учини посебном једну, древну а опет у нашој традицији тако истрајну философску и књижевну космогонију – антички и библијски мит – а без које наша култура, наша свест и певање није могуће, али и преантичке, преисторијске, но потиснуте просторе и митове о Атлантиди и земљи која почива „изнад северног ветра“, Хипербореји. Путујући безграничним књижевним асоцијацијама које су његова метафоричка острва, луке на пропутовању кроз пределе роіesisа, лирски субјекат своје уточиште потражује у вољеној, како у телесном тако и у етеричном аспекту њеног бића. Тиме осваја пуноћу, тиме пловидба има смисла. Јер и сам песник, као свој песнички *credo*, истиче у програмској песми *Морнарски танго*: „Море што пјева у вјечно младој крви, / пловидбе, пространства, струје и

вјетрови, / и дубока туга јесу оно што морнара и пјесника / једначи. И иста драга што на обали чека да се / сврши Одисеја.“ И морнар и песник као *homines viatores*, људи путници, под аулом плавог као боје духовности, плове изнад пукe егзистенције, *делима љубави* превазилазе телесно, себе, пространства, вечно, али увек на свој, уникатни начин, трагајући и сневајући смисао. Међутим, иако путник, савремени Одисеј, изгледа самотније и изгубљеније: „Док гледаш каквог модерног Улиса / како спава прекривен крилима од картона, / на једном пулту оближње тржнице, / на којем светкују пчеле, осе и мухе, / полако пунктирајући дан на остацима / трулог воћа.“ И тај морепловац, користећи етимолошке сличности између португалске речи за плес (*morna*), латинске за смрт (*mortis*) и српске море, проналази дубљу везу ових појмова. Певајући о граници, истичући значењске паралеле између ових појмова, он успева да их у свом поетском свету симболички идентификује и подари им оно значење на које у свакодневном искуству нисмо навикли, а које лирског субјекта суштински одређује и осмишљава му пут. Тај пут, попут танга, врлудајући пролази кроз фатум, неизвесност, потрагу, патњу и интензивно осећа и афирмише живот сам.

Песнички постулат Радомира Д. Митрића експлицитно је артикулисан још у књизи *Освеићење*, у песми *Излазак*. То је полазна тачка из које Митрићев лирски субјекат проговара своју медитеранску тишину: „Улицом коју је појело време корачам, / левантинским ходом онеобичен, занемарен / од крајолика што ураста у лажљиви поветарац / који доноси мирисе мора, одоздо с обале, / у овај језиво снени град где се обитава у сенци / попут фантазме“. Али и мото збирке *Морнарски танго*, преузет од Адама Загајевског, сугерише могући мотив морнарског, односно песничког путешствија Митрићевих лирских субјеката: „Стигла је вијест: Бах се поново пробудио и пјева.“

Отуда свест о песми, отуда аутопоетичко откриће свог позива, опет на трагу Митрићевог узора Борхеса³: „Пјесма васкрсава тамо гдје умире, / хиперборејски док цвјетови гладиола / отварају своје латице у јутру скандинавске / равнице, док Христос хода на процесiji...“ (*Химна вјечног тренутка*) Песма је она сила која негира време, која оплемењује свет, која спаја даљине, која се не

.....
³ Уп. према: „Борхес, којег сматрам најкомплетнијим књижевником, управо је инсистирао на томе. Свијет је и конципиран на такав начин, само треба знати читати поруке из те отворене библиотеке и одабирати праве књиге у процесу ишчитавања свијета.“ (Исто)

препушта хронопијама човекове историје, која иницира склад и призива вечност. То је засигурно знао Борхес. То сасвим извесно осећа и Митрић.

Танго једног морнара, животног и песничког ходочасника, подразумева имплицитног читаоца који ће у њему моћи да учествује, јер зна кораке, јер има ерудицију и песнички сензибилитет да са песником заигра. Њему се песник и обраћа у уводној песми „Илуминисање атмосфере“, као што то, на пример, чини Бодлер у својој песми *Читаоцу* у збирци *Цвеће зла*. Тако песник постулирајући идеалну атмосферу у којој се читалац може отиснути на путовање по горњим пределима песништва, подстиче једну специфичну, али трајну и никад неизбрисиву кореспонденцију између себе и свог реципијента, инсистирајући, при том, на солипсизму, на буђењу свести о томе да све на свету можда постоји само због нас. А тај је солипсизам, доказано је, неопходан услов и стварања и читања.

Песник интензивно контемплира над светом, све време покушавајући да изнађе најприкладнију дефиницију или бар приближно одређење, које би било у складу са позицијом коју сам лирски субјекат у односу на тај свет може да заузме, али из које, у крајњој линији, може да запева: „Свијет за којим чезнем је ишчезнуо / као капљица росе пред топлотом сунчеве / зраке, лађа мог живота кад потону, као оне / у бици код Трафалгара; и кад ми жене и вино / – та последња прибежишта, насмијешеше из огледала / сјећања.“ (*Vertigo/Dead Sailor's song*)

Такав какав је, у својим врлинама и у својим манама, свет се нужно мора испитати, мора истражити. У њега се мора проникнути, али повратком на извор и искон тог света, на услов или суштину из које је створен, а што је Логос, Промисао, Реч: „Свијет је настањен између наших ријечи, / оних на почетку и оних на крају. У њима је / и дисање и издисање, све што јесмо и што / никад нећемо бити. Треба путовати, отпочети / срицање невидљиве загонетке која твори живот“. (*Почетак пловидбе*) Овде настаје та суштинска, песничка и онтолошка паралела између библијске драме смисленог стварања, изречене на почетку *Јеванђеља по Јовану* и Митрићевог мотивационог круга за писање поезије, као очуђеног опонашања принципа стварања из промисли Божје. И то је увек тајна, увек, како песник вели, „загонетка“, из које пловидба отпочиње, која нагони на артикулацију на почетку путовања, личног или колективног, али и до које се неминовно, на крају, стиже.

Тематско-мотивски круг везан за пловидбу по морским или маштенским пределима света и душе проиходе из егзистенцијалне патње лирског субјекта за запуштеном есенцијом. Томе је допринео и прелазак драге на копно, у мирније и безбрижније поље егзистенције у којем лирски субјекат метафизички не борави. „Боли те све оно што је срушила кула тишине / у теби. Драга која те напустила у магловитој вечери, предајући се немиру којег ће смирити / неко чије су ноге чврсто на земљи, / као ти заборавау, што се предајеш морнару, / који си истински повезан само с морем, / са капљом слане воде од које сачињен бјеше / први човјек“. (*Конвулсио*) Читајући ове стихове, као да ослушкујемо пригушену фодо мелодију, сиртаки, босанску севдалинку или мелодију хармонике за танго – бандонеон, мелодију тешког хода, неиспољене емоције и меди-теранске туге.

Лирски субјекат ову тезу, овај видик поетичког круга и дамар песничког била још једном лирски фразира, овог пута локализујући га у исконски предео света, исушену, али древну панонску ширину: „Тај унутрашњи зденац одзвања / у шумору наше крви, у шкољкама / наших тијела, од постања, како и записаше / негдашњи љетописци. И кад поново изађе / из земних дубина, све ће се опет вратити на исто“. (*Шум Панонског мора*) А потом ће сугерисати и принцип памћења, као неминован услов језичке артикулације почетка у нашој несвесној суштини: „Тај мрмор хиљадугодишњи памти / доцније и слова на брзоријеким ријекама / што потекоше, у ријечи док не сазрише...“

Љубав и смрт, као два пола тематско-мотивске преокупације песника, преплићу се, сукобљавају и наизменично исказују топос песничког позива – прапочетак настанка песме, онтолошку срж песме. Особеној визији вољене и доживљају љубави са њом најизричитије је посвећен циклус песама *Gancho*. У овом циклусу највише се пева и игра танго. За лирског субјекта „љубав је тако не(до)-речена, / и између нас опстаје, захваљујући томе / што је суштина у њеном неразумијевању.“ (*In Corpora Virae*) Он је доживљава као рат, као смрт, као „изгубљен дом у којем станују мртви / којих се стидимо кад застуди живот у нама“, као губитак себе у препуштању вољеној. Истовремено, вољена је „ријеч која крвари срце и црта филигранске ожилке по њему“. А песник ће два пута поновити да је љубав „истоветна и на длановима / и у дубоким закуцима или лавиринтима срца“. Лирски субјекат, морнар и песник, и његова драга приликом сусрета, у целини коју

чине, симболички – „бергмановски играју шах“ – призивајући тако културну сцену из филма *Седми печат*. Љубавници исцртавају границу постојања и љубави и њене манифестације у нашем искуству. Они су истовремено у љубави и смрти, љубави која призива смрт, смрти као исходу страсног налета љубави.

Шта више, та екстатична стања, у којима се услед налета љубавног доживљаја лирски субјекат налази, додирују границе божанског и бесмртног, што Митрић неком врстом поетичког *híbrisa* и наглашава. Тај мисаони аспект, понајпре у песми *Платонистичка* наликује Његошевом лирском ремек-делу *Ноћ скупља вијека*, у којој љубавни, штавише, телесни доживљај и јединствени блиски сусрет са вољеном, призива сећања на онострано и идентификује се са сакралним. И за Митрића је та здруженост два бића „далеки одзив / божанских сфера, сонорни звук / који ослушкујемо од постања“. Али и у њима, управо због пуноће доживљаја бивствовања, уприсутњености за којом чезне, песник наслућује смрт. Јер је у тим тренуцима смрт најближа.

Митрић се смрти обраћао и у збирци *Унутрашњи Вавилон*. Он је увек посматра из више углова. Разлози због којих се јавља могу проистећи из рата, из бесмисла живота, али и из љубави. Смрт оивичава његову поетску конструкцију. А из губитка, код аутопоетички освешћеног песника, нужно се рађа писање и певање. Тако проналазимо мотивску линију која се провлачи у свим његовим збиркама, а која је посвећена преминулом брату Владимиру. Она је сума песникових контемплација и питања о разлозима смрти у којима не може изнаћи никакав смислен одговор. Тај тихи ламент над губитком уметнички је најснажније артикулисан у песмама *О узајамности* или *Bosnian Nocturno*, објављеној најпре у збирци *Летњи квартет*, а потом у *Унутрашњем Вавилону*, али и у песми *Запис о смрти* у збирци *Морнарски танго*. Ипак, „огруби и кожа, и срце, и сузе дупље у пустиње претворе, / у усахла корита ријечна, па ипак смрт / је јанусовско божанство, и послје свега / измами осмјех, не безразложно, а живот се наставља тамо гдје се мртви смију/ на неки други начин.“ Лирски субјекат као да је након низа тешких момената проникнуо у тајну горопаднице, смрти и као такву (изненадну, непожељну, застрашујућу) успео да је превазиђе животом који из ње, иронично, израста на један нови, каткад промишљенији, каткад карневалско гротескни начин. Па тако песник успева трезвено, не без мање ироније

и неке потајне резигнације да поентира како „смрт је силогизам животу, на овом тамном / мјесту, гдје тече ријека суза и мијеша се са ћутањем / Нила. Крв је мање вриједна од воде, ту, гдје се / врло мало памти. Царује пантомима бесмисла, / а људи сасвим мало говоре, страшно гњевни, / једни на друге, и на себе, не знајући зашто.“ (*Kharotum chant*) Човек одређује смрт према историјском искуству, чега, очигледно, Митрић жели да се ослободи.

Певајући о смрти, песник се и даље враћа на бесмисао рата, на „доба Ареса“, старогрчког бога рата, на „доба Сињоре Морте“ у којем „налик картарошима, целати народа / боје земљу у крв“ („Цртица о посткомунизму“), и призива Орвелову *Фарму*, алудирајући, при том, на оно гротескно обличје света, које Волфганг Кајзер разумева као отуђено и етички потпуно изокренуто. У том изопаченом амбијенту на крају XX века живе „људи звери“.

Задржаћемо се на још једном често обрађиваном мотиву у Митрићевој поезици, од којег није одустао ни у *Морнарском тангу*. Улазак варвара у град и консеквенце које то собом носи као мотив присутан је, иначе, у многим делима светске књижевности (Кавафи, Куци, Збигњев Херберт). Тога је свестан и сам Митрић, због чега, у свом маниру, притрчава да нам то и вербализује у некој од својих песама. На причу о варварима, древним или савременим, наићи ћемо у збирци *Освешћење*, песми *После варвара*. Уништитељи цивилизацијских тековина, истовремено и темеља културе, према дубоком песниковом уверењу, не могу уништити унутрашњи духовни простор или душу појединца. Али, њихови перманентни упади у наш цивилизацијски и духовни круг, које изнова и изнова преживљавамо, јесте историјска карактеристика оног Медитерана о којем Митрић са пуно пијетета пева. У *Морнарском тангу*, међутим, ти варвари данас пристижу из градова из „развијеног“ дела света (*New York, New Minimalisme*). Пловидба је лирског субјекта нанела на источну обалу Америке, у Њујорк, одакле чујемо лирски глас. Он нам сугерише да се у односу на Кавафија и поимања варвара током историје културе, на том месту нужно мења перспектива посматрања феномена варварства. На таквом локалитету савремене цивилизације људи су неминуовно изгубљени у ковитлацу времена и мегалополиског теснаца.

Следећи културно-историјски и духовни идеал овог песничког гласа, идеал о Медитерану као повлашћеном простору, идеал о песми као ревитализацији књижевног

записа, месту спајања даљина и месту из којег израста смисао – постајемо свесни и своје историјске позиције, традиције и присвајамо јасне, али ненаметљиве трагове и знаке оног идентитета који потребујемо, да бисмо певали и пловили целим светом и, истовремено, успели да пронађемо своју луку. Стога је збирка песама *Морнарски танго*, али и целокупан опус песника Радомира Д. Митрића, прецизан и вредан компас на том нашем, нажалост, све ређем, духовном и читалачком путовању по непрегледним површинама српске поезије.

Жељко Милановић

КАКО ОГРАНИЧИТИ РАЗОРНО ДЕЈСТВО
ИДЕНТИТЕТА / ПРОНАЋИ ИДЕНТИТЕТ
ГРАНИЦЕ?

Никола Петковић: *Идентитет и граница – хибриднаост и
језик, култура и грађанство 21. стољећа*

Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2010.

Никола Петковић је редовни професор на Одсеку за студије културе Филозофског факултета у Риједи, прозни писац и песник, књижевни критичар, преводилац и публициста богатог образовања стицаног у Загребу али и на америчким универзитетима. Постколонијализам, посткомунизам, Средња Европа, идентитет, постмодерна, интеркултурна комуникација, књижевност границе – представљају, уопштено говорећи, кључна подручја његових истраживања. После двојезичне научне студије *Средња Европа: мит, збиља, утопија/A Central Europe of Our Own: Postmodernism, Postcolonialism, Postkomunism and The Absence of Authenticity* (2002), збирке есеја *Мозак од 2 марке* (2002), збирке критика и колумни, два романа, четири збирке поезије и превода романа Џамајке Кинкејд *Аутобиографија моје мајке* – Петковић је објавио научну студију која изнова пропитује заблуде уверења да су идентитети фиксни, велике приче истините, бинарне опозиције незаменљиве, уверења да се кључ наше будућности налази у нашој прошлости као и да универзална антропологија може да одигра улогу у хуманизовању Другог.

Петковићева књига истражује феномен идентитета и границе на широком пољу културе који обухвата само наизглед удаљене и неспојиве просторе и концепте. Удаљеност простора из Петковићеве визуре свакако да ни-је пресудна како би се истраживао хибридни идентитет који надилази есенцијалистичка (да ли и она антиесенцијалистичка?) поимања идентитета. Појам и концепт идентитета, који се увек јавља у вези са колонијалним/постколонијалним и колонијализмом/постколонијализмом, Петковић разликује од процеса идентификације, указујући на то да се најчешће идентификација изједначавала са идентитетом. Петковић упозорава да дијахронијска, динамична екстензија појма и концепта идентитета увек остаје проблематична и поред тога што је синхронијска, статична екстензија доступна теоријском овладавању. Крећући се спиралним лавиринтом који обухвата античко разумевање Другог као варварина, однос просветитељства према локалном и универзалном (односу из кога је ослобођена „дискурзивна енергија колонизације“ али и плодносна расправа о „хуманизирању универзализма и варијантама космополитизма“), модерност која бинарним опозицијама одређује ситуираност у свету и савременост(и) којима је заједнички именитељ пост- (постмодерна, постесенцијализам, посткомунизам, постколонијално, постколонијализам...), Петковић се ни у једном тренутку не препушта самоуверености теорије на чијој подлози гради сопствене закључке којима је намера да изађу из академских оквира и постану део стварности света. Када указује на то да је операција „Ирачка слобода“ доказ прекинуте комуникације између интелектуалног наслеђа Запада и његове империјалне праксе, он демонстрира хвале вредан опрез кад је реч о теорији уопште. Богато познавање савремене теорије праћено је увек пожељним опрезом како би се дошло до одговора на једно од кључних питања наших пост- процеса (не само посткомунизма): да ли културални и етички релативизам увек иду руку под руку или је могуће да неко буде културални релативиста а да не буде нужно и етички релативиста?

Идентитет и граница је обимна студија културе која, поред тога што поставља многобројна питања, нуди и моделе за обликовање идентитета самоспознајом ослобођеног од терета традиције, идентитета који би успешно преговарао са временом у коме се формира, док би простор његовог формирања све више релативизовао и постајао неважним. Уочавајући да је посткомунистичка потрага за

идентитетом готово идентична оној постколонијалној, Петковић износи отрежњујуће закључке за нас на простору који је и сувише често именован (није ли порекло колонизације у језику?) као Балкан, Средња Европа, Југоисточна Европа, Западни Балкан. Простор бивше Југославије памти двоструку опасност идентитета: његов заборав и беспоговорно инсистирање на њему.

Иако Петковићева истраживања нису доминантно усмерена на бившу Југославију, тешко је отети се утиску да свака од студија заправо говори о простору на коме границе и идентитети одређују целокупност живота. У уводном поглављу Петковић се бави појмом, идентификацијом, апликацијом, досегом идентитета. Наслањајући се на теоретичаре као што су Акил Билграми, Гајатри Чакраворти Спивак, Сара Сулери, Мери Луиз Прат, Хоми К. Баба, у наредним поглављима Петковић истражује дела Клаудија Магриса, Франца Кафке, Недјељка Фабриа, Даниела Едвардса, Чанг-ре Лиа, Ђилерма Гомез-Пење, Ричарда Родригеза...

Искуства теорије и дела појединачних аутора смештена су у оквирима шире постављених проблема какви су Средња Европа (њено искуство сукоба који су били неизбежно пратиоци деколонизације указује на неопходност одустајања од субјекта и нације који полазе од тоталитарних претпоставки), чакавска књижевност и језик („аргумент којим се језични стандард односи према `дијалектима` аргумент је моћи, а не лингвистике“), колонизација психе појединца (превођење у тројезичној култури у којој је само стандард језик а варијетети су (само)маргинализовани), однос универзалног и локалног (успостављен у сложеној мрежи језика, култура, традиција...), границе књижевности (уз теоријски апарат генеалогije, микроисторије и метаисторије истражује идентитет књижевног текста), културални и етички релативизам (поређење пракси убистава у културама Бразила, Филипина, Европе и САД) и *Четврти простор* као последња (бар за сада) могућност избора и открића идентитета приликом прелажења границе као предуслов за настанак грађанства 21. века.

Довољно локална да не претендује на универзалност, довољно универзална да не би остала сводива на локално, студија Николе Петковића представља и значајан подстицај за истраживања и српске књижевности а посебно начина на који се обликује идентитет књижевност јунака али и саме књижевности. Следећи Петковићев модел праћења искуства културалних хијерархија на неколико

континената, можемо да се запитамо да ли у српској књижевности пресудну улогу игра однос центра према маргини (на пример, каква је моћ канона у/према „регионалној“ књижевности) и маргине према самој себи (олако прихватање канона, самозатварање, вишак отпора или вишак повлађивања који (само)замишљена маргина гради према (само)замишљеном центру); да ли бестселер српске књижевности нужно мора да буде „на линији“ моћи, била она репрезентована као институционална или супротстављена институционалном, шта говори употреба појма „зулу-књижевност“, зашто би однос према црначкој уметности у српској књижевности између два рата могао да буде разлог по-етичких сукоба, како се перпетуирају стереотипи о Србима...; зашто књижевност не успева да постане могући референцијални коректив историје?

Без обзира на то да ли ће ова књига бити подстицајна за истраживања српске књижевности и културе, важно је обратити пажњу на њену посвету. Наиме, Петковићева књига садржи посвету („Мојему Тину са жељом да живи у свијету гдје идентитети неће бити на овај начин и оволико важни“) која своја значења гради бар на два плана – оном интимном и оном који прераста интимно али не да би постао универзалан (Петковић често упозорава на погубност трансфера значења са локалног на универзално). Универзално света у коме идентитети „неће бити на овај начин и оволико важни“ враћа се читаочевој интими, простору живота до кога је данас готово немогуће допрећи. Откривање ауторове интима покушајем одговора на питање ко је Тин не означава потребу да се уљуљкавамо у едипалне односе поистовећивања са Тином. Петковићева студија намењена је читаоцу који се налази изван граница интимног (локалног) и њени најбитнији закључци враћају се значењу посвете. Без обзира ко је Тин (без обзира за нас је битно за аутора), нама се поставља питање можемо ли да постанемо Тин коме се остварује ауторова жеља, односно да ли теорија и њене апликације појачавају жељу за светом у коме идентитети не играју пресудну улогу.

Један други Тин (Ујевић), који долази из прошлости, може нам појаснити основне Петковићеве закључке. Тај Тин, коме идентитет границе, њено вољно и невољно прелажење као и искуство разорне моћи идентитета није било страна, говорио је да је још почетком ХХ века идентитет осумњичен „као грдна крпарија“ и да се своди на избор између Ја које је детерминисано рођењем и Ја „које је дијете свакога новог тренутка“. За њега је право Ја уметничке

природе (дакле, конструкт) и то Ја вешто твори целину ако се систематски практикује, веже за резултате и не попушта својим двојницима.

Без обзира да ли желимо да делимо жељу Петковићевог Тина или став Тина Ујевића, једно је извесно: идентитет ће наставити да чува своју важност и после процеса обележених одредницом пост-. Остаје отвореним питање колика ће бити његова улога у обликовању стварности културе и да ли ће он бити резултат, како Петковић каже, „тачке гледишта првог лица“, аутентичног и самокритичног саморазумевања, из кога се рађа нови субјекат који неће бити реактиван.

Александра Ристић

РЕЧИ, ФИГУРЕ, ЗНАЧЕЊА

Александар Костадиновић: *Израз и огледало*
Алтера, Београд, 2010.

Пред нама је књига у којој Александар Костадиновић, усредсређен пре свега на српску поезију друге половине двадесетог века, аналитички и теоријски испитује, тумачи и вреднује стремљења, значења и домете опуса шесторице високо афирмисаних аутора: Саше Радојчића, Васка Попе, Рајнхарда Лауера, Мирослава Максимовића, Николе Вујчића и Живорада Недељковића. Сваки од ових аутора појава је за себе у поетолошком (Радојчић, Лауер), односно поетичком смислу. Разлике међу њима природно условљавају, чак одређују различите методологије у критичким приступима демонстрираним у *Изразу и огледалу*.

То, наравно, не значи да додирних тачака међу Костадиновићевим огледима – шест их је на броју – нема.

Тако, питања преображаја, метаморфозе као поступка и „вучја тема“ у књижевности указују се као нит која спаја текстове *Метаморфоза као (мета)троп и Ликоморфоза и демонска модулација*, док је питање традиције и модерности у стиховним и језичким решењима интересна сфера у текстовима *Стих и пукотина* и *Вожња језиком на више обртаја*. Аутор је сваком од наслова придодео поднаслов, као својеврсну допуну и конкретизацију. Овако посматрани, огледи који не припадају поменутој подели, стоје као уводни – *За смисао / Против смисла*, односно закључни оглед књиге – *Песник малих прича*.

Текст *За смисао / Против смисла* самим називом упућује на могућност избора који са собом неретко доноси замку бирања погрешног. У студији *Ништа и прах* Саше Радојчића, „некритичко прихватање ауторитета“, тиме и усвојени ставови изграђени на предрасудама са којима Радојчић прилази Стеријином песништву, основна су замерка Александра Костадиновића. Радојчићева реконструкција историјске рецепције *Даворја*, премда је студија првенствено усмерена на песимизам песника, наглашава идеолошке аспекте у пријему, те се „историјска судбина *Даворја* сагледава као век и по дуго затирање идеолошки проблематичне и провокативне књиге“.

Аутор истиче да је Радојчић знатно поузданији у делу студије у коме приступа тумачењу песничких састава, мада тумачења својих претходника (Драгиша Живковић, Мирон Флашар, Миодраг Матицки...) узима као „конкурентне преднацрте“, чиме ток излагања поприма форму *за* и *против*. Захваљујући Флашаровом повезивању Стеријиног песништва са стоичком филозофском школом, Радојчић, међутим, успева да генезу Стеријиног песимизма сагледа кроз идеју „циркуларности светске историје“, и као основни песнички поступак именује „коришћење античког преседана“.

Костадиновић истиче значај и новине у интерпретацији и увиду у генезу Стеријиног песимизма, али озбиљне недостатке студије налази у ауторовом односу према проблематици композиције и структуре *Даворја*. Радојчићево приклањање моделу Миодрага Матицког, у потпуности различито од његових самосталних увида, условило је, каже аутор, „крајње релативистички однос према евентуалном композиционом јединству“. Радојчићеве недоследности региструју се, даље, и у односу према историјату појединачних песама, при чему се историја узима као потврда песничких стремљења ка мисаоној кохерентности књиге, али се одбацује у случају груписања текстова као историографских и опште-људских.

У реконструкцији развојног пута Васка Попе, аутор је у тексту *Метаморфоза као (мета)трон* за доминанте одредио песникове митопоетске елементе. У трагању за одговорима који недостају савременом човеку, па и модерној књижевности, Попа је стигао до повратка српској средњовековној култури, фолклору и претхришћанском наслеђу, чиме је учињен и пресудни тематски корак. Временски распон од збирке *Споредно небо* до *Усправне земље* и *Вучје соли* се тако, према Костадиновићу, указује

као „време пуног усаглашавања стилских, тематских и идејних чинилаца Попине митографске поетике“. Попине песничке књиге, осмишљене тако да претходна готово захтева следећу, а да се, при том, не ремети унутрашњи склад сваке, где се међутекстовна повезаност читава и између временски јако удаљених збирки, доводе у питање прецизност начела „цикличне организације“.

Успостављање међуциклусних веза између *Коре* и *Усправне земље* аутор је представио паралелном интерпретацијом песама *Познанство* и поетског диптиха *Савин извор* и *Свети Сава на своме извору*, региструјући као допунску меру кореспонденције, поред места које у збиркама заузимају, симболе (око, извор и камен), сликовне чиниоце (змијоглави штап и вук) и Светог Саву као јединственог поетског јунака.

Доследност сваке врсте нарочито је видљива у праћењу теме преображаја. Аутор закључује да стицање „нове личности“ и добијање вучјег имена код Попе подразумева како психичку, тако и физичку трансформацију. Јунак из циклуса *Поклоњење храмоме вуку* означен је, након добијања новог идентитета, и самим насловом циклуса *Вучје копиле*.

Разматрајући судове критичара и теоретичара књижевности, аутор закључује да је Васко Попа у свом стварању подједнако водио рачуна о аутологијском и металогиском плану значења, на чему посебно дугује фолклорној традицији, првенствено форми загонетке. Својеврсна семантичка „недовршеност“, танка нит између конкретног и апстрактног, између реалног и идеалног, тако у овом случају нису искључиво уметнички приступ савременог песника митском.

Ликоморфоза Светог Саве, осмишљена према Чајкановићевој реконструкцији хромог вука као врховног божанства српске религије, заправо је реактивација стваралачких моћи из фолклорних и митских творевина. Моћ вида, чин самоогледања у води и (само)спознаје, нит је која спаја *Познанство* и поменути диптих, али и успоставља везу са древним митом о Нарцису. Док Нарцисово огледање одводи у деструкцију, Свети Сава сагледава, поред сопственог, и препород свог народа и постаје „својеврстан негатив античког мита“, али и обједињује улогу митолошког претка и новог демијурга.

Песнички субјекат, стицањем вучје природе, узима и нешто од препознатљивих детаља из песниковог живота,

што ће се нарочито видети у књизи *Живо месо*. Уочена исповедна улога песништва уводи у нови ланац метаморфоза, те као коначност износи да „Попин песнички опус утеловљује не толико идеју континуитета, колико идеју метаморфозе“.

Насупрот демијуршком учинку који код Попе производи ликоморфоза, у тексту Рајнхарда Лауера *Убице постају хероји* иста појава јавља се као демонска модулација, као узрочно-последична веза ратних збивања у Србији почетком деведесетих година.

Први део огледа, у коме Лауер у српској митолошкој традицији и „крволочном вуку“ види „кривце“ за балкански рат, био је подстрек за оглашавање бројних аутора (Марија Клеут, Драган Жунић, Светозар Кољевић), али је њиховој аргументацији у одбрани српске културе, према Костадиновићу, недостајала подробнија анализа необичног третмана вучје теме, првенствено у савременом српском песништву.

Лауер своју тезу гради ослањајући се на европску традицију, али и традицију из античких басни и библијских поука, које у вуку виде најомраженију, најкрволочнију звер. Костадиновић наводи *Речник књижевних симбола* Мајкла Фербера, у коме су, као изузетно ретки песници са симболом доброг вука у своме песништву, истакнути Џорџ Гордон Бајрон и Алфред де Вињи. Иако наглашава усамљеност таквих случајева, Ферберов речник, вели Костадиновић, несумњиво показује да позитивна ликоморфоза није никакав куриозитет српске књижевности.

Међу сличним примерима конвенционалног вредновања аутор убраја и ликантропију (феномен вампира), која се често доводи у везу и са садизмом и мазохизмом као видовима психопатолошких поремећаја, док је у основи свега деградацијски процес првобитног човека.

Аутор је мишљења да позитивну ликоморфозу у песништву Васка Попе, Гојка Ђога и Рајка Петрова Нога не треба посматрати као феномен приватне симболике, и то не само стога што она није својствена искључиво овој тројници песника, већ што, упркос несвакидашњости, упућује на појаву начелног карактера.

Национална идентификација са вуком као „похлепном звери“ и прелазак из злочинца у жртву препознати су и у „миту о хајдуцима“. Међутим, као што Драган Жунић подсећа на судове Јована Скерлића, осим патриотских симпатија за хајдуке, разлог популарности овог мита јесте

наклоњеност према побуњеним, снажним личностима, те су пандан хајдуцима управо ликови из дела Виктора Игоа или Ц. Г. Бајрона.

Александар Костадиновић препознаје, отуда, у Бајрону књижевни ауторитет који је у стању да, са становишта европске културе, оправда популарност мита о хајдуцима, па и појаву доброг вука у српскоме песништву, мада је свестан да свака неконвенционална употреба овог симбола, који се ни као такав не да укротити, води у семантичке непредвидивости.

У огледу *Стих и пукотина* аутор испитује песнички поступак коришћења цитатности из српске народне епике, која је, када је о Мирославу Максимовићу реч, најизраженија у песничкој књизи *Небо*. Песников дијалог са фолклорном традицијом овде је најинтензивнији, и чак обухвата „низ ин-текстова другачијег порекла“, од којих аутор наводи кореспонденцију са стваралаштвом Диса и Александра Блока. Полазећи од Дисове песме *Распадања*, Максимовић слику моралне пропасти надограђује Блоквом идејом о бесмислености живљења у реалном али и у оностраном свету. Ипак, наводи аутор, најдоминантније међутекстовне везе су са народном епиком. „У питању је, дакле, илуминативна цитатност, којом се дезаутоматизује перцепција прототекста. Она је, заправо, вид модерног, новог и стваралачког читања традиције.“

Песникова необична одлука да цитате „десетерачког порекла“ инкорпорира у јампски једанаестерац подстакли су аутора на испитивање метричке схеме унутар песничке књиге, те се као закључак изводи да Максимовићев стих бележи знатна одступања од стандардне метричке схеме. Графичким приказима и исцрпним версификацијским анализама Костадиновић указује на нову варијанту стиха, али и „пукотину“ у њему, насталу покушајем синтезе двеју традиционалних варијанти.

У „језичком песништву“ Николе Вујчића од посебног значаја за аутора било је испитивање поступка *verborum immutatio*, који се овде остварује супституцијом конкретног апстрактним. У питању је, на изванредан начин, преображај – „претварање ствари у речи“, која је, примећује аутор, конструктивно начело Вујчићевог песништва.

На примеру песничког састава *Град*, Костадиновић прати чин „алхемијског процеса – реализације вербалног“, увек осмишљен тако да у читаоцу изазове ефекат изненађења или изневереног очекивања. На исти ефекат пе-

сник је рачунао и при давању наслова песмама, што сведочи о нивоу поигравања са конвенционалним представама у књижевности. Осим митског поистовећивања речи и ствари, у Вујчићевом опусу бројне су песме са старозаветним предлошком, као и ре-креацијом митског доживљаја, мада аутор наглашава да песникове поетске структуре фингирају митски доживљај света, и то искључиво чине са намерном грешком. Као доминантни мотив Вујчићевог стварања аутор истиче „квар у језику“, био он графичке, фабуларне или лексиколошке природе, све у циљу прекопотребне адаптације: „Посегнемо ли за демутичким критеријумом истине: првобитна грешка и квар у језику постаће заправо његов једини исправни елемент.“

Последњи текст ове књиге, *Песник малих прича*, прати специфични поступак Живорада Недељковића, који незнатним догађајима уводи далеке, тематски несродне планове. Тумачењем песме *Погрешна прогноза* аутор показује како се описи код Недељковића, који почивају на трансферу епитета, остварују „заборављеном песничком фигуром“ – хипалагом (специфичном подврстом инверзије, којом се епитет прикључује неочекиваној именици у реченици), те да читав низ песама са темом свакодневице дугује иновативност управо овој фигури. Аутор истиче да је мотивско богата емпиријска стварност Недељковићево тле, те теме којима се бави никада не хрле апстракцији већ остају у сфери реалног.

За хронотопе Недељковићеве поезије Костадиновић издваја двориште као затворени простор сигурности – микропростор, и државу као потпуно супротни ентитет, отворени простор великих, али и несагледивих димензија. „Тако вавек – вавек тако“, који стоје између ова два простора, указује на „историјско време непрекидног ратовања, сатирања и кланица народа, али и на интимно време „сеоске идиле“, на константно несагласје ових простора.

И у овом огледу уочљива су нека од питања којима се аутор бавио у претходним текстовима. „Поигравање установом наслова“ регистровано је као и у поезији Николе Вујчића, те паралела са Стеријиним „шареним луткама за слабоумну децу“ из *Даворја*, и револуционарним, ратним дешавањима (Стеријина 1984. година, односно, дешавања у последњој деценији прошлога века, којима је Недељковић био сведок). Удаљавања су, међутим, неминовна, и аутор их означава као разлику у поимању револуционарних ставова и ратних идеологема. Недељковић, супротно Стерији, предност даје маргиналном догађају који не

оставља могућност идеолошких злоупотреба. Аутор, пак, истиче, да је Недељковићева поетика малог, интимног и периферног друштвено и културно ангажована на језичком плану, при чему је силепса (фигура у којој се реч односи на више речи, али се само са једном слаже у роду, броју и падежу, док са другом добија ново значење) песников најчешћи стилски поступак.

Силепсом се, на микроструктурном простору, подједнако ефектно као и хипалагом у песничком опису, опомиње на вечну неусклађеност микро и макропростора, простора интимног и јавног, дворишта и државе.

У књизи *Израз и огледало* указује се да, упркос различитостима које смо на почетку приказа поменули, као и временском распону у коме су огледи настајали, континуитет у интересним сферама аутора, принципима вредновања и утемељивању теорије и нарочите философије у конкретна књижевна остварења – постоји. Посебан сензибилитет којим се Костадиновић у одабиру песничких опуса водио, те умешност њихових анализа и дубоко познавање историје и теорије књижевности учинили су појаву ове књиге научно више него драгоценом. Преображаји аутора у тумачењима и приступању питањима књижевности, који су се, по његовом исказу у напомени уз књигу дешавали, нипошто се не могу регистровати као „квар у језику“. Напротив.

статуирање

Душан Бојанић

СОЦИЈАЛНА ПРАВДА ПОЧЕЛА ДА КРИВУДА

Није све тако црно. Многи су пребледели.

У почетку бијаше каос. После смо се некако навикли.

Сви за једног, један за себе!

Божија заповест: Не кради. Човеков одговор: Немам од кога.

Многи су због хонорара отишли до коронара.

Циљ би сад и оправдао средства, да нису средства потрошили.

Не брине ме што толико лоше живим, већ што тешко преживљавам.

Научите се глупости да вас цео свет разуме.

Срећа није довољан разлог да би неко био срећан.

Homō homini homosexualis.

Чека се још само приватизација Бога.

Немојте само гледати телевизију, мало и послушајте.

Социјална правда почела да кривуда.

Мој град је најлепши ноћу. Не види се силна прљавштина.

Бог је најсигурнији доказ да постоји човек.

Волети себе. Макар то био сукоб интереса.

Искрен сам и када лажем.

Како да чујемо глас народа, кад сви ћуте.

Од судбине не можеш побећи, из кафане мораш!

Језик ми је кренуо испред памети, па се заглавио. Зато сад муцам док размишљама.

Ако вам не иде од руке, немојте ногом!

Заставе би спустили на пола копља, да копља нису поломљена.

У мутној води мораш имати велику главу да би те неко видео.

Не морамо казнама опраштати туђе грешке.

Историја нас је научила да будемо поштени према себи. Политика нас мора научити да створимо историју.

Здрав човек диже револуције, болестан трпи еволуције.

Политички течај нас је отерао у стечај.

Пас не уједа, само газда.

На Тајној вечери некима је предјело пресело.

Учите разлику. Правите се истим.

Кад кренеш да удараш главом о зид, труди се да се што мање чује.

Није срамота ићи иза другог, срамота је ићи иза себе.

Е(в)ро са онога свијета.

Глупост је добар учитељ ономе ко је може разумети.

Ханибала појео канибал. Остала затворена врата.

Наши кројачи судбине навикли све са иглама.

Купите аутомобил или бицикл, пре него што вас други провозају.

Пао му је камен са срца. У бубрег.

У лажи су кратке ноге, али дуге руке.

Ако избегавате љубав на први поглед, обратите пажњу на диоптрију.



рампа

Гинтер Горбаев

ДРУГИ

ЛИЦЕ 1 – у радничкој униформи, у потрази за Другима

ЛИЦЕ 3 – униформисано лице

ЛИЦА 2, 4, 5 и 6 – лица која се појављују током потраге

(Пројектор приказује натпис на црној позадини; ако се изводи на отвореном у позадини се види застава.)

ПОТРАГА I

ЛИЦЕ 3 *(обасјава га рефлектор, по могућству у боји, чита текст):* Пажња! Пажња!

Ви који спавате и ви који бежите. Ви који причате и ви који окрећете главу. Немоћни и осииони. Кротки и бесни. Одбачени и обожавани. Чујте: ми нисмо овде да забављамо већ да регрутујемо. Ми нисмо дошли да машемо цифрама које говоре о морталитету и тиме вабимо сузе у очима. Не, јер ми кажемо: то није довољно. Где једни кажу „доста је“; ми кажемо „још!“ Где једни кажу „мало је“, ми кажемо „није га требало ни бити!“ Јер ја вас питам: има ли веће лажи од смеха, има ли већег лицемерја од јаука? До сад је свет почивао на оном што око гледа, али од сада добро начуљите уши, јер када наша Правда узме реч

многи ће занемети. Уђутаће мисао пред делом, устукнуће моћ пред одлучношћу, снага пред пожртвованошћу. Ми нисмо дошли да позивамо на хуманост према израбљиванима, ни на милост ка намученима, већ смо дошли да распламсамо њихов бес. Ми ћемо бити гори према жртвама, него према злочинцима. Тамо где силник узима парче хле-ба, ми ћемо отети чашу воде. Направићемо такву олују, која ће пробудити најдубље спаваче, обојићемо воде црвенилом које ће и слепци видети. Све док поражени не вас-крсну и богаљи не устану у борбу за ново друштво. Друштво које ће привући сваког уз своје груди као мајка чедо и никада га неће пустити.

(Пројектор приказује слику фабрике.)

ЛИЦЕ 1: Јесте ли ви Други?

ЛИЦЕ 2 *(посматра га испитивачки неко време)*: Други?

ЛИЦЕ 1: Да, Други.

ЛИЦЕ 2: Не знам. Не знам на које Друге мислиш?

ЛИЦЕ 1: На оне који не узимају делове.

ЛИЦЕ 2: Делове? Тешко је данас било шта урадити са нечим што је већ издељено.

ЛИЦЕ 1: То су машински делови, фабрика у којој радим их производи.

ЛИЦЕ 2: Чему служе ти делови?

ЛИЦЕ 1: За веш машине. Знате, нама су плате мале, и онда сви узимају делове да би их продавали на црно.

ЛИЦЕ 2: А како успевају да их изнесу?

ЛИЦЕ 1: Па, износе их у рукавима, чизмама, гађама...

ЛИЦЕ 2: Колико вреде ти делови на црном тржишту?

ЛИЦЕ 1: Не знам, мало. Али то није битно. Мени су рекли да и ја треба да се сналазим и кријумчарим делове, а да ће доћи Други који ће решавати проблеме.

ЛИЦЕ 2: А, те Друге тражиш... Нисам ја од таквих. Него, можеш ли ми рећи колико тих делова је могуће дневно изнети и да ли је потребно подмитити чуваре?

ЛИЦЕ 1: Нисам дошао да разрађујем начине кријумчарења. Мене интересују Други. Знате ли где их могу наћи?

ЛИЦЕ 2: Полако господине, ако желите да вам учиним услугу и упутим вас на друге, морате и ви мени учинити

противуслугу. Дакле, колико се делова износи?

ЛИЦЕ 1: Па, један или два ако си сам у послу. А ако имаш договор са чуварима, онда можеш и омању торбу делова да изнесеш.

ЛИЦЕ 2 (*рачуна у себи*): Слаба вајда.

ЛИЦЕ 1: Онда, где су Други?

ЛИЦЕ 2: Други. Чуо сам да у оној шупи живе неки људи. Види, можда су они Други.

ЛИЦЕ 1: Можда?

ЛИЦЕ 2: Па, можда. Откуд ја знам, баш мене брига за Друге.

ЛИЦЕ 1: Рекли сте те да знате. Зато сам вам дао информације о кријумчарењу у фабрици.

ЛИЦЕ 2: Јакe информације: гаће и чарапе... То сам знао и сам. Много си ми ти наиван...

* * *

ЛИЦЕ 1: Добар дан.

ЛИЦЕ 4: Добар дан.

ЛИЦЕ 1: Да ли сте ви Други?

ЛИЦЕ 4: Ко?

ЛИЦЕ 1: Па ви који живите овде, да ли сте ви Други?

ЛИЦЕ 4: Ми смо избеглице, мада нас често називају „другима“ и „онима“.

ЛИЦЕ 1: Извините, нисмо се разумели. Нисам на то мислио.

ЛИЦЕ 4: А ко сте Ви и шта хоћете?

ЛИЦЕ 1: Ја сам радник у фабрици, тражим неке Друге људе. (*пауза*) Чиме се бавите?

ЛИЦЕ 4: Незапослени смо. А ко су ти, Други, људи?

ЛИЦЕ 1: То су они који неће попустити пред искушењима да украду и који ће променити ствари.

ЛИЦЕ 4: Да украду шта и промене шта?

ЛИЦЕ 1: Да не украду ништа, а да промене све.

ЛИЦЕ 4: А, ти Други. Нема таквих овде, ми једва преживљавамо, не можемо себи да приуштимо да будемо Други.

ЛИЦЕ 1: А знате ли где их могу наћи?

ЛИЦЕ 4: Не знам. Идите до цркве или до банке па питајте њих, они имају и памети и новца да буду Други. Мада бих вам ја препоручила да не идете никуда већ да чувате то

што имате и узимате што можете, а када буду дошли Други, средиће они ствари и без вас. Ех, да је неко од нас радник у фабрици, све би после ишло лако. Мало по мало, сви бисмо се ми тамо убацили. Овако, беда. А некима је и посао мало... (*врти главом*)

ПОТРАГА II

ЛИЦЕ 1: Здраво.

ЛИЦЕ 5: Бог вам помогао.

ЛИЦЕ 1: Ви сте службеник?

ЛИЦЕ 5: Да, вама на услузи.

ЛИЦЕ 1: Тражим Друге. Нисте ли ви један од њих?

ЛИЦЕ 5: Господине, ми можемо бити шта год ви желите и наша фондација може вам обезбедити све што хоћете.

ЛИЦЕ 1: Не разумем.

ЛИЦЕ 5: Ни ја, господине, али то није важно, важно је да верујете! Да, важно је да верујете, господине, и ми ћемо вас водити до ваших највећих снова.

ЛИЦЕ 1: Да верујем у шта?

ЛИЦЕ 5: У нас, наравно. Знам ја шта ви хоћете. Ви тражите Оне који ће утврдити принципе, који се убијају за идеје, за законе, за апстракцију. Да, господине, за апстракцију. Али, Они греше. Много, много греше. Размислите, који принцип признаје душу? Који принцип уважава нашу крв, наше људске, животињске нагоне? Где је човек у закону? Где је човек у тој хрпи одредби и бројки, човек од крви и меса? Њих праве бездушни створови којима је важнија чистота идеје од живе људске судбине. Бездушни створови који живе у апстракцијама, који не познају мале људске лудости и њихову сласт, који не познају ужитке пречица и обилазница и слободе да се оне изаберу.

ЛИЦЕ 1: Зар су одиста такви?

ЛИЦЕ 5: Да, господине, такви и још гори. То нису људи, то су цифре. То су празне речи које не осећају сузе осуђеног, гнев осветника, лаж заљубљеног. Цифре које не виде афекте и страсти окривљених. И ми никада нећемо дозволити тим утварама да загосподаре нашим светом.

ЛИЦЕ 1: Ипак бих волео да их видим и сам се уверим у ваше речи.

ЛИЦЕ 5: Ви ми не верујете?

ЛИЦЕ 1: Да, верујем вам, али сам ипак радознао.

ЛИЦЕ 5: Како желите. Али, запамтите: ко једном другује са

Другима, тај никада неће моћи да постане миљеник наших фондација.

ЛИЦЕ 1: Извините, још нешто бих вас питао: да ли ви вршите службу за цркву или за банку?

ЛИЦЕ 5: Зар ту има разлике? Сви ми радимо за неког ког никада нисмо видели, али верујемо да он постоји и сваког дана гледамо у његова дела. Окрените се, човече, све што је створено и дешава се око нас његово је дело, звао то банком или црквом.

ЛИЦЕ 1: Ви знате где су Други? Видели сте их?

ЛИЦЕ 5: Боже сачувај!

ЛИЦЕ 1: Знате ли барем на коју страну треба да их тражим? На истоку или западу?

ЛИЦЕ 5: Господине, Њих ви не интересујете. За Њих ви сте само још један број, још једна тачка у координатном систему. Али ми, ми вам можемо пружити све. Ми вас разумемо. Ми разумемо ваш ум и ваше тело. За нас ви нисте само тачка, ви сте живо биће, и ми се трудимо да угодимо вашим потребама. Вашим стварним, аутентичним, потребама.

ЛИЦЕ 1: А остали?

ЛИЦЕ 5: И осталих. Зар не видите, људи се боре, труде. Неки су тој трци бржи, неки спорији. Неки су јачи, неки слабији али се сви сналазе како умеју и побеђују. Ах, толико сјајних победа, толико тријумфа. Толико насмејаних. Да, знам, рећи ћете да док један побеђује, остали губе. Али, нисте у праву. Јер погледајте: видите како и они славе заједно са победником. Његов осмех, сва та раскош, то их вуче, увлачи у тај спектакл и они се радују. Да, погледајте их зар нису и они срећни.

ЛИЦЕ 1: Али њихови проблеми остају.

ЛИЦЕ 5: Али то не значи да нису срећни. Хајде. Хајде да играмо са њима. Дођите да осетимо ту експлозију живота и лепоте. Осмеха и братства. Зашто бринути за проблеме оних који и сами за њих не брину.

ЛИЦЕ 1: То су све привиди, илузије.

ЛИЦЕ 5: Напротив, стварни су, или барем стварнији не могу бити. Хајде да играмо, хајде да плешемо. Зашто очајавати? Зашто товарити на своја леђа туђе бриге? Ту је вино, ту је музика, ту су вреле женске груди. Људи се веселе, играју. Играју, побеђују и ми их славимо. Небо бљешти ватрометом, шампањац тече улицама. Хајде да заборавимо на бриге. Глад нас чини лаким и ми плешемо као нико пре нас. Ох, како смо лаки и скакутави, како смо

срећни. Хајде да се опијемо вином и заплешемо као деца. Хајде да играмо и славимо. Није важно шта. Важно је да смо лаки, срећни и скакутави. У вину је истина, наивност је благослов. У вину је истина, наивност је благослов.

(Ово понавља неколико пута и за то време скаче, врти се у круг и игра).

(Чује се песма 'Лили Марлен'; ЛИЦЕ 1 и ЛИЦЕ 4 играју уз музику).

ЛИЦЕ 3 (*чита текст док трају песма и плес*): Људи су изгубили свест о свом постојању, масе су изгубиле свест о својој снази. Народи су постали материјал за медије које их гутају и фабрикују у безличну масу са лажним надама да је елита на дохват руке и да их очекује. Погледајте све те хорде спортиста, уметника, медијских радника, једном речју забављача, који се каче за хаљине елита у нади да испросе нешто за своја себична тела пуна самовеличине. Погледајте их како плешу у зноју, у муци, у напору да задовоље. Погледајте их како певају прости, испразни и до лудила опијени наркотицима и привидима важности. Не осврћите се на те клонове. Одбаците све који су у хаљинама елита нашли своја коначишта.

Не губимо време: плесати по бријачу значи признати га за свој подијум. Не губимо време: смејати се својој беди значи прихватити је као судбину. Не губимо време: свака пародија је помирење, свака комика је предаја, сваки смех је издаја. Прошла су времена апатичних критичара и пацифиста револуционара, сада је наше време. Није важно колико нас има, већ на шта смо спремни. Није важно што пред нама стоје милиони изгубљених, јер ми имамо циљ и видимо пут.

ПОТРАГА III

ЛИЦЕ 1: Здраво.

ЛИЦЕ 6: Добар дан.

ЛИЦЕ 1: Извините, требам Друге. Да ли знате где их могу наћи?

ЛИЦЕ 6: Не.

ЛИЦЕ 1: Извините, онда. Довиђења.

ЛИЦЕ 6: Причекај, да мало попричамо.

ЛИЦЕ 1: Врло радо, али ја сада стварно жури...

ЛИЦЕ 6: Не брини. Велике ствари се не дешавају ни

прерано, ни прекасно.

ЛИЦЕ 1: Мислите ли да их је тешко пронаћи?

ЛИЦЕ 6: Зависи.

ЛИЦЕ 1: Од чега?

ЛИЦЕ 6: Од онога што пронађеш.

ЛИЦЕ 1: Не разумем.

ЛИЦЕ 6: Због чега ти требају Други?

ЛИЦЕ 1: Желим да им се придружим, овако више не могу. Хоћу да пронађем мир.

ЛИЦЕ 6: Зар за то постоји претежак пут?

ЛИЦЕ 1: У праву сте, не.

ЛИЦЕ 6: Желео бих да ти испричам једну причу. Неће ти одузети много времена да је саслушаш?

ЛИЦЕ 1: Наравно, само изволите.

ЛИЦЕ 6: Знаш, једном сам чекао у реду за плаћање струје. Ред је био дуг, а ја се нисам осећао најбоље. Прво је дошао један младић који је познавао радника на шалтеру и отишао мимо реда да плати своја дуговања. За њим је дошао некакав радник кадровске службе *Електропривреде* и такође мимо реда обавио своја плаћања. Након та два случаја један револтирани човек из реда, снажне грађе, решио је да узме ствар у своје руке и такође мимо реда обавио свој посао. Док је гурао људе испред себе, мене је ударио руком у ребра и ја сам изгубио свест. Затим ме је тај исти насилник одвео у болницу, тако да ниједан од нас није обавио свој посао.

ЛИЦЕ 1: Сећам се тога, ја сам био онај први младић који је упао преко реда.

ЛИЦЕ 6 (*осмехне се*): Не, то сад није битно.

ЛИЦЕ 1: Јесте, ја се извињавам, ја сам тада био слеп, нисам знао шта је право. Сада сам другачији, стидим се себе из тог времена.

ЛИЦЕ 6: Немаш разлога да се извињаваш, никада нисам осетио такво задовољство као тада када су ме возили у болницу.

ЛИЦЕ 1: Како?

ЛИЦЕ 6: Да, никада нисам осетио веће задовољство јер сам успео да истрајем у ономе што је право.

ЛИЦЕ 1: Не разумем.

ЛИЦЕ 6: Док ме је насилник возио у болницу, он је кроз сузе говорио о свом кајању и молио ме за опрост. Ја сам

му га, наравно, дао, али ја се никада нисам лепше осећао него тада, не због тога што је један човек плакао преда мнош, већ што сам у једној тако безначајној ситуацији доказао значај борбе за оно што је право. Јер, младићу, знај: нема ничег лепшег од жртвовања за правду и ја сам захвалан свима вама јер сте ми то омогућили. И размисли, ми се цели живот трудимо да помогнемо онима до којих нам је стало, уз оправдање да, када већ не можемо помоћи свима, можемо бар усрећити најближе. Али када трпимо због правде, ми тада стварно помажемо свима. Тада успевамо да наше добротворство ослободимо себичности помагања само онима који су нам драги.

ЛИЦЕ 1: Али, ипак нам остаје нешто од себичности.

ЛИЦЕ 6: Да, остаје нам лично задовољство веће него било које друго, незапрљано никаквим посредним стварима. Врлина која оправдава прошлост, оплемењује садашњост и поставља темеље за будућност.

ЛИЦЕ 1: Али сопствена жртва ће обратити неколико њих који умеју да је разумеју, а многи је неће разумети, за њих ће то бити разлог више да не траже правду.

ЛИЦЕ 6: У праву си. *(пауза)* Али за обраћање маса мораш на жртвеник да поставиш много више од тела. Мораш да жртвујеш своју душу.

ЛИЦЕ 1: Како жртвовати душу?

ЛИЦЕ 6: Размисли. За оног који зна какву дивну награду доноси жртвовање тела за правду, каква би тек велика жртва била кад би се тицала душе, јер смо телу већ нашли границе.

ЛИЦЕ 1: Нешто што доноси бол без икакве сатисфакције?

ЛИЦЕ 6: Кажњавање.

ЛИЦЕ 1: Ви сте значи Други? *(хвата га за руку и почиње да га љуби)*

ЛИЦЕ 6: Склањај се од мене. Ја не могу бити Други.

ЛИЦЕ 1: Зашто?

ЛИЦЕ 6: Ја сам мртав. Жртвовао сам своје тело. *(удаљује се)*

ЛИЦЕ 1: Како ћу онда пронаћи Друге?

ЛИЦЕ 6: Нећеш их наћи, Други се не налази, Други се постаје! Други се постаје!

ЛИЦЕ 3 *(чита текст гласно, арогантно, што повремено прелази у дреку)*: У овом тренутку, када тело нема снаге да произведе дах који би се претворио у глас довољне фреквенције да протресе увоштало трупло политичке

елите, оно мора наметнути своју вољу другачијим средствима. У овом часу када фрустрације очаја и гнева свом силином ударају у пренатегнуте крвне судове, морамо оштрим ре-зом пустити да спасоносно потече црвена течност живота. Не слушајте пискаве гласове оних који из јазбина самовеличине аминују пасивни ропац трпње. Не слушајте јефтине беседе самосажалјивих који из алкохолних испарења сикћу смрдљиви задах трулежи носталгије. Смрти се боји онај који већ чује њен шапат у свом уху. Зато крените у борбу као у спас, крените у битку као у радост, крените у бол као у победу. Нека сви који су од ваше беде извлачили корист, осете језу од звука ваше песме. Нека сви који су се пели на ваша савијена леђа ослепе пред вашом заставом. Посејмо смрт као ђубриво за живот који треба да никне. Могућности разговора давно су прошле, испревиђане и исмејане оне су постале своја супротност. Рука која је не-када пружала млеко сада пружа пелин, реч која је нудила утеху сада шкргуће увреде, срце које је нудило љубав сада лупа громким добошима рата.

ГВОЗДЕНИ ИСУС

(Власт се котрља улицама и само је треба узети)

ЛИЦЕ 1 *(Наг до појаса, узима венац од бодљикаве жице и ставља га на главу. Потом узима натпис на којем пише Други, и лепи га на своје груди.)*

ЛИЦЕ 3 *(Налази се иза ЛИЦА1 и чита гласно и одсечно):*

Терор је наша радост! Терор је наша снага!
Нек брат удари на брата због Истине,
нек родитељ умори своје чедо за Правду.

Крик злочинца је наша химна! Јецај злодела је наша музика!
Наоружајмо се пијани од Истине страшним оружјем Напретка
и нека Добро отвори раке за дела наше Правде.

Зној логора је наше вино! Жуљ удова наш је олтар!
Нека сви окусе то горко вино, и његову Истину
док се под Сунцем сагињемо за ову причест.

Гнев је наша воља, гнев стар као камење!
нек искуља воља као водена стихија док камен на камену
не остане.

Толика је наша жеља, толики је наш гнев.

Нема раја који жели нас да прими! Нема пакла који може

да нас поднесе!

Ниједан сјај није сјајнији од крви, ниједна тама није страшнија.

Нек застане сенка и изгуби дах пред својим делом!

Терор је наша радост! Терор је наша воља!

Док злочинац вришти нашу химну, нека сенка занеми

и прими ову причест, пре но што јој Правда отвори

гробницу!



корачали су

ЈАНА АЛЕКСИЋ – Види: *Кораџи*, 1-2/2011.

ДЕЈАН АНИЧИЋ (1969, Тибинген, Немачка). Студирао класичну филологију и теологију на Универзитету у Београду. Магистарске студије из области византијске књижевности завршио на Филозофском факултету у Атини. Живи у Цириху где је и на докторским студијама на Одсеку за класичну филологију. Уредник је у издавачкој кући „Карпос“ за коју је превео и приредио неколико књига. Објављује научне радове на новогрчком и немачком језику.

ЉУБИЦА АРСИЋ (1955, Београд). Написала је збирке прича *Прст у месо*, *Барутана*, *Зона сумрака*, *Ципеле бубине боје* (награда Профемине „Биљана Јовановић“), *Тиграстија од тигра* (награда „Лаза Костић“ и „Женско перо“), *Само за заводнице* и *Мацо, да л'ме волиш* (Андрићева награда). Издала је романе *Чувари казачке ивице*, *Икона*, *Манго*. Саставила је антологије еротских прича *На брзака* и *Фррррр*; затим направила збирку прича о одрастању из пера савремених мајстора светске књижевности, под насловом *Клинци од два метра*, антологију прича о мору *Острво на два мора*, те еротских прича *Дивљи ерос*. Воли да предаје књижевност и то ради у београдској музичкој школи Мокрањац.

ЗОЛТАН БАБА (1961, Зрењанин). Објавио је књиге приповедака *Поетика микробајке*, *Бечкеречки миракулум* и *Банатски бревијар*; песничке колекције *Јодокус Вејт са заклопљеног полиптиха зури у расклопљени полиптих* и *Сан планине*, као и избор из новијег српског хаикау *Испод белог шешира*. Бројни ауторски и критички текстови публиковани су му у часописима *Свеске*, *Улазница*, *Кораџи*,

Савременик. Између 1995. и 2007. године редовно је писао за градску и културну рубрику у регионалном листу *Зрењанин*. Награђиван на литерарним конкурсима. Од 2001. године члан је Друштва књижевника Војводине.

МИЛАНА БАБИЋ (1979). Основне студије италијанског језика и књижевности завршила на Филолошком факултету у Београду, а мастер студије и усавршавање у Трсту (Италија). Преводе текстове У. Ека, С. Жижека, Џ. Батлер, Ж. Дерида и других мислилаца објављивала у НИН-у. Сарађује као преводитељка са енглеског и италијанског са издавачком кућом „Карпос“, Лозница (преводи књига *Византијска књижевност као криво огледало*, Сирил Манго и друге).

ЛАУРА БАРНА – Види: *Кораџи*, 3-4/2009.

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН – Види: *Кораџи*, 3-4/2009.

ДЕЈАН БОГОЈЕВИЋ (1971, Ваљево), књижевник и ликовни уметник (стрип, визуелна поезија, мејл-арт, перформанс, слике, цртежи). Објавио је четрдесет две ауторске књиге и учествовао на преко седамдесет групних изложби. Пише поезију, прозу, хаику, есеј, драму, књижевну и ликовну критику. Заступљен у преко двеста зборника, заједничких књига и антологија у земљи и у иностранству.

ДУШАН БОЈАНИЋ (1981, Арадац). Завршио Зрењанинску гимназију, те основне и магистарске студије из географије; Објављивао радове из области физичке географије и добитник је неколико награда и стипендија. Има наставничко искуство (предавао на српском и словачком језику из којег има положен лекторат).

ВУК БОШКОВИЋ (1989, Београд). Основну школу и гимназију завршио у Лазаревцу, након чега је уписао драматургију на Факултету драмских уметности у Београду. Написао десетак драмских дела, неколико теоријских радова и сарађивао са студентима филмске и позоришне режије на развијању сценарија за студентске филмове и позоришне представе. Такође је био сарадник интернет портала *peščanik.net*, електронског магазина *Пропелер* и студентског магазина *Слободан студент*. Живи у Београду, навија за Манчестер Јунајтед.

ВЛАДИМИР ВУКОМАНОВИЋ (1986, Краљево). Докторант на Филолошком факултету у Београду. Објавио

назив рубрике

песничку збирку *Упорност сећања* за коју је награђен Матићевим шалом. Поезију објављује у периодици, а књижевно-критичке приказе пише за Други програм Радио Београда.

ГИНТЕР ГОРБАЕВ (1982, Крагујевац), објавио је књигу *Нечист*. Бави се режијом, филмом и перформансом.

НИКОЛА ЖИВАНОВИЋ – Види: *Кораџи*, 7-8/2009.

ИГОР ЈАВОР – Види: *Кораџи*, 3-4/2010.

САША ЈЕЛЕНКОВИЋ (1964, Зајечар), песник. Дипломирао на групи за општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету у Београду. Био је уредник за поезију у *Књижевној речи* и *Речи*, и секретар редакција у часописима *Источник* и *Поезија* (1992-1999). Објавио књиге песама *Непријатна геометрија*, *Оно што остаје*, *Херувимске тајне*, *Краљевска објашњења*, *Књига о срцу*, *Елпенорова писма*, *Елпенорово буђење*, *Елпенори* и *Књига о сумњи*. Добитник је књижевних награда Матићев шал (за књигу *Непријатна геометрија*), „Милан Ракић“ (за књигу *Оно што остаје*), „Васко Попа“ (за књигу *Књига о срцу*) и Дисове. Добитник стипендије из Фонда „Борислав Пекић“. Песме су му превођене на енглески, немачки, француски, италијански, румунски, кинески, словеначки и објављиване у иностраним часописима и антологијама. Живи и ради у Зајечару као директор Матичне библиотеке „Светозар Марковић“. Члан је српског ПЕН центра.

ЈЕЛЕНА МАНДИЋ (1986). Дипломирала англистику на Филозофском факултету у Новом Саду. Завршила мастер студије на Филолошком факултету у Београду. Пише поезију и кратку прозу.

ЖЕЉКО МИЛАНОВИЋ (1975, Крагујевац). Основне, магистарске и докторске студије завршио на Филозофском факултету у Новом Саду где сада ради као асистент на Одсеку за српску књижевност и језик. Објавио је књиге *Advocatus diaboli* и *Од слика о Другоме ка поетици*.

МИЛИЦА МИЛОСАВЉЕВИЋ (1991, Чачак), студент српске књижевности и језика са компаратистиком на Филолошком факултету у Београду. Освојила треће место за поезију на „Дисовом пролећу“ 2009. и треће место на Петом међународном фестивалу поезије и кратке приче

„Душко Трифуновић“, 2011. Била је у ужем избору за награду „Млади Дис“ (2010, 2011). Објављене две ауторске песме у Међународном зборнику радова песничког књижевног конкурса „Гарави сокак“, 2008. Учествовала на међународним песничким сусретима „Мелничке књижевне вечери“, у Мелнику, у Бугарској, 2008.

МАРИЈАНА НИКОЛАЈЕВИЋ (1978). Пише кратку причу, есеје и критику. Објављивала у периодици. Живи у Београду.

ДРАГАН РАДОВАНЧЕВИЋ (1979, Сремска Митровица). Прву књигу поезије *Клатно се боји летења* објавио 2006, као добитник награде „Млади Дис“. Наредне године за исту књигу примио Бранкову. Добитник међународних књижевних стипендија: „Мило Дор“, стипендије Централно-европске иницијативе – „Виленица“ и стипендије „Literarisches Colloquium“, Берлин. Наступао на Сајмовима књига у Лајпцигу и Бечу, у Израелу, на регионалним конференцијама (ПЕН центар, Македонија) и на књижевним фестивалима. Објавио књигу *Глагол интимности*; Прозу, поезију и есејистику објављује у дневним листовима у Србији и у књижевним магазинима у Великој Британији, Аустрији, Немачкој, Пољској. Заступљен у антологијама и зборницима кратких прича на италијанском, словеначком, енглеском и немачком језику. Живи и ради у Бечу.

АЛЕКСАНДРА РИСТИЋ – Види: *Кораџи* 1-2/2011.

БОЈАН САВИЋ ОСТОЈИЋ – Види: *Кораџи*, 3-4/2011.

СВЕТЛАНА САМУРОВИЋ (1964, Лозница), студирала енглески језик на Универзитету у Београду. Сарађивала је као преводитељка са издавачком кућом „Карпос“, превела је дела са енглеског језика (Ив Левин, *Сексуалност и друштво код православних Словена од IX до XVII века*; Џон Стјуарт Мил, *Природно и неприродно*; Џон Ралстон Сол, *Несвесна цивилизација*), као и са француског (Ле Корбизје, *Путовање на Исток*).

МАЈА СОЛАР (1980, Загреб). Завршила мастер студије из филозофије на Филозофском факултету у Новом Саду где ради као асистенткиња и завршава докторске студије на истој катедри. Чланица је Института за концептуалну политику и клуба студената филозофије „Герусија“. У уредништву је часописа за теорију и књижевност *Поља*. Ауторка је и учесница перформерско-поетског програма *ЛИЛИТ* *Тирање* (извођење поезије песникиња), те неколико

назив рубрике

перформанаса и поетских видео радова (*Bailout*) Објавила је збирку поезије *Макулалалалатура* за коју је добила „Бранкову награду“. Бави се филозофијом, политиком и уметничким праксама.

АНДРИЈА ФИЛИПОВИЋ (1984, Ниш). Дипломирао филозофију у Нишу, на постдипломским студијама у Београду, пише дисертацију о Жилу Делезу. Превео је књиге: *Преговори*, Жила Делеза; *О људској природи: Правда против моћи*, Ноам Чомски, Мишел Фуко које је издала издавачка кућа „Карпос“.

РЕСАВСКА БИБЛИОТЕКА У СВИЛАЈНАЦУ
расписује четврти конкурс за књижевну награду
„Андра Гавриловић 2011“
за прозно стваралаштво на српском језику:

- приповетку
- есеј - књижевну критику, осврт.

Радови се односе на књижевне појаве од 2000.год. до данас.

Награда се додељује равноправно у обе категорије
састоји се од повеље и новчаног износа.

Радове ће оцењивати жири у саставу:

- Гојко Божовић (књижевни критичар),
- Мирко Демић (књижевник) и
- Оливера Мијаиловић (професор књижевности).

Услови конкурса:

- Слати само радове који раније нису објављивани у било каквом штампаном издању, на интернету или другим конкурсима
- Аутор може да пошаље највише 3 рада
- Радови се потписују шифром
- Слати одштампане радове, не дуже од 17 страна, у 3 примерка (фонт ћирилица, Times New Roman, величина 12, проред 1,5). Уз штампане примерке доставити рад и у дигиталном запису на CD-у.
- Решење шифре са подацима о аутору (име и презиме, адреса становања, број телефона и e-mail адреса) доставља се уз рад у посебној коверти, заједно са кратком личном и књижевном биографијом.
- Аутор може да учествује само под једном шифром.
- Конкурс је отворен до 20.12.2011.

Резултати конкурса биће саопштени у фебруару, а свечано уручење награде лауреатима и промоција Зборника најуспешнијих радова „Црте и резе 4“ током марта 2012.г. у Свилајнцу.

Адреса:
Ресавска библиотека
(за књижевни конкурс „Андра Гавриловић“)
Трг хероја 19 35210 Свилајнац
Контакт: 035/321-531; 323-272
e-mail: resbiblio@gmail.com

