



ОПАСНОСТ ЧИТАЊА

Читање је опасан постављач
Питања
Како је могуће да монструм
поштује и чита класике
Или у којој мери лична библиотека може да
Опише карактер когната
Мистерију повећања надахнућа
Емпатије
Узимање прочитаног за дозирање идеје
Настале бесполним зачећем
Читаоца на путу за речима
Иза
Неким другим разлозима онемогућеним
Испред
Да ли се са истим заносом у читању
Читалац предаје и емфази након читања
Ентомологије
Науке о кукцима који скривају своје
Библиотеке и
Понашају се као несвесна бића
Чак и у савршенствима акција
Непремостивим за читаоца у
Потрази за собом

ПОСЛЕДЊИ ПУТ

Само наслућујем оно што ће се
десити
на малој стази
којом никада није крочила нога
другог путника
моћи ћу да се одмарам на њој да
једем
гледам у звезде
док успављују
мале снове
Нико ме неће сретати
запиткивати
тражити цигарету
на раскрсници
нудити карту више за пречицу којом се
брже стиже
негде
на неко друго необележено место
Звезде ће летети
спуштати се и плесати на небеској
пољани
Младе падалице
Мајке ће држати за
Руке
Не дајући им да про-буде
Путника

РОМАН У НАСТАЈАЊУ

Никада нисам ни помислио а камоли
покушао да напишем роман
Тврдоглавост рукописа одувек је
одвлачила у песму у
поље макова озвучено цвркутом
мелодијама из историје језика птица
Између романа и песме две патње
стрпљиво стоје у реду
Романи пате од историја података од
превелике чежње за ситницама стајања
настајања и престајања света илузија
неверника
Песма се рађа у себи у срцу из кога је
Христос изашао на путу за Јерусалим
Тако је рођена логика говора
Писмо које су књижевници
преграђивали и кварили
Нема логике у подизању зидова између
Старог и Новог завета
Савршенства немају граница
О томе сведочи новозаветно поље музике
Бескрај лепоте
Лист песка на води
Романи су увек јавност
Старе уморне даме
Оне непрестано мрмљају из астматичних
углова из
загушљивих просторија простачких станица
За ту обест лекове је требало потражити у
ненадмашним лирикама Достојевског
У нежној стрпљивости песме срце је
једини узор
Узор Христосове логике говора и
Достојевскове поезије поезије



ПОСЛЕДЊА ПРИЧА

Мртва дрва

Пробудио сам се са звуком моторне тестере. Значи, у Бањи сам.

Чудно је то. Посве сам сигуран да сам нетом био на неком другом, далеком месту. Но, када се приближим њеним вратима, све се разјасни. Прислањам уво, не чују се ни црви из старог ормара.

Отварам врата која, знам добро, шкрипе, али тако да их спрва привучем јако себи, потом одигнем кваку увис, а онда брзо надоле – једини начин да се не огласе.

Спава. Уснула, налик је уморном анђелу. Анђелу који се сву ноћ рвао с демонима.

Одлазим на терасу и гледам у гомилу иструганих дрва. Секира је, знам, у шупи.

Цепам цепаницу по цепаницу, док су још сирове. Млада буковина, али из сваке треће испадне покоји бели цревасти чланковити црв.

Цепам. Цепам цепанице и мислим.

Да ли ће која од њих стићи да је огреје.

Тераса. У Бањи

Тераса у Бањи. Жмурим.

Моторне тестере дозивају се. Комшије спремају дрва за зиму, кажу биће најгора од свих.

Када тестере утихну, врапчја скупштина се отвара.

Онда се чује покоји лавез, озбиљан, свечан, понеки разигран, кевтав. Млада комшиница дозива дете. И као да наједном слушам њен глас како извикује моје име, дозивајући ме на ручак.

Липа пред кућом шуми. Ветар се у њу заплете и никако да нађе излаз. Још увек то није шум јесени, али, ту је, на прагу, сваког часа ће.

У крошњи се крије једна сврака и свако мало огласи се. Најављује госта.

С комшијског прозора оглашава се радио. Пусту народњак. Али, убрзо, стишава се. А онда се зачује и свађа око радио-станице.

Неко протутњи мотором. То је поштар, још га једино он вози, с торбом на леђима у којој су пензије и рачуни. Писма више нико не шаље.

Кад тестере сасвим утихну, зачује се једноличан звук секире, равномерно, као сат, као срце. Ток, ток, ток...

Склопим очи и мислим.

Ништа од овога она ускоро неће чути.

Моја мајка читалац

Тераса. У Бањи.

Знаш, каже она, почела сам да читам твоју књигу.

О, откуд то, мислио сам да си одавно престала да их читаш.

Ето тако, узела сам ову последњу. И мислим, мислим да не би требало да пишеш.

Па то је веома озбиљан суд. А зашто?

Много си мрачан. И депресиван. Мислим, пиши ако већ мораш то да радиш, али бар немој да објављујеш. Стигла сам до стоте странице. И даље нисам могла.

Ушао сам у собу, узео књигу с букмаркером на стојој страници. Која је почињала овако: *Мајци су прво одсекли леву дојку. После неколико месеци и десну. Заједно са лимфним чворовима. Дојке које су ми некад биле једина храна.*

Мајке би требало слушати, помислио сам и склопио књигу.

Сестра моје мајке

Патронажна сестра обесила је боцу с раствором у коме је коктел лекова и она је лагано уснула. У руци, на стомаку, држала је моју прву књигу, с кажипрстом забоденим у њу.

Полако сам је извукао и отишао на терасу. Била је отворена на причи која се зове – *Мајка*.

Прича написана двадесетак година раније говори о пупчаној врпци између сина и мајке. Врпци која се из године у годину тањи и нестаје.

А испод књиге што је лежала који тренутак раније на њој, било је ћебе. Испод ћебе-та пиџама, испод пиџаме газа натоплена јодом. Испод газе цветала је рана на пупку – знак сестре Мери Џозеф.

Један од најређих облика канцера.

Моја мајка и Марсел

Наједном схватим, седећи на тераси и снатрећи, да никада није прочитала *Ушраћању за изгубљеним временом*.

Какав сам ја то син који није ни покушао да наговори своју мајку да прочита једну од најважнијих књига икада написаних.

(И тада схватим како су моје књиге у поређењу са Прустовим само пуко изгубљено време. А, ето, она ни њих није могла...)

И схватим како сам мали и ништаван у односу на Марселов однос према мајци коју је обожавао.

Ја се својој никада нисам чак ни дивдио. Да јесам, можда сам могао написати нешто попут *Трајања*, овако...

Кад се све сабере, причице су то о неким смртима људи којима се смрт касније заиста и догодила. Мада, та моја вајкадашња слутња нонсенс је сама по себи, јер смрт се, на крају, догоди, пре или касније, свакоме.

Моја мајка путник

Када је болест већ поодмакла, седели смо и гледали телевизијски канал *Travel* и ја сам се сетио да су најдаље тачке до којих је допрла биле Трст на западу и Солун на југу.

Како је још увек била, макар споља, солидног здравља и кретала се без проблема, упитао сам је да ли постоји место где би волела да оде.

Поменула је, зачудо, село у којем се родио њен свекар којег је познавала неко врло кратко време, село необичног назива што се налази у околини Ивањице, Ерчеге.

Не, мислио сам на неко место било где на свету где би волела да одеш, било где, разумеш? Аљаска, Тахити, Перу, Непал...

Био сам спреман да је одведем до места на глобусу које ми покаже. У машти сам пролазио с њом кроз неке обично ледене пределе. Понекад бих отишао толико далеко да сам замишљао како јој на том путу саопштавам о врсти болести, о томе како су шансе врло мале, и о томе како би она реаговала.

Те потом како се путовање одједном уруши и постане бесмислено...

Не, нема таквог места, рекла је.

Како може бити да неко ко је тако мало пропутовао нема жељу да оде било где, питао сам се дуго, седећи на тераси.

А онда сам, касније, схватио: имала је жељу да на једно место не мора да оде. О томе је она тада мислила.

Да остане ту, макар вечито на истом месту, само да не мора ићи онамо.

Моја мајка филозоф

Код осталих пацијената колоноскопија траје пола сата, уврх главе један школски час, у њеном случају безмало два сата.

Љуби медицинске сестре када јој говоре да је налаз у реду, да нема рака на дебелом цреву.

Не могу да гледам ту њену еуфорију, окрећем се ка зиду. Она не зна како је много боље да је ту, на дебелом цреву.

Увек је показивала надареност за хипохондрију. Притисак је мерила више пута на дан. Након ране смрти њеног брата била је уверена да ће и она умрети од високог притиска. Ампула с нитроглицерином вазда је лежала у новчанику. Када се њено срце први пут затрчало, престала је и да пуши.

Плакала је уз готово сваки филм који је одгледала. Сада, када зна колико је озбиљно болесна, не плаче. И ни на шта се не жали.

Никада није прочитала ниједно филозофско дело. А сада, ето, практикује стоицизам.

Моја мајка мува

Када је Богдану умро отац, отишао сам на саучешће. У његовој соби, с махом филозофским делима, у ковчегу је лежао манично депресивни отац, коначно миран, спокојан.

Бејаше неки летњи месец, прозор отворен, а на полици с књигама непомично је чучала богомољка. И надзирала.

Сутрадан, када упоасмо Богдановог оца, видех је на ископаној земљи. Опет надзире.

Тад помислих како мора бити да се душа Богдановог оца преселила на неко време у богомољку.

Од онда пратим да ли се на сахрани нека животиња упадљиво појављује.

Када упоасмо бабу и вратисмо се кући, једна грлица, иако се децембар беше преполовио, дакле време кад јој није, упорно се враћала у двориште, упркос оцу који је неколико пута гонио, све док сам није схватио о чему се ради.

Када сам, оно онда, и њега упоао, на гробу су се појавиле две-три мачке.

И затим сам редом везивао особу с неком животињком: на сахрани тетке Милице, по Божићу, око гроба летеле су осице, кад им време није. Кад упоасмо Станку, жену из комшилука, око ногу њеног сина јединца нервозно се вртела једна мачка. Иако ју је син гурао од себе, она му се упорно привијала.

Мислио сам, седећи на тераси, у шта ли ће она прећи.

А онда су се, изненада, иако је одавно већ захладнело, појавиле муве. Никада, ни у пољском клозету, ни у штали нисам видео толико мува на једном месту.

Летеле су по кући не смирујући се, а потом су, наједном, око четрдесетог дана, нетрагом нестале.

Моја мајка рак

Није било нумеролога, пророчице, белог мага ком се није барем једном јавила. Од мене је невешто крила све те коверте са наталним картама, нумеролошке анализе, разна гатања у карте, гледања у кафу, вечите календаре. Пред сваки крупнији догађај, консултовала би се с неким од њих. Комплет тарот карата чукао је у кућној хаљини увек спреман.

Једном сам затекао неку женицу како рудари по дворишту. Трагала је за уроком закопаним дубоко у земљу.

Једном је у шпајзу прикривала флашу с водом и записом од хоће. Папир на којем је био запис данима се растапао, вода је на крају променила укус неподношљиво баздећи.

А комшиница Дана испијала је редовно кафу с њом гледајући на крају у данце пред сваки значајнији догађај.

Седео сам на тераси снатрећи када је поштар зауставио мотор испред куће, извадио повећи коверат и уручио ми га без речи.

На њему је писало њено име, презиме, подзнак и знак.

Рак.

Моја мајка блогерка

Тај лаптоп остао је код ње крајем једног лета када сам купио нови. На њега сам сасвим заборавио. А онда се ниоткуда појавио, иако је заправо све време био ту.

Отворио сам га и по иконицама схватио да га је користила. Никада о томе нисмо разговарали, никада није био укључен у мом присуству, никада ми неће бити јасно

како је научила да га користи. Знам да јој само куцање није било страно, та цео живот радила је као секретарица, али мора да је постојао неко ко је свему томе научио.

Ушао сам у историју захтева на Гуглу и пронашао термине као канцер, као рак панкреаса, хемотерапија, знак сестре Мери Џозеф...

Јављала се на многим форумима. По датумима схватио сам да је знала о којој се болести ради много пре мене. И да је много боље од мене то сакривала.

Из доконости укуцао сам њено име на Гуглу, нешто што ми никада пре није било ни на крај памети да урадим, и пронашао тамо мртву мајку.

Имала је чак и свој блог. Неколико постова стигло је после њене смрти, тим људима није имао ко да јави.

Тако је на чудан начин продужен њен живот. На интернету.

Нашао сам и неколико особа с њеним именом на Фејсбуку, отварао један по један профил док нисам наишао на њен.

Покушао сам с неколико шифара, мојим именом, пре свега, па њеним надимком из ране младости, како сам је последњих година и сам звао, али није успевало.

И тек сутрадан, за ручком, седећи сам за столом, сетих се како је знала, некада давно, да ми каже док халапљиво једем: Наједи се, Наједе, играјући се заправо анаграмом мог имена.

Најед је била шифра за њен Фејсбук.

Никада своје сину није послала захтев за пријатељство.

Али сам се сетио да је само неколико дана раније, док смо седели на тераси, поминула да ето, не постоји захтев за родитељство, што тада нисам разумео.

Ципеле моје мајке

И читав живот провела је, што се оно каже, у тесним ципелама.

Родила се усред светског рата, у доба највеће немаштине, девет гладних уста није могла да намири воденица на Грузи. Могла би, да није било и њених осталих једанаест власника. Свршила је школу коју није желела, добила службу коју није волела, вољени муж преобратио се у пијаног мужа. Увек је радије испуњавала вољу фамилије него што би угодила сопственим жељама. Изгубила је један мушки плод пре но што је мене изврцала...

О томе размишљам док о њен ковчег трескају грудве земље с којом се сједињује и у прах се претвара.

О њој размишљам испод све те земље која нараста и тежа, о њеним отекућим ногама на које сам на једвите јаде претходног дана навукао црне, тесне ципеле.

О томе како је сахрањена баш у њима, наранџастој блузи и сукњи боје петролеја. У три ствари што их је сама одабрала. Три ствари које се помињу и у роману, у оном поглављу које није дочитала.

О ишчезлом времену размишљам које се не може вратити. И о заваривању како је то могуће.

О завету да после тачке на крају ове реченице никада више не напишем ниједну.



КОРОВ

(одломак из романа *Сијурна кућа*)

Сада је већ заборављено. Постоји, али избрисиво је знање о њему. Оно је *било*. То је тако лако – завитлати све у прошлост. Лет у бивше лакши је од ваздуха. Врховна власт опстанка има своју силу – потискивања. Необорива је попут њој комплементарне гравитације. Но, срећа је да о свему овоме нико не мора да мисли, да, како то људи често кажу, *разбија љаву*. Замајани смо оним што се тренутно дешава и врло свесни чињенице да дан има само двадесет и четири сата. Сви смо склони олакшавајућим околностима.

Ивана је заволела историју онда када је схватила да је познавање прошлости најбржи и најпоузданији начин да сазнамо оно што нас занима о садашњости. Када је то, за њу тада свеже откриће, саопштила свом професору историје у средњој школи, добила је јединицу коју је једва поправила не стигавши даље од тројке. Професор је њен исказ доживео као *личну увреду*! Нагласио је да код њега више никада неће имати петицу *из принципа*.

Слично је реаговао и директор катедре за историју, много година касније, када је чуо да се „његова узданица“ није посветила науци, већ се „бави некаквим интернетом, сачувај боже“! Ивана се насмејала. Али не осионо, не због тога што су је у тој енглеској фирми изузетно ценили и сходно томе плаћали, нити у инат овдашњим коментарима: „Тако млада, а већ онолико зарађује!“ Она је једноставно имала срећу да јој то што воли и уме да ради добро плате. Срећу примећују углавном они који је немају. Ивана се насмејала зато што је била слободна да реагује онако како се у том часу осећа. За њу је професорски јед био класичан пример апсурда.

Изузетно мали број пријатеља је разумео њену природну лакоћу кретања кроз живот. Да не говоримо о онима који нису претендовали на то да је *љознају*. Није марила. Предавала се људима читавим бићем потпуно глува за упозорења о опасности изостајања дистанце. Многи су ту ретку особину доживљавали као површност, а она је неизоставно кажњива, или су објашњење налазили у Иванином хороскопском знаку – Близанац. Она се није љутила ни онда када би јој то рекли у лице. Ту и тамо би је зачудила одбојност према речи *ваздушашто*, али није обраћала пажњу на оно што је *већ прошло*. Наставила је да воли историју која се потврђивала у садашњости, мада ју је посао бацао с једног на други крај планете брзином која не оставља много простора за старе љубави.

Земља се обнавља и тако што је затрпавају свеже ископаном земљом. Све што чами на њеној површини и што се макар мало не креће, само је земљина храна. И још кажу *ђубриво*. Из неког разлога увек понове да без њега не би било ни нас. Оно што је ново јесу нови слојеви, свеже нанесени. Испод њих је заборав. Чека да дође на ред, да га стопљеног са околним талозима бившег, покопаног, поново извуку на површину у неком новом *циклусу*. Ту реч воле у свим земљама. Анкете показују да она многе испитанике подсећа на циркус у који су једва чекали да иду кад су били деца. Познат им је звук те речи, на свим језицима. А језик, попут воде, памти. Памти и себе, у некој верзији, како то већ налаже ђудљиви механизам меморије.

Никада неће бити то што је било. Нити нестати. Чека да буде прерађено у нешто за сада непознато. Оно памти себе и сваку своју наредну појаву коју људи, у највећем броју, називају *формом*. Нечији живот чека да га неко други уобличи у своју причу. Похрањен одевни предмет чуће кад-тад да се *овакве ѿканине више не ѿпроизводе*. Бивша хаљина постаће нови пар рукавица којима се сви диве будући да су *уникалн*. На отварању изложбе ликовни критичар говори о *колажу ѿрошлослн* показујући руком с времена на време дело сачињено од старих фотографија. Из откривеног извора навире *чиста вода* и опија укусом молекула пуних упамћеног. Млад, тек изникли плод, кроз стабло и даље доји мајка земља храњивим састојцима дубина.

Људи, најблаже речено, не трпе ђубре. Мрзе га и добар део живота проводе у борби са оним за шта сматрају да је вишак или штетно. Када их ђубре потпуно излуди, викну, опсују у себи или наглас, свакако припрете: *Искоренићу ја ѿебе заувек!*

Био је то први шок за Ивану пошто је ступила на ново тло – процена ђубрета. Пре тога су је ужасно нервирали они који за неку земљу не само искрено, већ с гађењем кажу да је *сѿрана*. Па земља је иста, свуда је наша земља! Разлике су здраве, без њих бисмо угинули! – веровала је све док није чула да ту где је пристигла маслачак називају коровом! Згранула се. Зар тај прелепи жути цвет који је заволела у најранијем детињству? Отац би је редовно изводио у шетњу у неки од београдских паркова *да геће буде шлѿо дуже на свежем ваздуху*. Мајка је користила ту прилику да поспреми собу у којој су живели, скува ручак, опере веш. Мала Ивана се никада није вратила кући без букетића од цветова маслачка *за маму*. Често уморна мама би се тада осмехнула, пољубила је, захвалила и пажљиво положила маслачак у чашицу са водом.

У овој земљи људи су водили прави рат против маслачка – корова! Читава индустрија се посветила обрачуна са жутиим цветом. Становници су у својим подрумима или гаражама слагали залихе ѿакова с хемикалијама за које је сваки од многобројних произвођача гарантовао да је *њеѿов* отров најефикаснији. Ивана је у чуду разгледала ѿакове у различитим бојама и на сваком вешто осмишљен лого искоренитеља. Једноставне сличице дочаравале су осмех, клонули цвет, травњак без ичега на савршено равнот зеленој површини, дланове који аплаудирају. На зиду, изнад ѿакова, уредно

постројене висиле су лопате и лопатице различитих димензија, грабуље и грабуљице, читав арсенал рукавица свих величина, боја и од материјала који је у сваком случају *еколошки*.

- Немој да убијеш тај цвет! – завапила је када је први пут видела како Патриша бесно поткопава маслчак како би се *једном заувек ошарасила њој корова*.

- Да ли си ти нормална?! – викнула је Патриша знатно јаче него што је било потребно да би је Ивана чула на другом крају врта обима мањег београдског парка. – Зар треба да допустим да *он* уништава *моје* цвеће?! Заборави!

Стицајем околности, наредне четири године провела је на Патришином земљишту. И заиста, умало да заборави на лет, иако је током тог периода бар десет пута летела од Америке до Европе и назад. Ваздушаста Ивана, осмехнута и кад је најтеже, одједном се нашла у ситуацији перманентног чуђења. Оно је у њој изазивало само немоћ, страх да се са том немоћи неће изборити – добити рат. Никада није толико плакала. Никада јој сузе нису више пријале – знак да је она и даље она, премда у земљи чуда. Њене сузе. Њен вишак.



ЖИЦА

Моје име је Светлана, али волим да ме зову Лане. Тако ме заправо зове само један човек. Када видим да се приближава – обично се срећемо на улици, у пролазу – у мени као да се затегне танка жица. Затеже се, и затеже, све док не чујем реч коју очекујем. Онда се жица расплине и све око мене се претвори у благост која ме обаспе латицама.

Никад ме није изневерио. Ни онда кад сам се надала да неће изговорити, због неког ко је ходао поред мене и коме би то зазвучало чудно. Па и тад, кад сам се надала да неће изговорити, још више сам се надала да хоће. Потом бих убрзала корак, да онај што иде поред мене такође убрза корак и да не примети како црвеним испод застора косе навучене преко образа. Никад није послушао мој стид.

Сада ми је двадесета и већ дуже време не правим грешку коју сам правила до пре десетак година. Тада бих дошла кући са *Ланеџом* у себи, пуна бескрајне нежности на ломним ножицама, и рекла бих оцу: „Знаш кога сам данас видеала?“ „Кога?“, питао би отац да направи простора за замах. „Рашу Чутуру?“ О-ооп, ножице би поклекле, нежност се урушила у беживотну крпу.

Када сам први пут чула то са чутуром, нисам могла ни да назрем објашњење. Зато сам питала. И одговорено ми је. Са задовољством које је извиривало из сваке речи. Раша воли мало да *џоџе*... Да нисам одмах отишла у купатило, чула бих све градске приче о томе. Отац је сматрао да ми треба што пре отворити очи, развејати илузије, јер је живот суров. А ја сам већ знала да је живот суров, нисам знала да уме да буде нежан.

* * *

Отац је умео да буде нежан, на свој, груб начин. Понекад смо гледали утакмице заједно, претпостављам ипак ређе него што бисмо их гледали да сам се родила као син. Али зато нисмо пропуштали каубојске филмове. То са каубојцима почињало је петком, када је у „ТВ-ревији“ излазио програм за предстојећу седмицу. Ја сам имала задужење да пронађем и подвучем термине црвеном оловком. Тако сам увежбала читање ћирилице, а латиницу сам научила јурећи погледом за титлом испод коњских копита и прашњавих каубојки са мамузама. Оца бих обавестила дан раније и препричала му кратак садржај из најаве у новинама. Припремила бих јастучиће и на његовом и на мом каучу, покушала да мало боље подесим собну антену и чекала да се на екрану појави слика која најављује филм. „Почињеее!“, повикала бих према кухињи где је отац обично прао судове. „Ево, ево! Кажим да сачекају минут!“, често је одговарао. Волео је да понавља исте форе, али кад би се једном извалио на свој лежај и подбочио главу полусклопљеном шаком, више нисмо говорили. Гледали смо без коментара, озбиљно и посвећено.

У најбољим каубојцима све је било јасно: одмах се знало ко је добар, ко лош. Ретко кад појављивали су се и неки неодређени типови, млакоње које су умирале неупечатљиво, од залуталог метка, или неком другом случајношћу. У најбољим филмовима, чим бих утврдила ко је на чијој страни, знала сам и ко ће да победи, могла сам да се опустим и повремено скренем поглед са екрана. Из позиције коју сам заузимала на свом каучу, све што се дало видети од оца била је његова ћела, глатка и опуштена. Рефлектовала је сваку промену боје на ТВ-у, као неки додатни одашиљач који емитује сопствени програм. У току филма, отац би бар два-три пута извукао песницу испод главе и протегав прсте, од чега би се зачуо кратак рафал пуцкетања. И бар једном би устао да оде до купатила. По повратку, обавезно би ме питао шта се десило у међувремену. То сам највише волела.

Спавали смо у истој соби, свако на свом лежају. Дешавало се, иако су *добри* готово увек побеђивали, да ме у сну гоне они *лоши*, са навученим марамама преко лица и злим очима. У сну ми никако није успевало да будем храбра. Будила сам се са срцем у грлу, вичући, после чега ме је отац позивао у свој кревет. Постиђена, заувекла бих се иза његових леђа, и тамо једно време буљила у зид. Потом бих се окренула, наслуђујући у мраку ћутање очеве ћеле, и неосетно заспала. Једног јутра, после такве ноћи, пробудила сам се ужаснута: чаршаф испод мене био је мокар. Брзо сам га скупила и пожурила с њим у купатило. Тамо је, из корпе за прљав веш, извиривао рукав пижаме коју је отац носио претходне ноћи. Знала сам шта то значи. Толико ме је било стид, да више никад нисам прешла у његов кревет. Био је задовољан, поверовао је да сам престала да се плашим.

* * *

Отац је волео да будем самостална, да уместо да водим рачуна о себи. Кад сам научила да везујем пертле, отишли смо на *ћевапе* да прославимо. Кад сам савладала плетење кике, купио ми је прегршт шналица и машиница, које сам после качила на лутке. Сама их нисам носила, желела сам да што више личим на оца.

Није волео да ме купа. Журио је, прејако ме трљао, замрсио би ми косу, па се после мучио да је рашчешља. Купала сам се у гаћицама. Скинула бих их кад отац изађе по пешкире и оставила да плутају у кади међу гроздовима сапунице. Требало је, док отац поново не уђе у купатило, да се оперем *доле*. Понекад сам то и радила, брзо и грубо, чешће бих само климањем главом потврдила да сам то урадила. Враћао се носећи испред себе раширен пешкир као да се спрема да га окачи на жицу. Чекала сам, усправљена у кади, са рукама подигнутим у вис. Обавио би пешкир око мене, ја бих обавила руке око његовог врата и онда бих кратко узлетела преко ивице каде. На оковратнику његове кошуље остајао је влажан траг од мојих руку. Волела сам тај траг, и да после гледам како полако нестаје. Очева мрзовоља испарила би чим бисмо завршили с купањем. Косу сам сушила сама, млатарајући и главом и феном испред зидног огледала у којем сам се видела до рамена.

Кад сам се први пут сама окупала, отац ми је купио мали мушки сако. То сам тражила.

* * *

Баба ме је научила како да оперем *рибицу*, и како да оперем чарапе, окачим веш на жицу и скувам оцу кафу. То је све било док сам била код ње, у селу, пре него што сам морала да кренем у предшколско. У граду, из којег је отац долазио петком после посла, а враћао се недељом увече, испоставило се да су бабина учења углавном бескорисна и да је боље прећутати их. Као оно да натекле брадавице (*бабине сисиће*), које сврбе и боле истовремено, треба премазивати пресеченим чешњем белог лука.

Баба је била љута и на закон, и на државу због мог поласка у предшколско. Отац је био љут само на бабу, која је отворено страховала да он неће умети да води рачуна о мени, као ни *они тамо*. Кад су нам у вртићу поделили зелено-беле трапезасте кецељице са великим предњим џепом на који је требало упадљивим концем извести име детета, отац никако није хтео да однесе баби кецељу. Одвео ме је у *Робну кућу Београд*, где смо, на одељењу за игле и конце, одабрали апликацију из мог омиљеног цртаћа, и увече је, кад сам заспала, сам причврстио за мој џеп. Сутрадан, у предшколском, васпитач који нам се представио као Раша, једно по једно нас је испрозивао по натпису на кецељи. Мени је рекао *Лане*.

* * *

Петком поподне, баба сачекује оца и мене на отвореној капији. Хвата ме кошчатим прстима за подлактицу, стиском одмерава месо на њој и пита ме једем ли ишта. Иза мене, отац љутито фркне. Понекад и одговори да поцркасмо од глади или тако нешто. Не стигнемо ни да седнемо, а баба већ испуни читав сто чинијама са храном, од чега одмах огладним. И поједем више него што би требало, због оца који се мршти на бабину бригу. Пошто једемо, баба крене у бескрајна запиткивања на која отац невољно одговара. Ја се искрадем да обиђем двориште и сваки ћошак куће.

На орману, у гостинској соби, између два ћилима који миришу на орахов лист, сакривене су слике са венчања, а на дну картонске кутије са безброј испресавијаних марама, венчић са белим бисерима и цветићима укрућеним као кад смрзну мокре кошуље. Цветићи изгледају бајковито, нацртано, све док их не додирнем. Кад задигнем преломљене латице да бих их поравнала, испод се укажу танке, металне жице. Волела бих да не морам да додирнем венчић, али то је немогуће уколико желим да га испробам. Могла бих да поправим латице, а да не завирујем испод њих, да не потражим скривену жицу која читаву ствар држи на окупу. То је из неког разлога подједнако немогуће као кад бих одигла бабине мараме, погледала венчић и уздржала се од тога да га ставим на главу.

Пред огледалом са унутрашње стране крила ормана, заузимам позу као млада на једној од четири слике: подижем леву руку у висини главе и савијам је у лакту, истурам браду и десним оком покушавам да ухватим одраз у огледалу. Или ми венац спадне или ме заболи рука у том положају у којем нема ослонца на младожењином рамену. Понекад ме ужурбају бабини кораци на степеништу. Пажљиво враћам ствари на место, водим рачуна о редоследу марама и положају кутије пре отварања. Извлачим се из собе са украденим осећањем задовољства које никад није потпуно.

* * *

Баба каже да ме је мајка оставила. Каже да је прво побегла са мном, бебом у наручју, потом ме се одрекла пред судом, предала ме у руке оцу. Када је замислим како жури низ пут према граду, увек видим исто: у једном је од бабиних празничних комплета, са свадбеним венцем на глави и белим смотуљком у загрљају за који не могу да замислим да сам ја. Баба каже да су је браћа убедила да ће се лакше поново удати без мене и да је од неке жене чула како се и јесте удала. Живи у Италији. Има двоје деце. Све то личи на гледање „Бамбија“: нема шансе да не чујем пуцањ у шуми.

* * *

Блистави понедељак. Отац ми затеже пете на хулахопкама. *Време је да научиш сама...* Његови затупасти прсти нервозно цимају густе очице чарапе. Не знам зашто, сасвим опуштам стопало и гледам како му се набира ћела. Потом се застидим и сама наместим хулахопке, сама обујем сандале. У колима седим на средини задњег седишта. Када упрем шакама испод себе и мало издигнем главу, ретровизорско стакло обухвати део очевог лица и моје очи. Он је намрштен, усредсређен на вожњу. Никада му поглед не склизне десно, где би се укрстио са мојим.

Обуздавам корак на коцкастој стази према улазу у вртић. Замишљам да су то исцртане школице: један квадрат, једно стопало. Не скакућем, само замишљам. Први, други, трећи, четврти и, хо-оп!, пети степенник. Лево од улаза, уз зид, низ високих, уских ормарића боје меда. Собне патике на шнир са четвртастим словима СВЕТЛАНА исписаним хемијском на гуменим ђоновима. Још пегави под ходника на којем ме увек сугиже кривица због радости. И најзад врата у други свет у којем сам Лане.

* * *

Ништа страшно, исцепана чарапа и расцветана стара краста на колену. Тијана је крива, саплела ме је кад сам доскочила са пењалице. Стискам зубе, упирем језиком у горње непце. Много пече, али то је и прилика за храброст, и за Његову пажњу. Три девојчице се утркују која ће му прва казати. На крају, Тијана довикује пре свих: „Учитељу, учитељу, Светлани иде крв!“ Он одмах устаје са клупе испред улаза у вртић и прилази ми. Нагиње се над моје колено. Не гледам га у лице, то ми је неподношљиво кад је тако близу. Мој видокруг је његова светлоплава кошуља. Одједном ми се две испружене шаке завлаче испод мишица. *Хајге, хоу!* Узлећем до загрљаја, лебдим у њему све до амбуланте у згради обданишта. Удишем мирис колоњске воде. Пребрзо ме носи. Све прекратко траје. До краја дана кришом њушим рубове кецеље. Има га још помало. Потом се, данима и данима, пењем на највише пречке, залећем се љуљашком јаче од свих, безглаво трчим, само да опет паднем. Али не падам.

* * *

У вртићу је изгледало као да време стоји. Код куће се видело да тече: све више тога сам умела сама. Расла сам. У вртићу сам била заувек Лане. И нисам озбиљно схва-

тила када је кренуло одбројавање преосталих дана: још пет, па још четири, и тако редом, до нуле, која значи *нишиџа*.

* * *

Ја сам прва престала да гледам каубојске филмове. Отац је наставио још неко време, можда очекујући да се предомислим. Нисам. И тражила сам да пређем у другу собу, да имам само своју собу. Надала сам се да ће отац више затезати око тога. Мало се намрштио, потом, вероватно, закључио да је то разлог за радовање, јер се све више осамостаљујем. Два-три пута је покушао да ме врати. Чукнуо би на врата моје собе, провирио и рекао: „Почиње опасан каубојац. Да им кажем да те сачекају минут?“ Одмахнула бих, не подижући главу. Поред оца, била сам љута на цео свет, и на бабу и њена досадна питања, чак и на Џона Вејна. Што сам била бесна на Џона Вејна! На његова стиснута уста и његово одјахивање у сумрак.

* * *

Усред таквих бесних монолога најједном бих осетила да морам да изађем. Навукла бих старке које никад нисам отпертлавала и запуцала напоље, било где, на било коју страну. Дешавало се да се управо тад сретнемо. Није могуће да је баш сваки пут био сам, али ја се уопште не сећам тих других који су ходали поред њега. Увек сам видела само њега. Издалека бих препознала његов ход и она жица у мени би се затегла. Понекад бих и зажмурила, толико је било интензивно то што долази и што ће се сигурно десити.

„Хеј, Ланел!“, рекао би и после би додао још нешто и ја бих одговорила нешто. Понекад бисмо само разменили поздраве у пролазу, без задржавања, али оно најважније никад није изостало.

* * *

Кажем, сад ми је двадесета. Баба је умрла претпрошле године. Могу да извадим венчић било кад, без бојазни да ће то иког повредити. Али не чиним то већ неко време. Престала сам, као што сам престала и с каубојцима. Судећи по филмовима које сада гледам, једном ћу ипак срести мајку. Замишљам како ће плакати и молити ме за опроштај. Изговориће гомилу оправдања за то што ме је оставила, показаше разумевање за моју уздржаност, тврдиће да и не треба да јој опростим. Безброј пута ће поновити да ме воли, да никад није престала да ме воли, да је увек мислила на мене. Понекад замишљам како јој опраштам и падамо једна другој у загрљај. Понекад се само окренем и одем, оставим је обливену сузама. И то су та два краја, трећег нема. А и свеједно је, јер крај не може да промени оно што одавно знам: љубав постоји.



ЗВЕЗДИЦЕ УМЕСТО НАСЛОВА, ДАКЛЕ –

* * *

Требало ми је отприлике три недеље, непуних двадесет дана, дакле тачно четиристотина и шест часова да се натерам, кренем и коначно стигнем.

На улазу у *Вавилон* – Клуб љубитеља добровољног враћања књига фондовима библиотека, стадох у каку. Извините, извините, навалила је љубазна куцовласница – псетошетачица. Дешава се, искезих се скоро искрено. Продужих до пулта за пријем нових чланова. Дођох, стадох и причеках да се добарданим са службеним лицем како бих објаснила због чега сам ту. Протокол је неочекивано глатко напредовао. Донекле. Тачније, „некле“ спотицања уследило је након високорезонантног тона који се зачуо након убележавања најличнијих ми података у компјутерску базу. А ви сте Колајна Миракловски, изненада ме почасти службеник сазнањем да је *већ* негде чуо за мене. Знате, ја заиста поштујем Ваш лик и тело, али – прописи су прописи. Молим Вас, пођите са мном у канцеларију.

Зачудио ме је Ваш апликациони мејл, пређосмо одједном на званични висински раскорак и прецизан вокабулар. Претпостављам, одговорих најформалније што умем. Не, не претпостављате! Ви мислите да ме је зачудила Ваша молба да Вас примимо с обзиром на то да не поштујете рокове повратка књига фондовима Библиотеке. Али – варате се! У Вашем случају зачудила ме је чињеница да у основној школи никада нисте прескочили козлић! Невероватно, збиља! Мада, не чудније од тога да не конзумирате карфиол! Колико сам упознат, а верујте да сам одлично обавештен, Ви користите кабловски интернет... А селотејп никада не завршете на крају, већ увек гребуцкате по котуру кад тражите почетак! Зачудо, у једном се слажемо: и сâм увек олижем поклопац на чаши од јогурта. Мада, немојте мислити да ћемо Вас због тога другачије третирати. Третирати? Али какве везе имају сви ти подаци с мојим чланством у Клубу љубитеља добровољног враћања књига фондовима библиотека? И одакле Вам све те информације о мени? Прочитао сам у Вашој *Књиџи*. У мојој књиџи? Побогу, ја такву књигу никада нисам написала. Варате се, госпођице Миракловски, ја сам све *већ* прочитао. Господине, подсећам Вас, ја нисам аутор те књиге. Не будите дрски, госпођице Миракловски, разрогачених сиволавих очију опомену ме службено лице, бацајући пред мене кожно укоричен материјал, одокативно од преко две хиљаде страница, с јасно сигнираним насловом: *Све је најписано*. Ево, ово је Ваша *Књиџа*, Ваш *Случај*. Изволите, погледајте, ту све пише. Заведен је сваки фактор који сматрамо одлучујућим у Вашем случају. Да прецизирам, овде је убележен сваки детаљ који Вас одређује неподобним чланом у Клубу љубитеља добровољног враћања књига фондовима библиотека. Дозволите да Вас подсетим... Ево, на пример, *већ* на страници осамдесет и

четири подвличите да код стоматолога одлазите и превентиве ради, а потом, сасвим контрадикторно, настављате о томе да се чешете тек када Вас засврби. Сулудо, морам признати... Ризикујете, баш као и када, само мало, да видим...аха, ево га! На страници сто тридесет осам пишете да кроз тунел возите носећи сунчане наочаре. Непажљив читалац би помислио да сте адреналински зависник, али разуверавате га у поглављу о сновима где се будите смртно уплашени након сна у ком сте закорачили у бездан и падали читаве три секунде. Схватате ли сада због чега је Ваш захтев, у најмању руку, свеједно леву или десну, илузоран? Не, не схватам. Опростите, али не схватам. Не схватате?! А то што управо сада помишљате како би се цела ова *Сивар* могла решити природним путем, натурално, да тако кажем?! Дописаћу то на хиљаду деветсто деведесет осму страницу, таман је остало места за један пасус између Вашег летњег хоро-скопа и пописа књига на које сте добили попуст прошлог месеца. Знате, најискреније поштујем Вашу оданост Хорацију, али ја сам дијабетичар. Слатко ми је најстроже забрањено. Ви сада зачуђено ћутите, баш као када нисте имали коментар о временској прогнози. Не брините, овде све пише, све је написано у Вашој *Књижи*. Много сте ми олакшали овом Вашом *Књигом*, верујте... (*Кран се њогиже; Zoom out; Fade out*)

* * *

Догађај из Клуба љубитеља добровољног враћања књига фондовима библиотека не ремети странице мог Случаја и нико никада неће моћи да ми за зло узме да је *већ* о томе читао. Шта зна једна књига шта је бестселер...

БОДЛЕРОВО ПЕСНИЧКО ПУТОВАЊЕ У ЦВЕЋУ ЗЛА

Бодлер се у *Цвећу зла* заправо отиснуо на неколико песничких путовања.

Ту је, пре свега, путовање саме књиге. Пошто је осуђена као увреда јавном моралу након првог издања из 1857. године, делом због песама о лезбијској љубави, делом због наводног садизма, делом због преиспитивања конвенционалног схватања морала, из другог издања, из 1861, избачено је шест забрањених песама (касније објављених под насловом „Осуђене песме“) и додато још тридесет пет. Сам Бодлер је желео да објави и коначну верзију збирке, али смрт је умешала прсте, па је треће издање, из 1868. године, објављено постхумно.

Што се тиче односа између издања из 1857. и оног из 1861, поставља се питање да ли давати предност чистоти Бодлерове првобитне визије из *Цвећа зла*, оне која претходи суђењу 1857, или пак прерађеној верзији, с додатим песмама и једним потпуно новим циклусом, „Париске сцене“ („Tableaux parisiens“). Не би ли помогао Бодлерову одбрану на суду, у јулу 1857. његов је пријатељ Барбе д'Орвији написао чланак у којем истиче „скривену архитектуру“ („architecture secrète“) *Цвећа зла*, књиге за коју тврди да је „песничко дело најизразитијеј јединствена“ („une œuvre poétique de la plus forte unité“, *Œuvres complètes*, први том, стр. 798).¹ Нема сумње да је та тврдња сасвим основана. Њој у прилог иде Бодлерово властито запажање, изнето Алфреду де Вињију, како *Цвеће зла* није „само обичан албум“ („un pur album“), већ да има почетак и крај: „Све нове песме написане су тако да се уклопе у чудновати оквир који сам одабрао“ („Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi“, *Correspondance*, други том, стр. 196). Другим речима, дело је замишљено као интегрална целина која садржи међусобно повезане нити. Исто је тако тачно да се збирка састоји од песама које је Бодлер написао током *чишћења* своје списатељске каријере, а већина њих, бар у свом најранијем облику, потиче из периода пре 1847. године. Без обзира на унутрашње противречности, Бодлер је појединачним песмама дао додатно значење доделивши им одређену позицију у свеопштој структури *Цвећа зла*. Ту се, међутим, јавља проблем коју „скривену архитектуру“ сматрати основним нацртом збирке: верзију насталу пре суђења (1857) или ону насталу након суђења (1861), имајући у виду да су понижавајући публицитет и скандал који су пратили догађаје из 1857. године без сумње утицали на измене које ће Бодлер унети у своје дело. У *Цвећу зла* било је више од једне конфигурације. Да је Бодлер поживео дуже и да га

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, два тома, ур. Claude Pichois (Paris: Gallimard), Bibliothèque de la Pléiade, 1975–1976. [Даље у тексту као ОС. (Прим. прев.)]

је здравље боље послужило, можда би их било још. Издање из 1861. је најпотпунија и најчешће цитирана верзија, те ћемо њу следили и у овом тексту.

Чак и у оквиру самог песничког путовања постоји неколико „маршрута“. Имамо, пре свега, ону традиционалну, која почиње рођењем, у „Благослову“, и завршава се смрћу, у „Путовању“, и тако чини нацрт људске судбине. Човечанство је приказано у потрази за некаквом безграничном задовољштином коју налази у уметности и љубави („Сплин и идеал“), животу града („Париске сцене“), опијатима („Вино“), перверзији („Цветови зла“), побуни против поретка ствари („Побуна“) и коначно, у смрти („Смрт“). У сваком од ових циклуса – а често и у самим песмама – може се опазити трочлани образац тежње идеалу након које најпре следи отрежњење, а потом и структурно осмишљен средишњи положај између њих.

Било би, међутим, неправда према изузетној сложености *Цвећа зла* читати их само у тим оквирима. Ако би се то учинило, постојао би ризик да се „карта“ сведе на „систем“. Флобер, Бодлеров славни савременик, чији се роман *Госпођа Бовари* такође повлачио по судовима, и то исте године кад и *Цвеће зла* (мада са срећнијим расплетом), веровао је да је у дискусији неопходно дефинисати главне аргументе, али да је лудост покушавати доћи до закључка: „Неспособност се огледа у жељи да се донесе закључак“ („La bêtise consiste à vouloir conclure“).² Такво је и Бодлерово становиште, а то је и један од разлога због чега се његов стваралачки подухват може сматрати „модернистичким“: он показује да је истина фрагментарна и делимична, а не свеобухватна и апсолутна.

У упечатљивој уводној песми која носи наслов „Читаоцу“ притајена покваренштина, кукавичлук, глупост и саможиво лицемерје света приписани су свим људским бићима, како на телесном тако и на умном плану, а та је дихотомија присутна у читавој збирци. Међу тим исцрпљујућим елементима доминантан је појам „l'Ennui“ („досада, чама“) – по својој природи ближи „лошој вери“ и неаутентичности које ће доцније у двадесетом веку осудити филозофија егзистенцијализма неголи меланхолији романтичара. Читалац је позван да учествује у песниковом доживљају, али не обожавањем узвишене фигуре, нити сажаљењем према отпаднику од друштва, већ као *alter ego*: „Душо лицемерна, братска, мени слична!“ (*Цвеће зла*, стр. 24).³

Путовање у уметности

Песме којима збирка почиње и које творе циклус „Сплин и идеал“, њих двадесет и једна, тичу се Бодлерове потраге за идеалом у уметности.

„Благослов“ приказује романтичарског уметника као песника несхваћеног међу савременицима – међу њима је и његова властита мајка, која проклиње дан када је

² Писмо, датирано 4. септембра 1850, које је Гистав Флобер послао Лују Бујеу из Дамаска, у: *Писма Гистава Флобера*, одабрао, уредио и превео Francis Steegmuller (Cambridge, MA и London: Belknap Press of Harvard University Press), стр. 127.

³ Уколико није другачије наглашено, стихови су цитирани према следећем издању: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, превод, предговор и белешке Никола Бертолино, Београд: Паидеиа, 2006. (Прим. прев.)

рођен – као што ће га у „Албатросу“ прогонити они који нису свесни његова генија. Песник драматично пристиже „у чаму овог света“ (*Цвеће зла*, стр. 27). Изазов ће бити у томе да се издигне изнад „тмине и сивила“ (*Цвеће зла*, стр. 31) свакодневног живота, као што је наговештено у „Узлету“, који описује лет у висине што га доноси усхићење. Бодлер описује сличан осећај по слушању Вагнеровог *Лоенгрина*: „екстаза која се са-*с*т^иоји из радос^ти и уви^да“ (ОС II, стр. 785). Овај склад тела и ума суштинско је за Бодлеро-во холистичко виђење стварности. Оно је најпотпуније изражено у прослављеном сонету „Сагласја“.

Основна идеја изражена у катренима овог сонета јесте да се у материјалном свету крије некакво апстрактно значење, рецимо у „језику цвећа“ („le langage des fleurs“), како наговештава последњи стих уводне песме „Узлет“. Та идеја није нова. Развио ју је шведски теолог Сведенборг, да би нашла плодно тле у западноевропској књижевности, од Балзака и Е. Т. А. Хофмана до Нервала и Јејтса. Овде се чини да дрвеће и стубови храма значајно намигују, као да садрже неку скривену поруку коју једино песник може да преведе. Основна претпоставка јесте да је присутно вертикално кретање које се одвија само у једном смеру – од земље ка небесима – и које не треба поистоветити с упливом других видова опажања, познатим као „синестезија“, који прожима терцете. Физичке сензације су овде приказане као међусобно повезане, па мирис може да дочара мекоћу додир дечије коже, звук обое или зеленило испаше. Овакви прелази с једне чулне импресије на другу представљају примере хоризонталне синестезије. Други мириси – мање чистоте у тренутку који замишља Бодлер – богати су, тешки и опојни. Могу (као у „Сагласјима“, стих 14) да воде заносима духа („l'esprit“) и чула („les senses“), те се могу описати и као вертикална и као хоризонтална синестезија. „Сагласја“ представљају моћно јединство физичког и нефизичког.

Достизање тако сложеног естетског идеала представља велик изазов. Док је у романтичарским идејама Ламартина или Мусеа муза свемоћна и песник мора да следи њен позив, Бодлерова муза је болесна, неискрена и лицемерна („Болесна муза“). Да би избегао хладноћу и глад, песник је принуђен да проституише своју уметност („Муза која се продаје“). Себе замишља као средњовековног монаха задуженог за осликавање примљеног учења по зидовима конака, кога инерција осујећује у извршењу задатка („Рђав монах“). Бодлера мучи осећај да му време истиче и стално присуство његовог вечитог непријатеља, *ennui*. У „Непријатељу“ он користи слику баште опустошене олујом да дочара „јесен“ својих идеја, а тиме жели да каже да је инспирација пресушила. Страх од властите недостатности подмукло га изједа. У „Злој срећи“ он пореди песникову судбу са судбином Сизифа, лика из грчке митологије осуђеног на то да гура стену уз брдо с којег се она вечито котрља надоле.

Већина Бодлерових песама написана је током четрдесетих година деветнаестог века, а та се деценија често описује као период антиклимакса након спектакуларне песничке продукције током претходне две деценије. Међутим, како примећује Грејам Роб, песничка сцена није била баш тако лоша као што се обично говори, и чинила је колевку без које Бодлерова уметност не би могла настати. Многе од иконокластичних тема које су пратиле скандал око *Цвећа зла* први су истражили Бодлерови савременици. Његов се оригинални допринос огледа у томе што их представља на тако беш-

ћудан начин, занемарујући академску хијерархију тематике (баш као што ће учинити Мане 1863. године, у „Доручку на трави“), што меша високу и тривијалну књижевност и што користи разноврсне песничке форме, као што су сонет (који је оживео Сент-Бев), шансона и романа. Вреди приметити да су у изванредно асоцијативним вербалним сликама осам уметникових узора у „Светионцима“ заступљени представници различитих периода, па су ту и Да Винчи и Делакроа, те да међу њима има седам сликара, један вајар и нити један једини представник из света књижевности.

Лепота је, за Бодлера, увек чудновата (ОС II, стр. 578). Разнородна, она може бити хладна и бела („Лепота“), титанска по својој енергији („Идеал“), непрегледна по својим димензијама („Исполинка“), противречна у свом спајању супротности и болно примаљива, у сваком тренутку, у својој неухватљивости. У „Маски“, инспирисаној радом вајара Ернеста Кристофа, кроз несклад у дијалогу два гласа лице жене класичне лепоте бива разоткривено као насмешена маска што крије лице у жалости. Лепота се, дакле, заснива на лажи, варки, илузији. Читалац бива, да тако кажемо, позван у тродимензионалну шетњу око скулптуре и постепено увиђа да је уместо једне главе, коју је претходно могао да види, присутно две: она стварна, те кринка подигнута пред њом. За Бодлера, Лепота се једино онда може сасвим опазити када открива своју *гру*-ју страну, наличје извајане фигуре, апсолутно и релативно, живот и смрт.

Путовање у љубави

Устаљено је да се говори о три љубавна циклуса у *Цвећу зла*, који обухватају већину, али не и све Бодлерове љубавне песме: циклус посвећен Жани Дивал (XXII–XXXIX), инспирисан физичком љубављу према егзотичној жени, затим циклус посвећен госпођи Сабатје (XI–X LVIII), инспирисан духовном љубављу, те циклус посвећен Мари Добрен (XLIX–LVII), инспирисан љубављу која се јавља у позним годинама, када су први истанчани, безбрижни заноси младости неповратно нестали, али се могу донекле надокнадити финим нијансама и двозначностима које прате зрело доба. Иако се међусобно веома разликују, основна скица ова три љубавна циклуса прати трочлано кретање од тежње преко губитка илузија и коначно до средишњег положаја, који се рађа – не из компромиса – већ из измучене свести о крајностима и решености да се нешто из њих избави.

Прве две песме у циклусу посвећеном мелескињи Жани Дивал, „Егзотични мирис“ и „Коса“, воде нас на пут, несумњиво инспирисан путовањем на које су Бодлера послали мајка и очух током 1841. и 1842. – не тако што се приповеда о доживљеним пустоловинама, већ утолико што се испловљава пут тропских мора, уз сву сугестивну симболику која је таквој теми својствена. Ове две песме, које истовремено асоцирају на плодност и замор, творећи тако типичан бодлеровски оксиморон, садрже одлике свих каснијих „путописних песама“: осећај да је радосније испуњен надом путовати него стићи, циљ путовања замишљен као неодређено „другде“, доживљај као мешавину свих чула, која прожима и ум и тело. Путовање је истовремено физичко и метафорично. Оно отпочиње захваљујући песниковом чулу мириса које буди у њему снажне асоцијације док грли своју драгу. У машти, он одлази у далеке крајеве и удаљене

луке, где је *замишљени* мирис дрвета тамаринда подједнако реалан као *сћварни* мирис његове љубавнице. У „Коси“, заронивши главу у „мирисну шуму“ њених густих таласастих локни, модрога сјаја и тешкога мириса, песник креће на пловидбу по *два* океана – црном (по коси) и плавом (по мору), при чему је реално садржано у метафоричном. Међутим, док се „Егзотични мирис“ (што је једна младалачка песма) усредсређује на садашњост и снено је неодређена, „Коса“ (написана у периоду од 1858. до 1859) мајсторско је пропутовање на које се песник отискује уз помоћ сећања, оно га води по унутрашњим и вањским световима, а сличности два света стално их међусобно обогаћују и кулминирају у мешавини мириса – мирисима кокоса, мошуса и катрана – где мирис катрана, који асоцира на бродове и луке, за Бодлера представља суштински део путовања.

Ове две песме представљају изузетан пример песниковог холистичког приступа, по томе што је форма стиха неодојива од његове садржине. Нема апстрактних израза. Уместо тога, уз слике изразите сугестивности и мешавину олфакторних сензација садржаних у октави, „Егзотични мирис“ у терцетима прераста у образац духовне носталгије тиме што бива обогаћена схема риме: ‘climats’ / ‘mâts’ (*ма/ма*: два гласа који се подударaju; ‘marine’ / ‘narine’ (*марин/нарин*: четири гласа која се подударaju); и ‘tamariniers’ / ‘mariniers’ (*шамариње/мариње*: седам гласова који се подударaju). Штавише, ствара се ефекат зазива и еха између ове две песме, понављањем риме између ‘climats’ и ‘mâts’ („Егзотични мирис“, стихови 9–10; „Коса“, стихови 12, 15). У „Коси“, која уз оне осете које обично описујемо уз помоћ пет чула садржи и различите кинетичке сензације, те се у поређењу с „Егзотичним мирисом“ одликује својеврсном тродимензионалношћу, њихање и љуљање брода који се пробија кроз морску пену дочарано је употребом строфа од пет стихова и смењивањем дводелних александринаца (где се цезура налази у средини стиха) и троделних александринаца (који садрже три метричке целине),⁴ чиме се постиже ефекат синкопе сличан оном који је Римски-Корсаков створио у *Шехерезади*.

После ових „узвинућа“, следи неизбежни преокрет на доле. У циклусу о Жани Дивал, жена постаје фригидна („Ја те обожавам попут свода ноћног“), она је крвожедна вампирица („Желиш сав свет да имаш у својим ложницама“), незаситог сексуалног апетита („Сед нон сатиата“), не хаје за патњу коју изазива („Попут вала седефног сукња јој се вије“) и змијолика је по својим увијајућим покретима и својој перверзности („Разиграна змија“). „Sed non satiata“ је инспирисана Јувеналовим описом жене цара Клаудија Месалине, која оставља цареву постељу у корист бордела и која се, исцрпљена покушајима да утажи своје еротске жеље хетеросексуалним путем, засити мушкараца, али не и жена. Очи песникове драге постају окна која воде у Пакао и омогућавају му да продре до њене душе. Жена је овде деструктивна *femme fatale*. У циклусу о Жани Дивал, љубав и рат су уједињени у ковитлацу који води у суноврат, а дно

⁴ В. посебно троделни стих „Fortes tresses, soyez la houle qui m’enlève!“ („Коса“, стих 13), чија се ова одлика у потпуности губи у преводу. (Наведени ритам изгубљен је и у већини препева на српски језик. Најприближнији ефекат постиже се у препеву Димитрија П. Јовановића, који гласи: „Тамо ме носите, курјуци, ко вали!“, у Бодлер, Ш., *Цвеће зла*, ур. Божидар Ковачевић, Београд: Просвета, 1956, стр. 42. (Прим. прев.)

дотичу у песми „Duellum“, сонету наводно инспирисаном Гојином графиком две вештице у клинчу у борби на живот и смрт, на ивици кланца у ком вребају леопарди.

Претакање ових доживљаја у уметност биће Бодлерова трајна преокупација. „Стрвина“ је, у суштини, промишљање о неуништивости материје. Бави се ванвременском темом, вољеном особом која ће после смрти остати запамћена захваљујући поезији коју је надахнула. Песник, који се до тога тренутка Жани Дивал обраћао присним обликом заменице, „ти“, сада иронично персира с „ви“ и користи формални облик претерита.⁵ С почетка се чини да све слуги на добро, док су песник и његова драга у лагодној шетњи једног лепог летњег дана. Међутим, када замахну за угао помоли се смрдљива лешина. Положај животиње која се распада поистовећен је с положајем жене у тренутку физичког заноса. Песникова драга, која је претходно била тако бездушна и безосећајна, бива суочена са стварношћу и умало се не онесвести. Бодлер присваја традиционални *memento mori* и револуционарно га мења тако што га ни на који начин не повезује с трансценденцијом или искупљењем, показујући како ће гњила стрвина бити враћена природи („Стрвина“, стих 11). Честице што цуре из ње умножиће се и временом трансформисати у ускомешано зрневље, издвојено у решету – прах праху, остављајући, међутим, могућност поновне *ре*-композиције кроз сећање и уметност.

Упркос жучним свађама и издајству, Бодлер ће се Жани Дивал наћи током дугих година болести (у тренутку када ју је Мане насликао 1862. била је већ три године паралисана). Песник овај љубавни циклус приводи закључку с нотом нежне сете. У „Балкону“, он позива драгану да се с њим присети заједничких тренутака интима, тихих ноћи крај ватре и на балкону. Ове се сензације поново проживљавају у садашњости, сабране из прошлости и пројектоване у будућност. У „Мирису“, Бодлер се придружује протагонисти *Цвећа зла* у позиву читаоцу да се и он замисли над улогом мириса као катализатора који призива сећања. Овде се, међутим, за разлику од ранијих песама какве су „Егзотични мирис“ и „Коса“, сећање на прошлост проживљава у садашњости. Циклус се завршава песниковом пркосном тврдњом, док се и он и драга приближавају смрти: њихова ће љубав живети у његовом сећању; све док његово име и његов углед живе, његова поезија, инспирисана том „звери свирепом“ („Ја те обожавам...“, стих 9), пронеће сећање на њу и у будућност.

Док је у циклусу о Жани Дивал нагласак на физичком, у центру пажње циклуса инспирисаног госпођом Сабатје јесте духовно (њу је Бодлер упознао 1849. или отприлике у то време; држала је салон који су посећивали писци, сликари и вајари тога времена, и у коме је била позната под надимком „Председница“). У овом је циклусу жена издигнута на пиједестал и обожавана у квазирелигијским оквирима. Њена је пут продуховљена („Шта ћеш вечерас рећи, самотно срце јадно“, стих 7), а њен мирис анђеоски. Само њено присуство обасјава пут што се пред њоме простире. Она налаже песнику да зарад ње воли апстрактну Лепоту и издаје се за спој Анђела чувара, Музе и Богородице. Видимо трагове Дантеа и Петрарке у „Живој буктињи“, где су

⁵ У препевима на српски махом се користи заменица „ти“. (Прим. ђрев.)

женине очи за песника светионици што му осветљавају пут. Оне сјају у светлости дана, као свеће у капели с посмртним остацима. Њихова је улога света и наслућује буђење, а можда и васкрсење.

У циклусу посвећеном госпођи Сабатје, који у блиску везу доводи љубав и побожност, песник се служи идејом познатом у католичкој теологији као „реверзибилност“, према којој својевољна патња невиних служи да искупи недела грешника. Бодлер прилагођава ову идеју да нагласи контраст између грешности и убогости песника и савршенства анђеоске жене („Реверзибилност“). Како ли она, пита се он, може да саосећа са срцем здробљеним као комад згужваног папира или буде његова сапатница? Како ли ће она реаговати када временом схвати да је остарила и збрчкала се? Међутим, фриволност госпође Сабатје, као и њен механички усиљени осмех, који је жена њенога положаја морала да намести у тренуцима када јој је најмање било до друштва, уништавају чаролију. Иза „радости знане“ („Исповест“, стих 16) којом се одликује њена вањска појава, жена не успева да затоми тугаљиви вапај, као јогунасто дете, жалећи се на своју судбину. Овај је анђео открио своју несавршеност.

„Хармонија вечери“ из циклуса о госпођи Сабатје подсећа на „Балкон“ из ранијег циклуса, по томе што приказује тренутак спокоја и помирења. Овде, међутим, ноћ не постоји само у сећању: она је постепено откривање садашњости, што је показано и версификацијом, па се други стих сваке строфе понавља као први стих наредне. У обе песме постоји благи рефрен, али у „Хармонији вечери“ нема наговештаја физичке љубави, а песничке слике су литургијске (сећање на његову драгу сја налик светлу из свете показнице).

Циклус о госпођи Сабатје завршава се песмом „Бочица“, у којој празна боочица, одложена у орману напуштене куће, садржи опојни парфем старе љубави. Сећања која буди нису на женине физичке особине, као у циклусу о Жани Дивал, већ су симболично представљена крхким крилима лептира који се помаља из лутке, те ликом Лазара који се диже из мртвих. Слично томе, песник закључује да ће, када буде мртав и заборављен, као стара боочица парфема, његови стихови који призивају горко-слатке успомене на љубав према драгани опијати сећања будућих генерација. Између „Бочице“ и „Стрвине“ постоје јасне паралеле, али и суптилне разлике, које се нарочито огледају у израженијој аутореференцијалности ове песме.

Мари Добрен је била глумица коју је Бодлер познавао крајем четрдесетих година деветнаестог века и с којом је имао кратку љубавну везу 1854–1855, а затим поново 1859. Била је позната по зеленим очима и надимку „девојка златне косе“, по комаду тога наслова у коме је глумила 1847. Трећи циклус љубавних песама одражава јесење расположење песника док се примиче средњем добу. „Предео је стање ума“, гласи Амијелова славна опаска. У „Мутном небу“, Бодлер износи супротну идеју: „А понекад си као обзорја она красна / Која сунчаним пламом запали јесен касна...“ („Мутно небо“, стихови 9–10).

У „Лепом броду“ синкопирани ритам песме одражава лагане, лењиве каденце корака његове драге: први катрен понавља се у четвртном, други у седмом, а трећи у последњем. Док језди у својим широким скутима, она је налик броду који испловља-

ва. Иста комбинација унутрашњег и спољашњег света присутна је и у „Позиву на путовање“. За разлику од путописних песама из циклуса о Жани Дивал, ово није страствени бег у далеки егзотични крај. Жени се овде обраћа као „милом детету“, односно „сестри“ („Позив на путовање“, стих 1). Позива је „да волимо и мремо“ („Позив на путовање“, стих 5), у физичком окружењу које је одраз њене личности. Дело инспирисано Веберовим *Позивом на валцер*, ова је песма за Жида⁶ била савршена дефиниција уметничког дела, а за Матиса извор његовог егзотичног платна „Раскош, мир и сласт“.

Након екстазе, како то обично бива, следи патња. У „Непоправљивом“, песник испушта крик, пун кајања, али и из очаја због тога што учињено никада не може бити поништено. Он моли Мари Добрен да поступи као добра вила на крају пантомиме и победи силе зла, али његово је чекање узалудно.

Као и у другим љубавним циклусима, јавља се расположење резигнираног прихватања – овде је то у „Јесењој песми“. Ударци цепаница по калдрми подсећају песника на долазак зиме. Помисао на сакупљање дрва за огрев доноси утеху, и у овој песми одиста налазимо тренутак мира и спокоја. Међутим, песник неће дозволити да се уљуљка лажним осећајем сигурности, будући да га ударци цепаница подсећају на звук закивања ексера у мртвачки сандук.

Циклус посвећен Мари Добрен завршава се, као и друга два, мишљу да се из такве силне лепоте и патње може изродити трајно сећање. Међутим, љубомора наводи песника на нарочиту окрутност у песми „Једној Мадони“, где с љубављу сачињава олтар за своју драгу на којем је потом садистички жртвује, у коначном налету богохулне страсти.

Силазак у очај

Бодлер је први и далеко најобимнији циклус *Цвећа зла* насловио „Сплин и идеал“, али идеал у уметности и љубави доживљава заокрет и завршава се вртоглавим падом у кал очаја, или сплина. Сплин садржи више набоја од светске боли својствене „меланхолији“, коју Бодлер повезује с Ламартином и првом генерацијом романтичара. Њихов став узвишеног очајавања углавном је проистицао из фрустрације над раскошном између идеалног и реалног који се дао приписати околностима ван њихове контроле. Бодлерово схватање сплина много је ближе клиничкој депресији, анксиозној психози која је још разорнија зато што је узрокује оно што се сматра личним недостацима. Он не прецизира њену природу, али наговештава шта су јој последице низом потресних слика. Тај пут у очај подразумева путовање у својеврсну нижију земљу, на међи између живота и смрти, у којој су предмети антропоморфни, док је песник обезличен у низу луцидних преиспитивања.

На први поглед, песма „Музика“ доима се као једна од путописних песама: помоћу музике, песник може да путује у машти, као да се налази на отвореном мору, груди истурених напред попут прамца брода, плућа надутих попут једра. Међутим, то је брод који не плови никуда. Он плута непокретан на некоме мору, а оно се претвара у огледало у којем песник може да промишља свој очај. Он послушује, у „Напрслом

⁶ André Gide, *Incidences* (Paris: Gallimard, 1924), стр. 89.

звону“, не толико звона колико сећања што их она призивају. За њега је то доживљај испуњен и горчином и слашћу: слашћу, због надања и снова што се из њега рађају; горчином, због тога што та звона више не звоне за садашњост. Песникова је душа налик напрслом звону. Његов му побожни звон не пружа утеху („Напрсло звоно“, стих 7). То је цена коју мора да плати због тога што се без устезања суочава са стварношћу.

Пут у очај најбоље можемо пратити у четири песме, од којих свака носи наслов „Сплин“ (LXXV–LXXVIII). У првој по реду, Бодлер започиње алегоријском фигуром која сипа воду из урне. Та фигура која подсећа на смрт није нико други до Плувиоз,⁷ назив који је у Француском револуционарном календару дат кишном периоду између 20. јануара и 18. фебруара. Он је представљен као деструктивна, анахронична сила која ремети поредак ствари: становници града налазе се на гробљу; олињала мачка се шуња, али не по крову, већ око куће; за то време, душа старог песника тумара по олуку. Плувиоз и сплин заједно теже да разоре стварност, док се чује звук великог црквеног звона, цепанице која шишти на огњишту и соптавог сата. Једини дијалог је онај између две симболичне фигуре из прљавог шпила карата, жандара херц и пикове даме, који суморно чаврљају о изгубљеним љубавима.

У преосталим песмама истога наслова, песник и сам улази у слику, казујући како сећања има више него што би их могао имати са хиљаду година. Његов је ум попут велике комоде у коју су натрпана стара писма, песме и увојци косе умотани у рачуне. Након што се поистоветио с овим предметима, који тако јасно указују на његов очај, он затим изјављује да он и *јесће* гробље без месечине или елегантан ентеријер, украшен избледелим ружама и светлим пастелним бојама. У своме самоотуђењу, он се на концу претвара у гранит: као заборављена сфинга, он пева само у сутон.

Гомилање силних сећања постаје неиздрживо. Дно се дотиче („Сплин: када небо прениско као покров легне“) онда када више нема наде и завлада једино очајање. Небо се, отежало, спушта и притиска ум. Земља се претвара у мемљиву затворску ћелију. Налети кише су налик решеткама огромног затвора, а чемерне песникове мисли плету паукове мреже у његовом уму. Најједном се оглашава злослутно звоно. Дуге погребне поворке ћутке пролазе његовом душом. Све наде које је гајио у младости сада су уништене.

У овом тренутку, међутим, дотакавши дно очаја, што је према Бодлеру једини извор истинске побуне и решености, он одлучује да својим писањем избави оно што може из рушевина овога света. Ја и Друго се боре за превласт, у опсесивном сукобу („Опсесија“), у којем постаје јасно да су три најважнија извора људске наде (шуме, море и звезде) недостатни. Песник не може да утекне властитој представи о себи. Присни погледи из „Сагласја“ (стих 4) уместо да пруже ослонац, прате га на сваком кораку („Опсесија“, стих 14). За разлику од Овидија, он се налази у самонаметнутом изгнанству и не жали ни за чим. Користио је „алхемију патње“ да од Небеса створи Пакао и отисне се у потрагу за „сумрачним“ и „незанимљивим“ („Симпатичан ужас“, стих 5, 6) – „нерешивим“ – јер они једино могу да му пруже ширину и флексибилност за којима цезне.

⁷ Данило Киш га у своме препеву ове песме назива „Кишџоносни“. В. Шарл Бодлер, *Поезија*, избор и предговор Данило Киш, Београд: Просвета, 1976, стр. 99. (Прим. њев.)

Подељена личност песника нигде није изражена тако упадљиво као у песми „He-autontimorumenos“. У овој песми песник је истовремено погубљеник и ђелат. Он је ухваћен у стеге Ироније, која предњачи утолико што може да му у свакој појави једнаким интензитетом покаже њену супротност, али делује смртоносно, јер разара јединство његове укупне визије, обухватајући све екстреме. Самоиронија, штавише, може да затупи и одведе у уништење. То је терет који је песник натоварио себи. Иронија и самосвест су ђаволје алатке, али ће се њима послужити када се загледа у своје срце као у огледало. Насупрот узорима који исијавају („Светионици“), овде одаје почаст „подсмешљивом светионику“ („Без лека“, стих 37) који ће га одвести коначном разлогу за његову мисију, а то је свест у злу (стих 40).

Старац Време све време ставља до знања да је присутан. У „Сату“, песми од двадесет четири стиха – једном за сваки сат у једном дану – песник покушава да се дистанцира од приказане ситуације, па казаљка сата проговара самостално. Она збори о немилосрдном протоку сати и протраћеним приликама, али истиче како, када куцне твој час, неће бити места утеси ни кајању.

Шетња градом

Додатак новог циклуса, под називом „Париске сцене“, проширење дела о сплину у циклусу „Сплин и идеал“, те изостављање забрањених песама, представљају основне материјалне измене унете у издање из 1861. Оне подразумевају велике измене у фокусу и груписање ранијих песама с новонасталима, нарочито у контексту града и Париза.

Мотив „париских слика“ није нов. У књижевности, он потиче још од Мерсијеовог дела „Слика Париза“ из 1781. У сликарству, поглед на град с прозора уобичајен је елемент у холандском сликарству седамнаестог века и италијанским ведутама из осамнаестог. С обзиром на те интердисциплинарни оквири и Бодлерову самопрокламовану жељу да овде истовремено делује у домену сликарства⁸ (пејзажа) и писања (састављањем „еклога“) или пасторала („Пејзаж“, стих 1), нимало не чуди то што овај нови циклус започиње сликовним „пределом“. Но, то је један другачији „пејзаж“. То је градски крајолик, или како је то Бодлер сам описао, то су „предели од камена, час их обавија измаглица, час им сунце бије право у лице“ („paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil“, ОС ИИ, стр. 692). Тај је пејзаж, штавише, стављен у историјски контекст, по томе што приказује песника на његовоме тавану, како затвара прозорске капке пред уличним демонстрацијама напољу. То се обично сматра алузијом на дубоко разочарење оних четрдесетосмаша који су од бурнога дана фебруара 1848. све до репресије из јула исте године гледали како њихови снови о утопији бивају свирепи разорени. Готје се, као и Бодлер, повукао у уметничку кулу од слоноваче и постао „деполитизован“ („dépolitiqué“, С I, стр. 1881), за разлику од Игоа и других изгнанника који су напустили Француску по успостављању Другог царства.

⁸ Значајно је то што Бодлер овде („Пејзаж“, стих 8) као множину речи „ciel“, „небо“, користи облик устаљен у свету сликарства, „ciels“, а не уобичајени облик множине „cieux“.

Међутим, чињеница да је реч „Буна“ (стих 21)⁹ написана великим словом указује на Бодлерову намеру да ову алузију на побуну завије у алегорију, тако да она представља сваки устанак.

„Пејзаж“ је истовремено и драстичан отклон од једне дескриптивне песме из приближно истог периода, „Мутног неба“, где је веза између песникове драге и призора неба толико блиска да они међусобно зависе, а „horizons“ („хоризонти“) се римује са „saisons“ („доба“) („Мутно небо“, стихови 9, 10), простор с временом. У обе песме, Бодлер користи слике вањског пејзажа да призове унутарњи: циљ је стварање стварности, а не њен приказ. Међутим, док се „Мутно небо“ заснива на бесконачним хоризонтима из дана који су претходили револуцији из 1848, у „Пејзажу“ песник затвара врата и окна и приморава себе да створи, у машти, на платну сопственог сећања, „фиктивне хоризонте“ („horizons fictifs“, ОС II, стр. 89), који су услед искуства и губитка илузија ограничени, а не бескрајни. Књижевна уобразиља замениће директан контакт с природом: песник ће, уз помоћ онога што ће Пруст касније назвати „хотимичним сећањем“, призвати пролеће („Пејзаж“, стих 24) и помоћу својих „горућих мисли“ (стих 26) створити топао амбијент. Ето уметности декаденције с краја века како дозива.

Постоје и даље последице. Имајући у виду Бодлерову добро знану нетрпељивост према фотографији, може деловати настрано паралела између *камере ојскуре* и његових чуда од палата које гради у ноћима („Пејзаж“, стих 16). У своме критичком тексту под насловом „Салон 1859“, Бодлер се жали како фотографи мисле да имају готову песму када отворе прозор. Иако је тачно да се то може рећи за огромну већину уметника који су се бавили овом дисциплином док је још била у повоју, било је изузетак вредних помена, укључујући фотографе као што је Гистав ле Греј, који је предвидео смрт садржине много пре него што ће Барт и Фуко у двадесетом веку говорити о смрти аутора. На фотографији насталој око 1849. године,¹⁰ Ле Греј приказује хрпу калдрмских коцака које чине и предњи план и позадину дела, на коме нема неба, чак ни каквог стуба или бандере који би дали неки контекст или показали размеру приказане сцене. Ови су каменови, другим речима, фрагменти. Могло би се рећи, следећи Бењамина, да су то рушевине оног старог Париза који беше уништаван по наредби барона Хаусмана не би ли се направило места за видике савременог Града светлости. За Бењамина, Париз каквим га види Бодлер у „Лабуду“ постао је „крхак и прозрачан попут стакла“.¹¹ Песник лута по сплету барака и улицица које су морале бити порушене пред новим поретком ствари. Преостаје само свакојака старудија („Лабуд“, стих 12), нешто налик Ле Грејовој гомили коцака калдрме.

Бодлер се осећа као изгнаник у сопственом граду, који је – у његовим очима – сведен на огромно градилиште. Тај осећај изгнанства расветљава, у ретроспективи, уводно помињање Андромaxe, изгнане по паду Троје након што њен муж Хектор изгуби

⁹ В. препев Ивана В. Лалића у Шарл Бодлер, *Поезија*, избор и предговор Данило Киш, Београд: Просвета, 1976, стр. 115. (Прим. ђрев.)

¹⁰ В. Anne de Mondenard, „Le Gray et ses élèves, une école de l'abandon du sujet“, у: *La Revue du Musée d'Orsay* (пролеће 2003), стр. 63–73, фигура 1.

¹¹ Walter Benjamin, „The Paris of the Second Empire in Baudelaire“, у: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, прев. са немачког Harry Zohn (London: NLB, 1973), стр. 82.

бој. Као део ратног плена, бива предата брату њена мужа Хелену, али, како приповеда Вергилије, у Епиру наставља да се клања Хекторовом духу, крај реке назване по тројанској реци Симеонт. И она покушава да конструише нешто од своје изгубљене прошлости. Када песник настави своју шетњу, свестан како овај велеград окупља радну снагу у зору, свестан громогласне буке превоза, он примећује лабуда, побеглог из оближњег зверињака. Тумарајући кроз рушевине и по калдрми, и лабуд је изгнаник и чезне за прелепим језером родним (стих 21), које је за њега исто што и Симеонт за Андромаху. Други део песме показује како ова идеја прераста у алегорично (стих 31) изгнанство. Већ поменути крхки фигурама додата је и мршава, сушичава црнкиња која махнито трага за одсутним кокосима Африке (то је носталгични одјек ранијих путописних песама у којима се трага за егзотичним пределима).

„Лабуд“ показује колико се Бодлер удаљио од раније песме, такође инспирисане птицом привремено везаном за копно, а то је „Албатрос“. Ту се у последњем катрену доста натегнуто долази до закључка да је песник „налик“ овом цару олуја и бура („Албатрос“, стих 13). У „Лабуду“ се на ову вишеслојну алегорију указује на различите начине. Албатрос и лабуд заједно означавају раздаљину коју прелази Бодлер у развоју свога поетскога генија.

Ова шетња градом није обична шетња. Она је *фланерија*, реч која истовремено указује на лутање и на сањарење. Оно по чему се ова фланерија издваја јесте тренутак у коме се дешава. Лукач је приметио да су Француска револуција и Наполеонски ратови по први пут историју учинили „масовним доживљајем“.¹² Индустриска револуција која је уследила довела је огромне масе људи у велеграде. Број становника Париза се тако удвостручио између 1800. и 1850. године. Друштвеним проблемима који су услед тога настали бавиле су се све друштвене класе, заговарајући различите идеје, од либералних до утопијских. Међутим, фебруар 1848. означио је тренутак када се буржоазија поплашила, да би до јуна те године грчевито покушавала да задржи оно што је стекла. Друго царство учврстило је позицију буржоазије тиме што је Париз модернизован тако да се новонастали пролетаријат измести из центра града, и што су улице проширене – барем делимично у намери да се спречи подизање барикада. Осећај отуђености и обесправљеност опипљиви су у Бодлеровим песмама о граду. Он се поистовећује са свим фигурама са друштвене маргине – са риђокосом просјакињом („Риђокосој просјакињи“), те са сакупљачем отпада – не на сентименталан начин, већ тиме што их посматра као „изгнанике“ налик себи. То што је „Лабуда“ посветио Игоу истовремено је прикладно и иронично: прикладно због Игоовог властитог политичког изгнанства на острву Гернзи, те због његовог дубоког саосећања, чији су најславнији израз *Јагници* (1862); иронично јер Бодлер нимало није делио Игоову веру у „прогрес“. Технологија је увела појам масовне производње и довела до масовних миграција између нација и у градове. Многе традиционалне вредности су омаловажене као превазиђене, а јавност је преплављивала жеља за робом масовне по-

¹² György Lukács, *The Historical Novel*, прев. Hannah и Stanley Mitchell (Harmondsworth: Penguin, 1969), стр. 20. [Наведено према: Ђерђ Лукач, *Историјски роман* [sic], прев. Frida Filipović, Београд: Kultura, 1958, стр. 13. (Prim. prev.)]

трошње. Како Бењамин каже, светина је имала дејство „санаторијума који асоцијалне штити од оних што их прогоне“.¹³ Фланер је имао додирних тачака с уходом, а Бодлер је био веома свестан предности коју даје могућност да се у анонимности гомиле буде истовремено и ја и неко други (ОС II, стр. 692). Посматрао је, из своје незаинтересоване позиције, друштвени талог. У „Лабуду“ је приказан судар светова (Париза и духова других изгубљених градова), искуство шока – како га Бењамин назива – које је једна од кључних одредница модерности.

Друге две песме које је посветио Игоу, „Седам стараца“ и „Старице“, то јасно илуструју. Прва се не заснива на алегорији, већ на халуцинацији. У граду који је „џин“ („Седам стараца“, стих 3), песник наилази на седам идентичних стараца огорчених и пуних жучи у своме сиромаштву. Згрожен и болно свестан властите недораслости, он се тетурa назад до својих одаја, док се његова душа њише попут брода што га носи струја на пучини без копна на видiku (ова слика се често пореди с оном из Рембоовог „Пијаног брода“). Између песника и седам стараца не бива размењен ниједан поглед, нема сусрета. Старци бивају запамћени као измештени делови тела. Њихова поворка запућена ка незнаном циљу („Седам стараца“, стих 32) не доноси ништа ново, само још незамисливог истог. У „Старицама“ је паралела између старица и Париза, али и свих других „стarih престоница“ („Старице“, стих 1) наговештена у првом стиху и развија се у четвртм делу песме. Оно што им је заједничко јесте избледела лепота и губитак свега што је њиховом животу давало смисао. Бодлер приказује наборане старице док се дрмусају у запрежном омнибусу, или док погурено корачају уза зидове грађевина које пролазе. Ипак, њихов поглед није изгубио оштрину и оне су још увек у стању да испотиха уживају у јавном наступу војног оркестра. Пруст је оштроумно приметио да је Бодлер у овој песми „осликао вањски приказ њихове форме, не саосећајући с њима“,¹⁴ но то је уметничка дистанца која ипак на тренутак открива уздржано саосећање.

У „Једној пролазници“, једној од најлепших песама у *Цвећу зла*, висока витка жена у дубокој црнини помаља се из гомиле као блесак муње, подижући у пролазу обод своје хаљине. Она нестаје у ноћи, готово истог тренутка када је примећена, и оставља песника да размишља о љубави која се могла родити. Ова песма садржи све међусобно повезане елементе модерности: бележење тренутка сензуалне садашњости у свој њеној пролазности, неизвесност својствену модерном градском животу, све већу фрагментираност доживљаја под дејством шока. Ово је један дисонантан сонет, препун буке – не само услед заглашујућег уличног саобраћаја, већ и захваљујући опкорачењима која разбијају структуру стиха, те једном веома моћном стиху („Једној пролазници“, стих 12) сачињеном искључиво од прилога: „Предалеко, прекасно, можда *никад више!*“ Сусрет, такав какав је, обележен је знаком прекида који означава тренутак када наступа спознаја да је жена узвратила поглед, док она нестаје у ноћи. Ова виртуална љубав можда је најдаље што ће Бодлер икада доспети у приближавању идеалном.

¹³ Benjamin, „The Paris of the Second Empire“, стр. 40.

¹⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1954), стр. 211.

Излет у опијате, перверзију и побуну

Чини се да градску светину дели само корак од опијености изазване вином. Сви људи приказани у циклусу „Вино“ долазе са маргина друштва. Крпар се изнад свих помаља као наставак „Париских сцена“, по томе што, „сличан песницима“ („Вино кр-пара“, стих 5) претура по отпацима са градских улица: они заједно, како каже Бењамин, „стварају свој јуначки субјекат баш из тога отпада“.¹⁵ Кал се може претворити у злато. Баш као што је песник у претходном циклусу био свестан тога да је истовремено и он и неко други у градској гужви, овде је вино приказано као нешто што омогућава спајање субјекта и објекта, унутарњег и вањског света, нешто што охрабрује и пружа наду тлаченим радницима („Душа вина“). Убрзо постаје јасно да је та нада илузорна. Када се пијани крпар отетура кући, замишљајући да је какав владар или ратник, јасно је да вино није никакав божји дар, већ творевина човека кињеног од Бога („Вино кр-пара“). Вино уме да пробуди силан понос и божанску екстазу („Вино самотника“). Под његовим утицајем, алкохолисани убица пркоси Богу („Вино убице“), а љубавници могу да замисле како у заносу језде пут небеса („Вино љубавника“).

У овој се тачки најјасније сустичу идеја путовања и архитектуре у *Цвећу зла*. У издању из 1857. године, „Вино“ следи након „Побуне“, ваљда да би се дочарао бег у обамрлост пијанства који следи након богохулне срџбе, а пре смрти. Међутим, у периоду након суђења, а пре издања из 1861, Бодлер је радио на „Вештачким рајевима“ (1860), за чији је први део, „Поему о хашишу“, показано како по редоследу одражава преуређено издање из 1861. године.¹⁶ Сложене нијансе самосвести које се јављају као део кајања, које обележавају песме о сплину и омогућавају да се незаинтересовано учествује у животима других у „Париским сценама“ имају своје пандане у свету дроге, као и каснијој склоности ка самодеификацији и побуни. Путовање је трансформисало архитектуру и обратно. Опијати су тачка на клизавом успону до успеха, пре него за-слепљена, замућена свест непосредно пред смрт.

У наредном циклусу, „Цветови зла“, приказане су сексуалне девијације свих врста, а тај је наслов готово идентичан наслову читаве збирке, с тим што је изостављен одређени члан. Пожуда се испољава, у својим садистичким и мазохистичким облицима, у узалудном покушају да се побегне од чаме („Уништење“, стих 9). Бодлер саосећа са лезбијама, које види као „бескрају склоне“ („Проклетнице“, стих 23), а њихова потрага одраз је његове. Уосталом, један од радних наслова *Цвећа зла* био је *Лезбљанке*. Алегоричне сестринске фигуре Смрти и Похоте доносе своје дарове наслада пуних ужаса и тескобе („Две добре сестре“, стих 11), истодобно привлачних и смртоносних. Песник ће скончати као жртвена понуда овим сестрама нудећи властиту крв живота („Крвава чесма“). Најснажнија песма овога дела је путописна песма под насловом „Путовање на Китеру“. Ту, у интертекстуалном окружењу преузетом из идентичног наслова који користи Вато, сликар из седамнаестог века, те од Бодлерова савеменика Нервала, песник се отискује у пловидбу у духу радосне авантуре. За разлику од рани-

¹⁵ Benjamin, „The Paris of the Second Empire“, стр. 79.

¹⁶ Alison Fairlie, „Some Remarks on Baudelaire's *Poème du Haschisch*“, у: *Imagination and Language*, ур. Malcolm Bowie (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), стр. 129–149.

јих песама ове врсте, у овој се помиње конкретна географска одредница, острво Китера, познато из митова и легенди као острво љубави. Међутим, острво које се помаља је жалосно и црно – оно је потпуно разочарење (стих 7). Горе тек следи. Док плове уз обалу овог стеновитог напушеног острва, путници угледају обешеника на вешалима којега кључају и трагају птице и звериње. Песник у обешенику препознаје себе и увиђа да је човекова патња његова сопствена. До мучнине згађен над самим собом, он моли за снагу и храброст да настави даље.

Наставак даље не значи само суочавање са стварношћу људског битисања, већ и помак од пакла деструкције ка постојаном противљењу организованој религији. Три песме у циклусу под називом „Побуна“, попут оних из претходних циклуса, потичу из ранијег периода Бодлеровог стваралаштва. Њихови су корени у романтичарском дивљењу луциферском бунтовнику, које, опет, потиче из црних миса из осамнаестог века, клубова паклене ватре и извесних нарочитих читања Милтоновог *Изјубљеној раја*. Оне су такође блиске схватању Христа као човека, а не као Сина Божјег, које је утицало на приказе Исусовог страдања у Вињијевом „Маслињаку“, Нерваловој поезији и сликарству Шасериоа. Према јеванђељима, Петар се три пута одрекао Христа. У „Одрицању Светог Петра“, Бодлер тој теми додаје посебан обрт тиме што себе види помало налик Петру, али чврсто остаје при одрицању од Христа, кога критикује што није испунио своје обећање овде на земљи и што се кротко предаје Богу, који је на почетку песме приказан као деспот и тиранин што се смеје ишчекујући Христову патњу на Голготи. У песниковим очима, ово ствара раскол између два света („Одрицање Светог Петра“, стих 30): краљевства које није „овоземаљско“ (снова) и долине суза у којој живимо из дана у дан (делања). Бодлер надмашује своје претходнике тиме што истиче Петрово одрицање Христа, не приказавши га као кукавички чин (како каже јеванђеље), већ као утисак да је човечанство насамарено и да му је најзад спала копрена с очију. Несумњиво бар делимично у намери да одврати пажњу својих цензора 1857, Бодлер је саставио напомену (ОС I, стр. 1075–1076) у којој је покушао да овакву врсту „пастиша“ прикаже мање значајном. Поред тога, написао је да он, као аутор, мора да остане „веран своме мучном програму“ („fidèle à son douloureux programme“) и „да подучи свој ум свакој врсти софизма и свакој врсти искварености“ („façonner son esprit à tous les sophismes et à toutes les corruptions“).

У обрнутој литанији из „Литанија Сатани“, Бодлер саставља пастиш од речи молитве „Господи помилуј“ не би ли одао почаст принцу прогнанника („Литаније Сатани“, стих 4) и утешитељу обесправљених (стихови 10–11). Песник толико Христових атрибута приписује Сатани да се на крају они спајају у једну фигуру. Неки верују да такво бурно признање неуспеха и јада само по себи парадоксално представља доказ да Бог постоји. Песник на крају одабира – као Адам – Дрво сазнања. Потрага ће се наставити.

СМРТ: последње путовање

Бодлер је одувек намеравао да заврши темом смрти, мада је, додавши три песме у издању из 1861, свој приступ значајно изменио. Циклус под називом „Смрт“ ослања се на сада већ познат образац у којем екстазу прати њена супротност, страва, да би се две супротности на крају спојиле. Љубавници сањају о сладострасти израженој у

смрти („Смрт љубавника“). За сиромаше, смрт је извор утехе и наде у спокојство („Смрт сиромаша“). За уметнике, дуге године стремљења савршенству израза можда ће наћи испуњење у смрти („Смрт уметника“). У свим овим песмама присутна је вера у постојање надгробног живота. „Свршетак дана“ наговештава осећај мира, након свега што је насумично, разметљиво и узалудно у животу.

Но, то се све мења у „Сну знатижељника“. У изузетно драматичном низу сновиђења, наратор, престрављен и опчињен помишљу на то шта смрт можда доноси, чека нестрпљиво, попут детета, да се завеса подигне у окружењу које подсећа на позориште. Једино захваљујући уображеном спектаклу хладна истина бива разоткривена („Сан знатижељника“, стих 11). Замишљајући будућност, наратор с изненађењем схвата да га његова властита смрт не изненађује. Насупрот томе, испоставља се да је она један антиклимакс. „Шта? Зар је то само?“ (стих 13), чује себе како узвикује. На метафизичком нивоу, ово поништава сваку веру у идеју трансценденције у смрти. Није искључена чак ни могућност да смрт можда само доноси још чекања, као у животу. Песма је посвећена извесном „Ф. Н.“, Феликсу Турнашону, познатијем под именом Надар, једном од највећих фотографа деветнаестог века. Жером Тело¹⁷ убедљиво тврди да је радња песме смештена у фотографски студио. Може се отићи корак даље и тврдити да, док наратор позира пред објективом, у тренутку када фотограф главе покривене завесом активира механизам, субјекат-који-постаје-објекат пролази кроз процес сличан микроверзији смрти коју описује Барт у *Свејлој комори*. Тренутак у времену који је некада постојао сада је забележен и више не постоји. Бодлер је имао помешана осећања страве и фасцинираности не само према смрти, већ и према новој уметничкој форми, фотографији, којом се његов пријатељ Надар бавио с таквом вештином.

„Путовање“ је последња песма у овом низу, а истовремено и у збирци. Ова путописна песма представља микрокосмос свих осталих, па и читавога дела. Она следи познат трочлани образац: ишчекивање, изрођено из младалачких снова, док дете уз светлост лампе прати химерична путовања по картама и естампама; крах илузија, након замишљеног сусрета с онима који су били у „тајној земљи, с чијих међа још ниједан путник вратио се није“,¹⁸ само да би се открило да ће се, у наводном животу после смрти, наставити „мучни приказ бесмртнога греха“ („Путовање“, стих 88); на крају, храброст да се настави даље, помало у духу Бекетове сродне решености у двадесетом веку, без илузија, али с неуништивом надом у оно што „новина“ може донети. Као да је читава ролна филма пуштена убрзано. Раскорак између реалног и идеалног исказан је у нежном њихању путникових снова о бесконачном, као у колевци, крај коначног мора (стих 7–8). На пут може да наведе жеља за политичким изгнанством, бекство од неподношљивих породичних околности или патње које узрокује жена.

Путовање које је само себи сврха јесте најбоље. Оно отвара пут ка неочекиваним ужицима, као што су несталне шаре које облаци описују по небу, што нам може про-

¹⁷ Jérôme Thélot, „Le Rêve d'un curieux“, ou la photographie comme Fleur du Mal“, у: *Lire 'Les Fleurs du Mal' de Baudelaire*, Université Paris 7 – Denis Diderot, *Cahiers textuels* 25, Revue d'UFR 'Science des Textes et Documents' (2002), стр. 147–160.

¹⁸ *Хамлеј* III чин, сцена 1. Наведено према преводу Живојина Симића и Симе Пандуровића. (Прим. прев.)

маћи уколико нам је ум преоптерећен већ постојећим замислима. Често се толико занесемо ишчекујући испуњење сопствених снова да стварност нужно не може да испуни таква очекивања. То подједнако важи за политичке системе рођене из утопијског социјализма, каква је Икарија, једна од дестинација којој се надају путници у „Путовању“: судећи по изгледу једрењака којим се плови на овоме замишљеном путовању, нада убрзо прелази у очај када, уместо да доплови до Елдорада, брод удари у спруд. Ови се путници нимало не разликују од пијаног морнара који замишља Нову Америку, или скитнице – налик нашем крпару од малопре – крај светлости свеће свога ћумеза, који замишља раскошне ужитке попут оних из Ханибалове легендарне Капуе. Сви претходни видови бекства бивају поново призвани: трагање за ужитком или заборавом у дроги; понос човечанства, опијен својом умношћу (стих 101), у побуну против Бога. Настаје просторно-временски континуум у којем је Време, вечити непријатељ, приказано као борац са мрежом из римских гладијаторских борби који хвата све што стане пред њега – од лутајућег Јеврејина и непобедивих апостола до оних који никада не напуштају дом и живот проводе „убијајући време“. Коначни опроштај је обавезан и високо ризичан. Након што смо се обећали старом капетану, Смрти, једино се можемо надати да ћемо се моћи бацити у дубине непознатог – како Бодлер сам каже, у својој прозној песми истога наслова, „било где изван овог света“ – у Рај или Пакао, у потрази за нечим новим.

Овде се сусичу различите нити: Бодлерова непоколебљива вера у прародитељски грех (коју је делио с Жозефом де Местром, једним од својих омиљених аутора); његово манихејско убеђење у истовремено постојање добра и зла, Бога и Сатане који један уз другог постоје у његовој личности (ОС I, стр. 682). С њима је повезан губитак вере у трансценденцију. Бесконачни хоризонт из „Мутног неба“ супротстављен је уоквиреном хоризонту привида из „Пејзажа“. У „Путовању“, Бодлер иде корак даље и приказује хоризонт који вечито узмиче (стихови 29–30), који подрива сваку наду у то да постоји неки други свет иза њега. У „Путовању“ је присутна моћ саморефлексије, а уметност писања се помаља као трајна вредност када се чини да је све остало изгубљено.

И на крају још један коментар. Налик на два држача за књиге, Болдер дело уоквирује хвалоспевима заслугама својих савременика: у уводнику издваја Теофила Готјеа, док посвету „Путовања“ намењује Максиму ди Каму. И једно и друго су, наравно, поздравни пријатељу. Међутим, попут посвета Игоу и Надару поменутих раније, оне носе и дубљу поруку. Покорни тон присутан у посвети Готјеу преувеличан је и једва прикрива Бодлерово виђење Готјеове улоге као парнасовског Јована Крститеља спрам његовог модернистичког Христа. Посвета Ди Каму (који је с Флобером путовао на Блиски исток) исто тако повлачи линију у песку између Ди Камовог схватања технолошког напретка у *Les Chants Modernes* (*Модерне ђесме*, 1855) и Бодлерове искрене аверзије према анонимности и отуђењу који су својствени масовном тржишту и урбанизацији. Песничко путовање у *Цвећу зла* истовремено је утемељено у периоду у коме настаје, али и универзално по ономе на шта указује.

Изворник: Barbara Wright, "Baudelaire's poetic journey in *Les Fleurs du Mal*", у: *The Cambridge Companion to Baudelaire*, ур. Rosemary Lloyd, Cambridge University Press, New York, 2005, сшр. 31–50.

(С енглеској превела Викџорија Кромбхолц)



ПЕСМЕ У ПРОЗИ¹

„Ко од нас није, у својим славољубивим данима, маштао о чуду песничке прозе“ (СД 3)² [‘Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique’ (OC I 275)],³ пита се Бодлер у писму Арсену Усеју, пре него што, у оквиру властитог питања, растумачи шта подразумева под чудом песничке прозе:

музикалне и без ритма и слика, довољно тине и довољно грубе да би се прилагодиле свим лирским крећањима душе, шаласању сањарије, њоскоцима свесни? (СД 3)

[musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (OC I 275–6)]

Овим питањем Бодлер започиње подухват писања песама у прози и, ако је читалачко интересовање за Бодлерове песме у прози толико порасло у протеклих двадесет година да се може мерити, бар према броју скорије објављених критика, са песама у стиху које су га прославиле, онда су томе умногоме допринела домишљата питања која се у овом иновативном делу постављају. А питања има мноштво, и то не само оних која се покрећу у критичким студијама о збирци *Париски сјилин*, него и оних која се налазе унутар самог песничког ткива. Питања која се срећу у песамама често су, попут овог о песамама у прози, реторичка, зато што се од саговорника не очекује одговор. Права питања су социјално мандаторна (ако на њих не одговоримо, наносимо увреду): таква питања изискују одговор. С друге стране, реторичка питања су двосмислена. Представљају се као питања, али су заправо изјавне реченице које не захтевају одговор толико колико га намећу – те читаочево (изнуђено) ћутање тумаче као одобравање. Бодлерова реторичка питања користе функционалну неусаглашеност – неусклађеност форме (упитног облика, питања) и садржаја (изјавног облика, тврдње) – у циљу представљања других типова неусаглашености. Постављање толиког броја питања, и преиспитивање поступка, форме и чињенично стање које такво испитивање подразумева, другим речима указује на то да се Бодлер свесно упустио и ухватио у коштац са умећем и стратегијама реторике. На тај начин проучава питања песничке

¹ Желела бих овом приликом да се захвалим Универзитету у Конектикату на пруженој подршци. Истраживање за овај рад, као и само писање рада, обавила сам током студијског боравка на тамошњем Институту за друштвене науке.

² *Сабрана дела Шарла Бодлера*, књ. 2, ур. Цвета Котевска, прев. Борислав Радовић, Љубица Бауер-Протић, Југана Стојановић, Марко Катанић, Изабела Константиновић, Јованка Чемерицић, текст приредио и коментаре написао Радивоје Константиновић (Београд: Народна књига, 1979).

³ *Œuvres complètes*, 2 тома, ур. Claude Pichois (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975–6).

форме, разматра филозофске и социјалне проблеме и ангажује читаоца на веома посебан начин – начин који је, као што ћемо видети у даљем тексту, тесно повезан са облицима сусрета и размене мишљења који се одигравају у његовим песмама у прози.

Писмо Арсену Усеју и дискутабилни статус текста

Писмо Усеју својеврсна је посвета која уједно има улогу предговора. Управо у том писму поставља се поменуто питање о природи песничке прозе. Питање, иако јасно реторичко, осмишљено је тако да изгледа као отворена (или јавна) размена мишљења са Усејом, утицајним новинским уредником и књижевном личношћу тога доба, кога је властита амбиција, како то Бодлер примећује у неком од наредних питања неколико редака касније, нагнала да „покуша“ нешто слично:

Зар и ви сами, грађи мој пријатељу, нисте покушали да преведете на јесму пискави ђовик Стаклоресца, и да у лирској прози изразите све оне безнадежне најовешаје које шај ђовик односи према ђошкровљима, ђоврх уличне маљушине? (СД 4)

[Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue? (OC I 276)]

Ова питања, како о природи песама у прози тако и о Усејовим властитим покушавима да одговори на изазове које поставља ова форма, недвосмислене су тврдње којима се наглашава вредност песничке прозе, иако се због упитног облика којим су изражене може чинити да мало губе на снази.

Узор или претеча кога Бодлер наводи и за свој и за Усејов експеримент – *Gaspar og Hoði* Алојзијуса Бертрана – подвргнут је истом поступку кад Бодлер, у загради, пита: „зар књига знана вама, мени и неким нашим пријатељима, нема сва права да буде названа *чувеном*?“ (СД 3) [‘un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n’a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux*?’ (OC I 275)]. Употреба курзива на овом месту, као и при употреби речи *јесма* којом се упућује на Усејово дело, сигнализира још један облик индиректне комуникације у којој се говорник ослања на заједничко предзнање, на конвенције и на наше читалачко умеће да изводимо закључке који нам помажу да направимо разлику између дословног и имплицитног значења неког исказа. Другим речима, писмо Усеју ослања се на иронију која, баш као и реторичка питања која је наглашавају, представља један облик двосмислености – форму која почива на истом нескладу. Но, премда се може рећи да реторичка питања и иронија делују као тандем, важно је истаћи да питања, поред других показатеља колебања – као што су „делце“ [‘un petit ouvrage’], „да окушам нешто слично“ [‘tenter quelque chose d’analogue’] – стварају осећај оклевања, несигурности или скромности, док се иронија једва скривеном супериорношћу снажно одупире том осећају. Реторичко питање, које изгледа исто као право питање, иде у пакету са иронијом, а при том, лажном скромношћу успева да протури своје стварне ставове с готово истом ефикасношћу као и двосмислена иронична опаска.

У последњем пасусу писма расветљава се темперамент који стоји иза ових облика дволичности и објашњавају се разлози који су довели до ове дискурзивне стратегије:

Али, исџини за вољу, бојим се да ме љубомора није баш усрећила. Чим сам зајочео рад, ојазих да не само шџо сам осџао веома далеко од своја џајансџивеној блисџавој узора већ и да сџварам нешџо (уколико се може рећи да џо јесџе нешто) сасвим друја-чије, чиме би се свако осим мене без сумње џоносио, али шџо може само да дубоко џони-зи онај дух који највећом чашџу за једној џесника смаџра осџварење управо оноја шџо је намеравао да уради. (СД 4)

[Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire. (OC I 276)]

Песниково „дубоко понижење“ бива хиперболично изврнуто тврдњом да нешто чиме би се други поносили за песника попут њега представља срамоту, а нарочито тако изгледа пошто је имитација Бертрана обична варка. „Тајанствени блистави узор“ на који се угледају Бодлерове песме у прози нису Бертранове песме, нити Усејове, него његове сопствене („далеко од своја тајанственог блиставог узора“); а остварење је, без обзира на то што не достиже неки замишљени перфекционистички песнички идеал, „сасвим другачије“ [‘singulièrement différent’], при чему се истиче јединственост дела, то јест, његова оригиналност. Песник узима у обзир колико читаочева интересовања, толико и уредникова – и то не само читаочева интересовања него и његова или њена очекивања. Кад се лажном скромношћу умањи значај дела, читалачка очекивања се унапред смањују – подилази се читаоцу – да би се, затим, та очекивања премашила како одмиче читање дела.

Видна двосмисленост или можда, тачније речено, двојност садржана у реторичким питањима и ироничном дискурсу, укључујући и тенденције ка скромности/супериорности, такође је изражена и у наслову дела. Као што писмо игра улогу предговора, тако наслов одређује начин читања дела. А ово дело има два наслова. С једне стране, наслов *Париски сџин* указује на садржај, односно теме; а с друге, *Мале џесме у џрози* дефинише форму. О двострукости наслова говори се и у писму, у ком се осим особености форме разматра и мотивациона улога града, јер је амбиција за писањем поезије градско дете: „Нарочито се у борављењу по големим градовима, у укрштању њихових безбројних односа, рађа тај идеал што нам не даје мира“ (СД 4) [‘C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant’ (OC I 276)]. Као што су истакли бројни критичари, и сам жанр, чији назив је оксиморон, сведочи о двојности; и, као што сматра Цветан Тодоров, ове песме у прози су „текстови који се већ у заметку заснивају на споју супротности“.⁴

⁴ Tzvetan Todorov, ‘Poetry Without Verse’, у: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, ур. Mary Ann Caws и Hermine Riffaterre (New York: Columbia University Press, 1983), стр. 64.

Докази о томе се налазе и у насловима појединих песама који садрже контрастне јукстапозиције (као што су „Луда и Венера“, „Псето и бочица“, „Дивља жена и каћиперна маза“, „Супа и облаци“, „Стрелиште и гробље“) или у оним песмама које двојност представљају помоћу конкретног отеловљења (као што су „Сутон“, „Лука“, „Огледало“, „Која ли је права?“ и „Двојака соба“). Стога не треба да изненади што форма која је настала као спој фундаментално супротних дискурзивних модуса (поезије и прозе) преиспитује властите односе и упошљава реторичке стратегије које дозвољавају супротно-стима да се одрже. Ако су реторичка питања, попут самих песама у прози, врста тропа који развијају форму у једном правцу, а садржај у другом, онда можда не треба да нас чуди што се толико делотворно користе у *Париском сџлину*; и можда би требало да их посматрамо, како нас наводе наслови и писмо Усеју, као начин испитивања пеничких поступака текста.

Преиспитивање поезије

Смисао преиспитивања поезије је, наравно, двојак: стварање новог жанра јасно доводи у питање границе и ограничења поезије; а ово су песме које преиспитују, не само зато што експериментишу с формом, него и зато што у веома дословном смислу имају облик питања. Нигде то није израженије него у песми „Странац“, којом започиње збирка; песми која је структурисана као низ питања на која се не одговара директно. Овде налазимо пример социјално мандаторног питања, јер се ради о питањима на која се очекује одговор и којима се социјално и идеолошки ситуира „страниц“ у песми. Шест питања добијају шест одговора који су примерени по питању форме (одговор је модулиран према питању), али се саговорнику, при том, не даје директан задовољавајући одговор. Путем ове песме Бодлер изражава укорењену разлику између другог, односно, аутсајдера (*étrange/étranger*) и упућује на песника као тог другог, будући да је његова најизраженија особина, исказана у његовим последњим речима, љубав према чудесним облацима. Песника у „Супи и облацима“, пошто је ухваћен „загледа[н] у покретљиво неимарство које бог ствара од испарења, у чудесна здања од неопипљивог“ [*contempl[ant] les mouvements architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable*], његова „лепа драгана“ [*belle bien-aimée*] агресивно назива „п..... в....., што тргујеш облацима“ (СД 110) [*'s ... b. . . . de marchand de nuages*] (ОС I 350). Разговор је дисфункционалан, јер се саговорници разилазе (идеолошки); они не поштују исте вредности. Премда питања у песми „Страниц“ нису реторичка стриктно говорећи, она намећу одговор или идеологију тиме што говоре о ономе што припадник средње класе који поставља питања високо цени (о породици, пријатељима, земљи с примесом патриотизма, лепоти и новцу), а пошто говорник одбија да пристане на ову „игру“ питања и одговора, одговори које даје на својеврстан реторички начин имплицирају нова питања. Неки сматрају да се у овој песми на изванредан начин наставља дијалог из писма Усеју (где је Усеју додељена улога човека из средње класе који поставља питања, а Бодлеру улога интелектуално супериорнијег аутсајдера). Иако се претходно тумачење можда чини помало натегнуто, оно што је скоро сасвим извесно јесте да се ова песма користи истом врстом

реторике, те помоћу питања настоји да дефинише позицију текста, како у оквирима новог жанра песама у прози тако и идеолошки. Према томе, дефинишућа *недефини-саноси*, како се то воли рећи, настаје као резултат реторичких стратегија и двовалентности текста. Конфликт је, превасходно, семантички.

„Супа и облаци“, као што смо већ видели, непосредно предочава овај конфликт, смештајући га у породично окружење дома и мада је последње реторичко питање у песми – „Хоћеш ли већ једном појести ту супу, ти п..... в....., што тргујеш облацима?“ [‘Allez-vous bientôt manger votresoupe, s... b... de marchand de nuages?’] – намењено као увредљива заповест, прекорна наредба да се престане са сањарењем и прионе на јело, оно пробија границу између два говорника тиме што преузима интимну мисао песника (поетично изражену неуобичајеном антепозицијом придева) и трансформише је „гласом храпавим“ [‘une voix rauque’], „гласом хистеричним и као промуклим од ракије“ [‘une voix hystérique et comme enroutée par l’eau de vie’] у прекорно агресивно питање. Исти конфликт се одиграва у песми „Псето и бочица“, иако се у њој не постављају никаква питања. Но, принцип је исти, осим што се овде потврђују песникови најцрњи страхови. Песник нешто нуди и очекује да ће понуда наићи на одобравање; она у први мах бива прихваћена, а затим размотрена и одбачена. Ова песма можда не садржи ниједно питање, али њен формат наликује „Странцу“ утолико што дугим цртама указује на директан говор, који прекида само псећи еквивалент одговора: вртење репом („што је, верујем, у ових јадних бића одговарајући знак за смех и за осмејак“ (СД 17)) [‘le signe correspondant du rire et du sourire’ (ОС I 284)] и прекорно лажање. Оно што недостаје у овој песми је двојност коју смо видели на делу у досадашњим песмама; и управо је привидна егзегетска очигледност ове песме и других сличних њој навела критичаре да песме попут ове (које често називају „poèmes-boutades“) сматрају мањкавим. Тиме се, међутим, пренебрегава истанчаност овог текста који се, упркос разлици у тону и поступку, служи сложенем асоцијативном симболиком с циљем да прикаже колико непосредна комуникација може бити проблематична. „Псето и бочица“ истиче своју прозну природу очигледним неприхватањем песничке композиције, док се при том ослања на двојакост коју смо видели у другим песмама: песник-приповедач/читалац, говорник/саговорник, парфем/измет, задовољство/незадовољство и, коначно, проза/поезија.

Ова двојакост се у виду поларитета испитује у песми „Двојака соба“ (‘La Chambre double’) у којој се велича духовна сањарија о нестварном месту и достиже врхунац у вишеструким питањима, наспрам којих се, као противтежа, или можда као контраст, налазе узвици. Двојакост собе, изражена у наслову песме, описана је и детаљније разрађена помоћу структурних двојности. У „Двојакој соби“ непрестано се понављају бинарне опозиције, алтернације и парови: соба је „плавичаста и руменкаста“ (СД 9) [‘bleuâtre et rosâtre’ (ОС I 280)], где се фонетским понављањем суфикса „-âtre“, у значењу „-аста“, спарује различитост. Она је „чисти сан“ [‘rêve pur’] пре него „одређена уметност“ или „стварна уметност“ [‘art défini’, ‘art positif’]. Она је „жал и чежња“ [‘le regret et le désir’] (и прошла и будућа). Она је као „биље и минерали“ [‘le végétal et le minéral’]. Она има „и довољно сјаја и дивотне мрклине“ [‘suffisante clarté’/‘délicieuse obscurité’]. Осећа се на „неки сасвим слаб и крајње благ мирис, одабран по најистанчанијем укусу,

измешан са једва осетном влагом“ [‘Une senteur infinitésimale de choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très légère humidité’], а касније на „дувански воњ измешан са смрадом некакве огавне плесни“, „ужеглост пустоши“ [‘unefétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure’, ‘le ranci de la désolation’]. Она је „штедра на миловању и на издајству“ (СД 9–11) [‘féconde en caresses et en trahisures’ (ОС I 280–1)]. Од највећег је значаја, као што показују две јасно одвојене половине песме,⁵ то што она нуди доживљај вечите духовности – односно, оно што Бодлер на другом месту назива „surnaturel“⁶ – и самерљиве стварности живота под притиском. Ово духовно снагње се контрастира са Временом и његовом „демонском поворком Успомена, Кајања, Грчева, Страховања, Тескоба, Мора, Бесова и Суманутости (СД 11) [‘démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d’Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses’ (ОС I 281)].

„Двојака соба“, као текст, повезана је погледом који се јавља као предсказање страховитог ударца на вратима. Поглед припада Идолу, чије „оштре и страшне оїледаљке“ [‘subtiles et terribles mirettes’] уливају страх (злослутни) у песника-приповедача и наводе га да их проучава („Често сам покушавао да их докучим“ [‘Je les ai souvent étudiées’]). Та интервенција која доводи до промене у стању ума песника-приповедача следи непосредно након бујице питања: „Али откуд она овде? Ко ју је довео? Какве ју је чаролије моћ поставила на тај престо сањарије и сладострашћа? Зар је то важно? (СД 9) [‘Mais comment est-elle ici? Qui l’a amenée? Quel pouvoir magique l’a installée sur ce trône de rêverie et de volupté? Qu’importe?’ (ОС I 280)]. Ова лавина реторичких питања се, у први мах, одбацује као неважна кад се постави последње питање, које личи на одјек нешто конкретнијих питања која се постављају у песми „Прозори“: „Зар је важно каква може бити стварност која се налази изнад мене, ако ми је она помогла живети, осетити да јесам и шта јесам“ (СД 93) [‘Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?’ (ОС I 339)]. Затим она уступају место коначном питању, у којем песник-приповедач само изражава (у форми узвика пресликаној већ у наредним речима „О блаженство! [‘O Béatitude!’]) неверицу због среће која га је снашла: „Каквом добром демону дугујем што сам окружен тајанством, тишином, миром и опојем?“ (СД 10) [‘A quel démon bienveillant dois-je d’être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums?’ (ОС I 281)]. Ова питања имају улогу да истакну осећање узбуђења изазвано овим доживљајем; реторичка питања употребљена су да у другима узбуркају жестока осећања слична песниковим; утисак се дуплира (као и све остало у „Двојакој соби“) узвичним негацијама које следе.

⁵ Девет пасуса у песми описују сан, девет описују стварност, а раздваја их један пасус који описује ударац на вратима који нарушава сан.

⁶ Појам „surnaturel“ се у делу Блескови дефинише на следећи начин:

Унашїїприродно улази оїшїїа обојеносїї и акценнаїї, шїо јесїї силина, звучносїї, прїозирносїї, грхїїљивосїї, дубина и моћ одјекивања у прїосїїору и времену. Има прїренушїака бивсїївована каг су време и прїосїїрансїїво прїодубљени, а осећај прїосїїојања безмерно прїојачан. (СД, књ. 5, 199)
[Le surnaturel comprend la couleur générale et l’accent, c’est-à-dire, intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l’espace et dans le temps. Il y a des moments de l’existence où le temps et l’étendue sont plus profonds, et le sentiment de l’existence immensément augmenté. (ОС I 658)]

„Двојака соба“ истражује двојност на више веома сложених начина, при чему, путем семантичких и текстуалних спаривања и контрастирања, наглашава реторичке стратегије које смо видели на делу и на другим местима. Ово супротстављање сањарије и стварности песничке композиције – чији неуспех симболично представља „трчкарало које за уредника неких новина тражи наставак рукописа“, „ижврљани и недовршени рукописи; календар у којем су оловком обележени злокобни дани! (СД 10) [‘lesaute-ruisseau d’un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit’, ‘les manuscrits raturés ou incomplets; l’almanach où le crayon a marqué les dates sinistres!’ (OC I 281)]⁷ – које налазимо у „Двојакој соби“ понавља се у песми „Уметниково *Confiteor*“, која је такође структурисана као неуспех одржања пораста лирског набоја насупрот паду емоција и осећања што резултира поразом.

А сада ме дубина неба зајањује; њејова бисџрина ме раздражује. Неосејљивосџ мора, нејпромењивосџ џризора разіневљују ме... Ах! џреба ли занавек џаџиџи, или занавек бежаџи од лејџџа? Природо, чаробнице без милосџи, суџарнице нејобедива, џусџи ме! Не искушавај ми више жеље и охолосџи! Исџиџивање лејџџа је двобој у којем умеџник врисне од ужаса џре но шџо буде џоражен. (СД 7)

[Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m’exaspère. L’insensibilité de la mer, l’immuabilité du spectacle, me révoltent . . . Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu. (OC I 278–9)]

Двобој је овде значајна појава, јер наглашава супротстављање, сукоб један-на-један који се дешава у двобоју сугерише двојност: контрастирање и контрадикција су такође и комбинација. У двобоју се, међутим, бинарна кореографија сукоба завршава тако што се добије победник, на крају надвлада сингуларитет, односно супериорност.

Напослетку, „Двојака соба“ нам помаже да разумемо друге, слично осмишљене, текстуалне стратегије које испитују поезију. Попут песме „*Confiteor*“, песнички доживљај одражен у стварном двојнику она приказује, такође, и у облику дијалога. То се јасно види кад се упореде завршне строфе/пасуси песама:

*Сеницо наџкриљена џминама, косо џлава,
враџаш ми азур којим небески блисџа свод;
маљави руб ме џвоџа џрамења очарава
сџџџљеним дахом шџџ џа џџџјно исџарава
џалмово уље, каџран, мошус, ванилин џлод.*

*Дуџџ џу – вечиџџ џу! – засиџаџи рубином,
бисером и сафиром џај џешки џусџи џласџи,*

⁷ Ово упућивање на неуспех композиције подсећа на страх у песми „Псето и бочица“ и у писму Усеју, јер се и овде изражавају наизглед прагматичне бриге око објављивања, а надвија се и авет литерарне моћи и ауторитета.

*Ће да ми вазда ѿшлиш жељу кад букне ѿмином!
Зар ниси ѿи оаза где сањам, врч шѿио вином
сећања ѿоји мене, једина моја сласѿ?* (ЦЗ 41)⁸

[Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps! Toujours! Ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourdne
Où je hume à longs traits le vin du souvenir? (OC I 27)]

У жарком огњишту твоје косе удишем мирис дувана измешан са опијумом и шећером; у ноћи твоје косе видим како блиста бескрај тропског плаветнила; на паперјастим обалама твоје косе опијам се сплетом мириса од смоле, мошуса и кокосова уља.

Пусти да дуго гризем твоје витице, тешке и вране. Кад грицкам косе твоје, гипке и непослушне, чини ми се да једем успомене. (СД 41–42)

[Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordilletes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs. (OC I 301)]

Тако, овде, „хеми-“ у песми „Једна хемисфера у њеној коси“ разоткрива ону половину сфере која није сублимирана у стихованој верзији, песми „Коса“ из збирке *Цвеће зла*. Бодлер лирски доживљај претаче у прозну форму не толико да би раскринкао свет снова у коме се налази коса и показао да је он обмана или халуцинација (подстакнута у овом случају опијумом, а у „Двојакој соби“ његовим течним обликом, лауданумом), колико да би истражио поезију баналног у приземном реализму који све приказује онаквим какво јесте. Двострукоост коју смо приметили унутар песама и реторичких стратегија функционише и између поетских текстова. Бодлер је сматрао да песме у прози треба посматрати као „пандан“ [‘pendant’] *Цвећу зла*, као „реципрочан“ [‘réciproque’] одговарајући парњак. Бодлерови прозни дублети (песме које су прозни пандани стихованих песама)⁹ наводе на директно упоређивање по начину разоткри-

⁸ *Цвеће зла*, у: *Сабрана дела Шарла Бодлера*, књ. 1, Цвета Котевска, ур. Преводиоци: Бранимир Живојиновић, Никола Бертолино и Борислав Радовић, текст приредио и коментаре написао Радивоје Константиновић (Београд: Народна књига, 1979).

⁹ У ову категорију спадају следеће песме: „Сутон“, „Позив на путовање“, „Коса“ и „Једна хемисфера у њеној коси“; као и „Поноћни испит“, „Свршетак дана“ и „У један час ујутро“. Уопште-но разматрање парова песама може се наћи у J. A. Hiddleston, *Baudelaire and 'Le Spleen de Paris'*

вања дијалога, односно дијалектике, између поезије и прозе. У песмама о коси, реторичко питање на *крају* стиховане верзије, *зайочиње* дијалог – слично Шекспировом осамнаестом сонету: „Са летњим даном не знам да ли да те поредим?“ – који се наставља у прозној песми која представља прозни одговор (ту нема никаквих питања), и то одговор који се, попут оних које смо анализирали, чини логички повезан, односно саображен, али је некако различит и засебан.

Као одјек оне бинарне кореографије двобоја у песми „*Confiteor*“, симбол у наслову песме „Тирс“ може нам помоћи да боље разумемо ову проблематику. Попут писма Усеју, текст има посвету (Францу Листу) и поставља питање с намером да дефинише објекат који описује: „Шта је то тирс?“ [‘Qu’est-ce qu’un thyrse?’]. Попут песме у прози, он је двојан, сачињен од супарничких, али комплементарних форми:

Линију права и линију кривудава, намеро и изразу, несавиљливости воље, вијујавости речи, јединство циља, разноликости средстава, свемоћни и недељиви амалгам генија, који би анализиچار имао њусне смелости да вас рашчлањује и да вас раздваја? (СД 88)

[Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer?] (ОС I 336)]

Овде, последње питање (ко?) – које следи након наметнутог одговора на почетно питање (шта?) – опет има улогу да преруши тврдњу у питање, и тако створи реторички пар (питање/одговор) који поткрепује друге двојности у самом тексту. Слично томе, неке смеле тврдње у тексту наглашене су вишеструким постављањем питања. А на постављена питања одмах се даје одговор, не у смислу пуког вида резоновања, него у смислу разрађивања разлике путем бинарних дискурзивних стратегија. Другим речима, ако се тирс састоји и од штапа, равне линије резоновања (или изношења тврдњи) и изувјаних, врлудавих форми, онда кривудава линије које се увијају око тврдњи представљају реторичка питања, „ћудљиве кривине“ (СД 87) [‘méandres capricieux’ (ОС I 335)], које се „удварају правој линији и играју око ње у неком немој обожавању (СД 87) [‘font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration’ (ОС I 336)]. Ова стратегија питања и одговора, удружена са дијалошким формом песме, такође нуди одговор на питање шта чини прозно песништво, јер се у њему сустиичу духовност (која се више везује за поезију) и анализа (која се везује за прозу) и формирају „задивљујућу двојност“ [‘étonnante dualité’] и „свемоћни и недељиви амалгам генија“ (СД 87-88) [‘amalgame tout-puissant et indivisible du génie’ (ОС I 336)]. Бодлер овим речима описује особу којој је песма посвећена, Листа, али несумњиво говори и о властитом постигнућу, јер је овде скромност из писма Усеју (ако постоји икаква скромност у Бодлеровом тобожњем, провидном самопотцењивању) транспо-

(Oxford: Clarendon Press, 1987), стр. 66–75. и у Barbara Wright и David Scott, ‘*La Fanfarlo*’ and ‘*Le Spleen de Paris*’ (London: Grant and Cutler, 1984), стр. 52–8, а детаљно поређење песама (на француском) у Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne* (Paris: Flammarion, 1979), стр. 31–55. и 103–60.

нована у похвалу оног што је неко други успео да постигне у сличном двовалентном подухвату – и, у складу с тим, у сигурну потврду двојности овог новог жанра.

Питати руљу: могућности лутања (*flânerie*)

На крају песме „Прозори“ песник-приповедач пита: „Зар је важно каква може бити стварност која се налази изнад мене, ако ми је она помогла живети, осетити да јесам и шта јесам?“ [‘Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?’] Питање је постављено као реакција на питање које песник замишља да читалац може поставити о његовом поступку промишљања – „Можда ћете ми рећи: ‘Јеси ли сигуран да је то она права легенда?’“ (СД 93) [‘Peut-être me direz-vous: «Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?»’ (ОС I 339)] – али се може протумачити и као филозофски условљен приступ облицима двојности које испитују песме у прози из претходног дела, нарочито „Двојака соба“ и „*Confiteor*“ (али и, на пример, „Која ли је права?“). „Прозори“, попут других песама које ћемо размотрити у овом поглављу, истражује Париз из перспективе усамљеног луталице („*flâneur*“), особе која шета улицама Париза деветнаестог века, и која посматра једним приказивачким погледом,¹⁰ тако да град постаје спектакл, авантура и богат извор приповедног промишљања и песничке инспирације.

Напоредо са дијалогом који са Усејом покреће о природи песама у прози, показали смо и то како се у писму тврди (на начин који одражава двовалентни наслов дела) да је њихова иста песничка амбиција настала из истог доживљаја града, те ћемо се сада окренути разматрању песама које се баве особеном поетиком Париза. Песма „Прозори“ је нарочито значајна, зато што, како је рекао један критичар, „чин гледања са улице кроз свећом осветљен прозор генерише право обиље појединих најважнијих термина из Бодлеровог песничког лексикона ... тако што ствара простор за продуктивно деловање имажинације, отвара пролаз од визије ка сањарењу и ослобођење из сопства у другост“.¹¹

Динамика лутања најпотпуније је истражена у песми „Руље“ и у одломку из *Слика модерној живој*а [Le Peintre de la vie moderne] (према којој стоји као нека врста дублета). Овде, као и у песми „Прозори“, Бодлер описује како изгледа „живети и патити у другима, а не у себи самоме“ (СД 93) [‘avoir vécu et souffert dans d’autres que [s] oi-même’ (ОС I 339)], и какав је осећај „окупати се у мноштву“ (СД 27) [‘un bain de multitude’ (ОС I 291)]. Као што описује у песми „Руље“:

Ко оне луђајуће душе које шраже себи шело, он улази, кад му се шрохше, у било чију личност. За њеа само, све је ујражњено; и ако му извесна месца изледају као да ускраћују прилику, што долази ошуда шло у њејовим очима она не заврећују шруга да их шосеши. (СД 27)

¹⁰ *Flânerie* је сложена појава, која је подробно истражена у Keith Tester, *yp.*, *The Flâneur* (London: Routledge, 1994). Посебно значајан аспект ове појаве јесте начин на који појединца издваја из групе, тако што велича његове или њене особености, и привилегује његово или њено становиште, односно тачку гледишта.

¹¹ Christopher Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century* (Oxford: Blackwell, 1992), стр. 36.

[Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées. (OC I 291)]

Руља је извор енергије и својеврсни калеидоскоп, јер омогућава настанак мноштва имагинативних конфигурација; она је „опојна“ јер пружа алтернативу опијумском сну. Она, такође, ослобађа, јер сублимира сексуалне жеље „неисказивом оргијом“ [‘ineffable orgie’], „светим блудничењем душе која се читава даје, као поезија и милосрђе, непредвиђеноме што се указује, непознатоме што пролази.“ (СД 28) [‘cette sainte prostitution de l’âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l’imprévu qui se montre, à l’inconnu qui passe’ (OC I 291)]. Лутање, односно та врста ступања у односе с другим, стога, у песмама у прози представља средство помоћу ког се упознају најразноврснији ликови, као и прилику да се ти ликови испитају, било путем директних питања или некако другачије.

У песми „Замисли“, на пример, протагониста летимичним погледом спази жену коју, потом, замишља обучену у раскошну одећу по његовом избору, те себе заједно с њом смешта у дворац. Затим, подстакнут бакрописом у излогу, одједном схвата да му се више допада тропски рај, па се с њом премешта тамо. Док пролази поред једне лепе крчме, замишља се с њом ту, надомак кућног прага. Пролазећи, понукан случајним (визуелним) сусретом са непознатом женом, кроз низ замишљених сценарија (од којих сваки настаје под утиском визуелног сусрета с неким предметом), лик у песми испитује то искуство у реторичком питању које подсећа на оно из песме „Прозори“:

И враћајући се сам кући ... вели себи: „Данас сам, у сну, имао ѿри дома у којима сам нашао ѿодједнаку радост. Зашићо бих ѿрисиљавао своје ѿело на ѿромену месѿа, ѿошићо моја душа већ ѿако чило ѿуијује? И чему остивариваићи своје замисли, када је већ и сама замисао довољно уживање?“ (СД 62)

[Et en rentrant seul chez lui ... il se dit: «J’ai eu aujourd’hui, en rêve, trois domiciles où j’ai trouvé un égal plaisir. Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante?» (OC I 315)]

Попут песама „Руље“ и „Прозори“, и песма „Замисли“ се директно бави питањем лутања, песничке инспирације и стварања. Улога реторичких питања у песмама „Прозори“ и „Замисли“ није само да уздигну песме на виши филозофски ниво; оне приказују како случајни сусрети разних врста у човековом уму покрећу питања и разматрање разних појава, тако да Париз постаје „крчма случаја“ [‘l’auberge du hasard’], а текст простор на којем се ти случајни сусрети процесуирају путем испитивања.

Тако песник-приповедач испитује комбинације усамљености, сиромаштва, политичког принципа и дечје природе у песмама „Удовице“, „Колач“, „Играчка за сиромаша“, „Очи у сиромаша“ и „Умлатимо сиромаше!“, шегачење и буржујско тврдоглављење у песмама „Шаљивко“, „Вилински дарови“, „Огледало“ и „Лажни новац“, брачне навике и ванбрачне односе у песмама „Дивља жена и каћиперна маза“ и „Портрети љубав-

ница“; положај извођача/уметника у песми „Остарели комедијаш“; те опсесивност и монструозност у песми „Госпођица Хируршки нож“. Овај списак, иако није исцрпан, омогућава нам да видимо како сусрети воде ка испитивању њихових хипотетичких могућности или интринсичног интереса (односно, могло би се рећи, како ситуације и појаве испитиване у песмама подразумевају сусрете).

Међутим, као што се показује у песми „Двојака соба“, оно што је стимулативно може постати неподношљиво, у ком случају треба „двоструки окретај у брави“ да би се закључала његова друштвено захтевна штетност. Приватну и јавну сферу, тако, не треба гледати као одвојене, него уочити да се оне прожимају. Песма „У један час ујутро“ описује једну такву потребу да се побегне од руље, од „ужасног живота и ужасног града“ (СД 21) [‘Horrible vie! Horrible ville!’ (ОС I 287)], од сусрета које песник-приповедач не жели, и које кумулативно набраја док вам се не заврти у глави и крунише их питањем: „ух! је ли ту одиста крај?“ (СД 22) [‘ouf! est-ce bien fini?’ (ОС I 288)]. Питање није тек безначајни узвик којим се закључује списак дангубних разговора, молби и захтева. Оно означава пажљиву прекретницу, где крајње прозаична реченица служи као увод у поетичну молитву у којој песник тражи „милост да створи неколико лепих стихова“ (СД 22) [‘la grâce de produire quelques beaux vers’ (ОС I 288)] – и у сложенем двоструком значењу везаном за „одиста крај“, успева да створи оне дотеране стихове *на крају*.

У овом двосмисленом питању у песми „У један час ујутро“, на извесан начин, налази се одговор на питање из песме „Прозори“ (зар је важно?), као и на она из песме „Замисли“ (зашто? чему?). Јер, док се чини да Бодлер подразумева да брисање разлике између себе и другог, сна и стварности, није важно, писање поезије (крајњи резултат) јесте важно, а питања се могу схватити као смишљена реторичка бравура коју коначни текст разоткрива као лаж.

Преиспитивање искуства и дискутабилни експерименти

Ако сусрети с другим нису само начини трагања за инспирацијом и изразом, онда су питања која ти сусрети постављају начин испитивања постојања, искуства и бинарних задовољстава, као и начин искушавања сна и стварности. Они су, такође, начин испитивања песничке форме, одговарајућих модуса и модела изражавања и читалачких очекивања. А самим тим су и начин покретања етичких питања. У песмама „Прозори“ и „Замисли“ видели смо како су прилике за промишљање настајале (или нестајале) у зависности од тога кога луталица успут среће. У оба ова случаја, прозори омогућавају плодну имажинативну трансакцију, док истовремено стварају јаз између субјекта и објекта, између посматрача и онога што он посматра. Другим речима, баш као питања, и прозори „стварају расцеп више но што омогућавају комуникацију“.¹²

Песма „Очи у сиромеха“ почиње (неиспуњеним) обостраним обећањем приповедача и његове драгане да ће им мисли бити заједничке и да ће њихова душа бити једна („сан у којем нема ничега особито, напослетку, изузев што су га сањали сви људи, а није га остварио нико“ (СД 65) [‘un rêve qui n’a rien d’original, après tout, si ce

¹² *Ibid.*, стр. 37.

n'est que, rêvé par tous les hommes, il n'a été réalisé par aucun' (OC I 318])). Изневерени идеал преноси се путем погледа: погледа које размењује овај пар и погледа кроз прозор кафане; погледа једне сиромашне породице која посматра раскош новоизграђене зграде и њених срећних станара. Попут прозора у песмама у прози, и очи – које се често повезују с прозорима – медијатори су тог „расцепа“. Прозор, с једне стране, пружа прилику за гледање (као током лутања) док, с друге стране, уоквирује нешто што љубавни пар не жели да гледа. Он је баријера за сиромашне (који не могу да уђу унутра) и симбол баријере између заљубљених, јер жена не испуњава мушкарчеву жељу за узајамношћу: она не жели да одражава његов поглед, осећај кривице нити представу о себи. Жена од приповедача тражи да замоли да се сиромашна породица склони одатле. Њено питање преноси се директним говором: „Не могу да поднесем ове људе овде, са њиховим очима широм отвореним као колске капије! Не бисте ли замолили газду кафане да их отера одавде?“ [«Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici?»] (OC I 319)]. Реакција коју ово изазива је представљена као типична, универзална истина, која продубљује јаз тиме што деперсонализује приповедача: повезаност с питањем, док у исти мах балансира његово схватање односа између личног расцепа и ширих друштвених подела: „Ето колико је тешко узајамно се разумети, анђеле мој драги, и колико је мисао несаопштива, чак и међу људима који се воле!“ (СД 66) [‘Tant il est difficile des'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment!’] (OC I 319)].

На сличан начин се неуспешан одраз описује у песми „Огледало“. Приповедач је сведок једног призора („Неки стравичан човек улази и стаје пред огледало“ [‘Un homme éprouvantable entre et se regarde dans la glace’]) и поставља питање: „Зашто се огледате, кад не можете видети себе а да не осетите незадовољство?“ [‘Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir?’] Питање (које је у основи реторичко и отворено увредљиво, и изражава зачуђеност како над човековом ружноћом, тако и над његовом жељом да ту ружноћу помно посматра) изазива помпезан одговор који се позива на „бесмртна начела из ‘89“ (другим речима, „ово је слободна земља“). Одговор је потом измерен на кантару еквиваленције: „У име здравог разума, бејаш несумњиво у праву; али, са становишта закона, он не бејаше у заблуди“ (СД 101). [‘Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort’] (OC I 344). Комуникација је безуспешна, као што се могло претпоставити, а оно што настаје из сусрета и еквиваленције одговора јесте право реторичко питање које ствара расцеп између закона и здравог разума.

У случају да се и реторичко питање узме заозбиљно, то доводи до искарикиране дословности. Ако се завршна максима песме „Очи у сиромаша“ размотри паралелно са реторичким механизмом песме „Огледало“, видимо како се апсурдно дословна игра речи у песми „Лош стаклорезац“ прави из устаљеног израза „живот у ружичастом“, где ружичасто стакло омогућава неку врсту жељеног преламања које је, можда, могло спречити расцеп створен оквирима песама „Очи у сиромаша“ и „Огледало“. Приповедач нас припрема за радњу тако што наводи низ безразложних чинова које су извршили људи чије су побуде читаоцу приказане као несхватљиве, јер је окосни-

ца песме очекивана реакција читаоца да се запита над њима (Зашто?), само да би се то питање одбацило једним фрустрираним „Зато што...” и још једним приповедачевим питањем које се завршава нејасним објашњењем. Приповедач позива стаклоресца да се попне уским степеништем, пита га зар нема „стакла у боји”, „чаробна стакла”, „рајска стакла” [‘des verres de couleur’, ‘des vitres magiques’, ‘des vitres de paradis’] (при чему одричним обликом открива да очекује да их стаклорезац нема), а затим га тера са степеништа, да би неколико тренутака касније поломио сва његова стакла, бацивши на њих саксију с балкона, што је приповедачева освета стаклоресцу, јер му није испунио жељу и омогућио „живот у лепим бојама” (СД 20) [‘lavie en beau’ (ОС I 287)]. Та жеља од прозора хоће да учини спој маште и стварности, да вештачки сједини различите могућности.

Овај спонтани експеримент извршен над стаклоресцем, баш као и други описани у песми, може имати озбиљне последице, али реторичко питање којим се песма завршава их одбацује на сличан начин као и питања којима се завршавају „Прозори” и „Замисли”. Приповедач каже:

Те раздражујуће шале нису безопасне, и често се моју скупо љубави. Али шћа мари за вечне муке онај коме је један шренућак оћкрио бескрај уживања. (СД 20)

[Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance? (ОС I 287)]

Ово није први пут да се приповедач песама у прози обре усред експеримената или да износи запажања дискусабилног етичког статуса. У песми „Колач” он уопште није невинашце; док су му мотиви у песми „Играчка за сиромаша” исто тако сумњиви. Премлаћивање просјака у песми „Умлатимо сиромаше!”, иако извршено с више одлучности, пажљиво одмерава теорију наспрам праксе, ударац по ударац, да би се сумњиви експеримент окончао несумњивим резултатом – лаком победом просјака.

Да се вратимо завршном питању песме „Лош стаклорезац” – може се рећи да је ово још један пример смишљене реторичке бравуре. Такво схватање, судећи према наведеним примерима, било би у складу с карактеризацијом оних који се тако понашају. Но, не можемо се отети утиску да нас оркестрирана фарса и питање упућују на нешто више од сукоба који се око неких стакала одиграва на балкону. Сусрет са стаклоресцем је, свакако, начин преиспитивања доминантних књижевних представа о свету и његовом одразу/преламању, и сродних идеолошких питања, али тај сусрет је и испитивање веома конкретне песничке форме: Усејовог стаклоресца, стаклоресца у „Песми” која се иронично помиње у писму посвете. Последњим питањем се, стога, ризикује колико уредничко толико и кривично гоњење; место међу будућим књижевним нараштајима пре него вечно морално проклетство; и „бескрај уживања” који је уметност – да не помињемо уживање у томе што је разорним и скривеним књижевним нападом моћном Усеју показао где му је место.

Питање мотивације?

У песми „У један час ујутро“, песник-приповедач набраја своје дневне активности и у једном тренутку преиспитује властиту мотивацију: „хвалисао се (зашто?) многим гадостима које никада нисам учинио, а кукавички порицао неке друге рђаве поступке које сам извршио са радошћу“ (СД 22) [‘m'être vanté (pourquoi?) de plusieurs vilaines actions que je n'ai jamais commises, et avoir lâchement nié quelques autres méfaits que j'ai accomplis avec joie’ (OCI 288)]. Мада се питање мотивације поставља свега једном, све побројане активности су предмет *post hoc* детаљне провере. На једном нивоу песма истражује зашто су одређени појединци мотивисани да врше извесна дела; а на другом нивоу, она се бави узроком иронично мотивисаног писма посвете. Штавише, питања мотивације се роје. Зашто величанствена удовица из песме „Удовице“ „драговољно остаје у средини из које се тако упадљиво издваја?“ (СД 30) [‘Pourquoi donc reste-t-elle volontairement dans un milieu où elle fait une tache si éclatante?’ (OC I 294)]. Зашто се приповедач из песме „Остарели комедијаш“ опире чину људске милости на који је ганут? Чему у песми „Колач“ описивати „ту одвратну борбу која одиста потраја дуже но што се чинило да обећавају њихове детиње снаге?“ (СД 37) [‘une lutte hideuse qui dura en vérité plus longtemps que leurs forces enfantines ne semblaient le promettre?’ (OC I 298)]. Зашто просјаку уделити лажни новчић? Можда зато, као што приповедач размишља у песми „Лош стаклорезац“: „*га вуги, га сазна, га искуша судбину...*“ (СД 19) [‘*pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée...*’ (OC I 285)].

Нигде нема толико испитивања мотивације колико у песми „Јуначка смрт“. Зашто је Фанчуло приступио политичкој завери? С којим циљем му Кнез дозвољава да изведе своју последњу представу, коју посматрају осуђени племићи? „[Да] ли га је у души повукла више или мање потиснута намера да буде милостив?“ (СД 68) [‘existait-il dans son âme une intention plus ou moins arrêtée de clémence?’ (OC I 320)]. Кад Фанчуло савршено одигра своју улогу, да ли се Кнез „осећаше побеђеним у својој деспотској моћи?“ (СД 71) [‘se sentait-il vaincu dans son pouvoir de despote?’ (OC I 322)]. Да ли се осећао пониженим или фрустрираним? Да ли је звиждук убио Фанчула? И да ли га је Кнез наредио знајући да хоће? Да ли је после жажалио због губитка најбољег глумца? Приповедач поставља сва ова питања, али нагађајући, одговара само на нека од њих, те препушта читаоцу да настави с нагађањем. „Јуначка смрт“ испитује склоност ка посматрању света кроз контрасте (политичка моћ наспрот моћи уметности) помоћу низа испитивачких реторичких средстава показаних на делу. Ова песма поставља питања с циљем да потврди, размотри, изрази жаљење; поставља све више питања; покреће питања да би покренула читаоца исто као што Фанчуло покреће публику. Но, нагомилавање питања разоткрива и приповедачки оквир песме (чин *йисања* представе), и помало дискутабилно поимање приповедача-посматрача. Другим речима, реторичка питања опет служе да се подвуче двојност текста, да се нагласе потенцијално смислене формалне разлике, да се комбинују промишљање и анализа, и да се избалансирају свет политичке (деспотске) стварности и свет креативног генија, односно, уметничког стваралаштва.

Напоследку, питање мотивације враћа нас питању Бодлерове уметности, уметности стварања песама у прози, његовом мотивисаном чину писања посвете (што је политички гест) и реторичким стратегијама које смо видели да делују у оба случаја. Приказивање и казивање песме „Јуначка смрт“ – где се извођење представе удваја извођењем писања – разоткрива и подвлачи двојности које се приказују у тексту помоћу реторичких питања мотивације. Слично томе, у писму Усеју, Бодлер бриљира у представи несигурности и скромности које тамо истражује, и разрађује тај чин у још већој мери, као што смо видели, двовалентном игром самих песама у прози, а нарочито у песми „Лош стаклорезац“. Реторичка питања у песмама у прози, слично иронији с којом се јављају и коју поспешују, мењају или преносе значење у доследном испитивању односа језика и стварности, поезије и прозе. Она постојану стварност, чак и граматичку, чине нестабилном, и показују да је језик, баш као и прозори у песмама у прози (па и оне саме), далеко од тога да буде транспарентно средство.

Изворник: Sonya Stephens, "The prose poems", у: The Cambridge Companion to Baudelaire, ур. Rosemary Lloyd, Cambridge University Press, New York, 2005, с. 69–86.

*(С енглеској превела **Најџаша Камџмарк**)*



БОДЛЕРОВО УНИШТЕЊЕ

У једном есеју о песнику Теодору де Банвилу, Бодлер даје веома упечатљив приказ модерног песништва. Изјављује да су хипербола и апострофа као форме језика не само подобне него и крајње нужне у лирској песми, а даље тврди да

модерна уметност има бићно демонску тенденцију. И рекло би се да ња љаклена човекова страна, коју човек са задовољством себи објашњава, њосије свакој дана све већа, као да ђаво ужива да јој љовећава обим, љоју љовилаца и кључака, љојећи стирљиво људски род у својим дворишћима за живину да би себи љрипремио укуснију и сочнију храну.¹

Слика Вавола како спроводи сатанско кључање, попут произвођача *foie gras*, пружа алегорички сценариј с надаспе оригиналним приказом сила које надахњују модерну поезију: Ваво ради на гојењу наше паклене стране, а ми потом уживамо у томе да је себи објаснимо, кроз хиперболичне и апострофичне стихове. Такав приказ не обележава, можда, кризу песништва, него сасвим сигурно неконвенционалну карактеризацију онога што се коначно често сматра почецима модерне поезије. Т. С. Елиот је, сећамо се, назвао Бодлера „највећим представником *модерне* поезије на било ком језику, стога што су његови стихови и језик најближи потпуном препороду какав смо доживели. Но његов препород једног става према животу није ништа мање радикалан и ништа мање важан“.² Тај препород, међутим, подразумевао је живу артикулацију ставова за које бисмо тешко могли рећи да су нешто осим антимодерни, како инсистирање на ђаволском деловању сугерише. Када је Гистав Флобер Бодлеру пребацио што „превише инсистира на *Духу Зла*“, непоколебљиви Бодлер је одговорио да је добро размислио о тој критици, те да је схватио како је искрено убеђен да није могуће објаснити човекову мисао и поступке „ако не бих претпоставио да се ту уплиће нека зла сила која је изван њега. – Ово је крупно признање за које ме ни сав урођени 19. век неће навести да поцрвеним“.³ Представивши себе као задртог реакционара, а не као „модерног човека“ за каквог су га Верлен и други од тада држали, Бодлер поставља питање које се у *Цвећу зла* само погоршава: о природи и функционисању те „зле силе која је изван њега“.

¹ Шарл Бодлер, *Сабрана дела 3*, Београд: Народна књига, 1979, група преводаца, стр. 254. (Прим. прев.)

² Т. S. Eliot, "Baudelaire", *Selected Essays*, London: Faber, 1951, стр. 426.

³ Шарл Бодлер, *Изабрана љисма*, Нови Сад: Братство-Јединство, 1987, превод Изабела Константиновић, стр. 130. (Прим. прев.)

„А сам Ђаво држи конце што нас крећу!“⁴ објављује прва песма у збирци, „Читаоцу“, изазивајући нас да трагамо за присуством Ђавола у песмама које следе.

*На јасџуку зала ѿо Саџан Трисмеџсџ
лајано нам њише дух ѿун узбуђења,
и грајоцен меџал наше воље мења
џај хемичар мудри у ѿару и нечисџ.*

Валтер Бенјамин је толико обузео машту америчких критичара и постдипломаца да је Бодлер постао пре свега луталица модерности, станар који избегава саблазни једне отуђене културе док шета аркадама града, нимало налик некоме ко би могао призвати Ђавола. У једном есеју о Поу, Бодлер пише да су Сједињене Државе земља која „наивно верује у свемоћ индустрије: убеђена је, као и неколицина несрећника међу нама, да ће ова најзад прождрати Сотону“;⁵ предвиђајући нашу невољност да деловање Ђавола узмемо за озбиљно, чак и у *Цвећу зла*. Какву улогу претпоставка о ђавољем деловању, коју Бодлер види као антитезу напредне, мелиористичке мисли свог доба, игра у ономе што с правом и даље сматрамо савршено *модерном* поезијом *Цвећа зла*?

Овом проблему се може приступити кроз уводну песму, „Читаоцу“, која, чини ми се, садржи један суштински и неразрешен проблем: однос између објаве „А сам Ђаво држи конце што нас крећу!“, разглашене на сва звона, и закључне секвенце у којој се појављује Чаме, огавни монструм („још грђи, још гори, још црњи“) у злогласном зоолошком врту наших порока. Једноставно речено, питање је да ли је моћ Чаме последица тога што Ђаво држи конце што нас крећу и претвара нашу вољу у пару, а на ту помисао би нас могла навести структура ове песме, или, судећи по већини њених тумачења карактеристично противних уплитању Ђавола, треба кривити наше лицемерство – лицемерство у вези с обимом наших порока, међу којима је Чаме тек најгори, те упуштањем у њих? Шта су улога или значај Ђавола овде, у песми која се бар испрва чини да износи претпоставку о ђавољој контроли? – претпоставку која би могла да обухвати разнолике сценарије зле коби, нагона за самоуништењем и изопачености који чине збирку.

Но, не желим да се усредсредим на ту оквирну песму која нам изгледа говори како да читамо збирку, него на једну другу, заправо једнако значајну песму у архитектури *Цвећа зла*: песму која уводи део под насловом „Цвеће зла“, где бисмо, ако заиста постоји, како је Бодлер тврдио, тајна архитектура *Цвећа зла*, могли очекивати драматизацију или изношење кључних модалитета збирке. Како мој наслов указује, реч је о песми „Уништење“, која такође најављује свеприсутност Ђавола:

*Око мене сџјално неки Демон блуди:
уз мене као ваздух неџиџљив џлива;
џуџам га и он ми распаљује груди
и жеља се јавља вечна и кажњива.*

⁴ Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, Бања Лука: Нови глас, 1989, превод Коља Мићевић. (Прим. ѿрев.)

⁵ Шарл Бодлер, *Сабрана дела 3*, *op. cit.*, стр. 60. (Прим. ѿрев.)

*Покай̑каг, знајући да волим Умешно̑с̑и̑,
узме облик жене красне и рас̑ис̑усне,
и, корис̑и̑е̑ћ̑ и̑ри̑и̑ом сву своју умешно̑с̑и̑,
на бешчасна и̑и̑ћа свикава ми усне.*

*Одводи ме и̑акво̑и̑, и̑резрев Божје око,
без с̑и̑раха и с̑и̑р̑и̑и̑о умором, дубоко
кроз долине Чаме, и̑ус̑и̑е и бездане,*

*и баца у моје очи и̑уне врења
и̑р̑лаву одећу, о̑и̑ворене ране,
и сав и̑а̑ј крвави и̑рибор Униш̑и̑е̑ња!*

Песма је у првом издању у периодици изашла под насловом „Сладострашће“ (“La Volupté”), али је Бодлер додао коментаре на страници часописа *Revue des deux mondes* у ком се појавила под насловом „Уништење“ без члана (“Destruction”), а потом јој је доделио коначни наслов са чланом када ју је одредио за уводну песму насловног дела збирке. Додавање члана, “La Destruction”, приближава је алегоријској персонификацији, али Уништење остаје тајанствена и загонетна фигура, док се наративно додељивање препушта демону. Упадљиве су сличности између уводне песме дела „Цвеће зла“ и уводне песме *Цвећа зла*, „Читаоцу“:

(1) Обе најављују активни, штавише контролни утицај Ђавола или Демона, овог првог на *наше* животе, а другог на живот говорника.

(2) У обема сила која се повезује с демонима налази се у ваздуху који удишемо, неопипљива и невидљива, и постепено се настањује у нашим плућима (*poumon/s* и *Démon/s* римују се у обе песме).

*кроз мозіове наше ро̑ј Демона блуди,
а, чим удахнемо, Сми̑и̑ у наше и̑руди
слузи, и̑а̑јна река, и̑уна муклих јавки.*

*Око мене с̑и̑ално неки Демон блуди:
уз мене као ваздух неойи̑и̑љив и̑лива;
и̑у̑и̑ам іа и он ми рас̑и̑а̑љује и̑руди
и жеља се јавља вечна и кажњива.*

У једној песми је исход интернализација Смрти као агенса, а у другој срамна жеља која се понавља (*вечно* код Бодлера означава оно неумитно, неку врсту механизације).

„Уништење“, кроз стратегију сажимања, користи фигуру дисања као интернализације да означи ђаволово навођење субјекта на саучесништво у забрањеним жељама које се у песми „Читаоцу“ третирају као директна последица ђаволје манипулације:

*А сам Ђаво држи конце што нас крећу!
Предмет̑и̑и̑ наји̑р̑ђи за нас крију чари;*

Разлика је у томе што у „Уништењу“ Ђаво искушава у виду најзаводније жене, „жене красне и распусне“, док ће у песми „Читаоцу“ нашу изопачену судбину завести она најнезаводнија: када Ђаво повуче конце, модел наше жеље је „убог блудник који спушта канџе / на пресахла прса неке курве древне“.

(3) Обе песме – а том надасве бодлеровском потезу придајем велики значај – такође се опиру наративној кохерентности напоредним низањем онога што називам унутрашњим и спољашњим алегоријским сценама: једне сцене *на* којој се субјект среће са спољашњим агенсима и једне у којој је поље деловања тих агенаса *унушар* самог субјекта.

Стога је у „Читаоцу“ на првој сцени Ђаво луткар и управља нама споља, а друга сцена је у нашим умовима, где Чама и остала чудовишта из менаџерије наших порока обављају свој посао. У „Уништењу“, Ђаво у доминантној првој сцени креће се поред нас, води нас кроз неки крајолик и затим нам у очи баца некакав тајанствен прибор; у другој сцени, убаченој између два момента прве сцене, он нам улази у плућа и делује унутар нас како би подстакао забрањене жеље. Такви алегоријски обрти који ометају наративну кохерентност дају Бодлеровим персонификацијама посебну драж – а нису примарно елементи текста – која захтева анализу.

(4) Да нагласимо одредиште у тим алегоризацијама, обе песме се завршавају Чамом: у „Уништењу“ је Чама спољна сцена где се субјект доводи и наставља, „долине Чаме“; у „Читаоцу“ је Чама најгоре чудовиште у нашој унутрашњој менаџерији. Убрзо ћу се вратити на Чаму, која је наизменично агенс или сцена.

(5) Коначно, претходне паралеле наводе на једно другачије повезивање крајева: у „Читаоцу“ ће Чама као агенс донети уништење: „он би једним зевом да прождре све људе, / и радо би земљу у пустош да скрњи“. Посебно, „на злочин је спреман“. Стога, када „Демон“ из „Уништења“ доводи говорника у долине Чаме и баца му у очи „тај крвави прибор Уништења“, очекујемо нешто слично и подстакнути смо да *прибор* видимо као какво крваво *сѣраѣиѣиѣ*,⁶ изум господина Гијотена, на пример, који је имао тако значајну симболичку улогу у оргијама уништења за време Француске револуције. Има и других доказа за повезивање уништења и револуције. У *Мом обнаженом срцу* Бодлер за револуцију из 1848. каже: „И даље склоност ка рушењу. Склоност оправдана, ако је оправдано све што је природно.“⁷ Но упркос могућности да се та направа посматра као гиљотина револуционарног уништавања, било би заиста веома необично описати ефекте гиљотине као прљаву одећу и отворене ране! Шта они ту траже? Чини се да су ти детаљи погрешни за паралелу која мами читаоца склоног егзегези.

Укратко, идеја да Ђаво куша читаоца сновима о револуционарном уништењу не објашњава зачудне и специфичне детаље последње строфе, а управо на то желим да се усредсредим, у нади да ћу се приближити решењима проблема.

Проблем се најсажетије може одредити овако: та песма, која уводи насловни део онога што се, коначно, назива *Цвеће зла* (а одмах следе три лезбејске песме које су инспирисале предложени оригинални наслов збирке, *Лезбљанке*), јесте место где нам

⁶ У преводу је реч *сѣраѣиѣиѣ* замењена речју *злочин*. (Прим. њев.)

⁷ Шарл Бодлер, *Сабрана дела* 5, *op. cit.*, стр. 220. (Прим. њев.)

се најјасније каже шта је то што Ђаво чини, али нам се један алегоријски догађај чини далеко зачуднијим него конци у рукама Ђавола или снови Чаме о погубљењима на крају песме „Читаоцу“. Због комбинације у последњим стиховима необично безвучне апстракције („тај крвави прибор Уништења“) и неутврђене специфичности („прљаву одећу“ и „отворене ране“), тешко је схватити шта би то Ђаво могао бацати у лице говорника, те зашто би то радио (и шта је специфични одјек речи „баца у моје очи“).

У критичкој литератури налазимо широк дијапазон нагађања: за „прљаву одећу“ се тврдило да упућује на мастурбацију, наводно самодеструктивно сладострашће. Амори, јунак романа *Сладосџрашће* Шарла Огистена Сент-Бева, који је за Бодлера био веома значајан, доводи се у стање аномије кроз такво искушење. Они који нуде то тумачење немају објашњење за „отворене ране“, премда је сигурно могуће посматрати их као елементе садистичких мастурбаторских фантазија. „Суровост и жеђ за наслађивањем истоветни су осети, као крајње хладно и вруће“, пише Бодлер, напомињући: „Што се мучења тиче, његова је основа у срамном делу људске душе који чезне за насладама.“⁸

Уводне строфе Бодлерове песме „Хеотонтиморуменос“ садистичке фантазије представљају као извор сексуалног ужитка:

*Ударићу ње без љушње
и без зле мржње, као месар,
као Мојсије сџену неџар!
и џвом ћу оку из дубине,*

*да воде својој дам Сахари,
џросуџ све вале мрачној јага.
Моја ће жеља џуна нада
врх сланих суза да крстари...*

А наравно постоје и друга попршта рана. Оно најрелевантније, где се рањавање повезује са сексуалним задовољством, појављује се у једној од забрањених песама, „Оној која је превесела“:

*Сџої бих хџео, једне ноћи,
кад час сладосџрашћа џоје,
до блаја личносџи џвоје,
као луџеж, бешумно поћи,*

*да џи казним џуџ веселу,
да џи џњечим жуд дубоку,
да начиним на џвом боку
рану џросџрану и врелу.*

⁸ Шарл Бодлер, *Сабрана дела 5*, *op. cit.*, стр. 226. (Прим. џрев.)

Но, формулација из „Уништења“, „баца у моје очи пуне врења / прљаву одећу, отворене ране“ делује као необично дистанциран или искривљен начин да се призову садистичке фантазије или сцене мучења. Песма „Оној која је превесела“, на пример, предметом садистичке привlačности не чини саму рану него чинове рањавања и убризгавања властитог отрова. У „Уништењу“, пошто Ђаво одводи говорника у долине Чаме прерушен у „жену красну и распусну“, могло би се замислити – ово нисам нашао у критичкој литератури него су такво тумачење понудили студенти на Корнелу – да је оно што Ђаво прерушен у жену баца у лице говорника заправо менструација, знак монструозности женске сексуалности: то би могло објаснити реч „кржави“ и „прљаву одећу, отворене ране“, али је чудно повезати то с „кржавим прибором Уништења“ с великим У. Да ли је женска сексуалност направа за уништавање а не стварање?

Ево једне анегдоте која помаже успостављању такве везе, а пренео ју је Жил Ренар који цитира Марсела Швоба: „У једној гостионици, Бодлер је рекао: ‘Мирише на уништење’. – ‘Ма не’, одговорили су му. ‘Жена којој је топло мирише на кисели купус.’ – Али Бодлер је грубо одговорио: ‘Кажем вам да мирише на уништење.’”

Сада се доста ране биографске литературе чини веома непоузданом – реч је о причама смишљеним да би се објасниле песме и драматизовао уклету песник – постоји, рецимо, једна биографија из 1937. Џона Шарпентјеа, која се понекад наводи као извор онанистичког тумачења „Уништења“, а њен основни поступак подразумева употребу песама у конструисању приче о свему ономе што је Бодлер сигурно радио, без спољних доказа. Но, у искушењу сам да се делом поуздам у ту Швобову анегдотицу, јер се тешко може замислити да би неко то измислио како би протумачио ову песму, коју људи иначе нису настојали да протумаче.

Дакле, за сада имамо најмање три могућности: *кржави прибор Уништења* као женска сексуалност, као садистичка мастурбаторска фантазија, или као гиљотина, конкретна верзија фантазије моћи и уништења. Но, ту је и четврта могућност с којом се такође нисам срео у критичкој литератури. Један од најзачуднијих момената у „Литанијама Сатани“, изванредно неузбудљивој песми о романтичарском сатанизму и о трансвалуацији вредности, јесте када у последњем низу разлога за хвалоспеве Сатани – „О ти“ – срећемо следеће:

*Ти шћо љуниш очи и срце девојака
кулџом ране и љубављу сјрам гроњака,*

о Сашано, сјаси ме сред јага моја!

Критичари углавном нису били заинтересовани за тумачење ове песме стих по стих, нити су се бавили ових загонетним дистихом, који попут „Уништења“ поставља ране и дроњке једне уз друге, и као да се надовезује на тренутак у песми „Читаоцу“ који се до сада није сматрао садржајним: „Предмети најгрђи за нас крију чари“. Ипак, читаво питање перверзне „склоности ка ужасу“⁹ код Бодлера је кључно, како тврди

⁹ Шарл Бодлер, „Госпођица Скалпел“, *Париски сјлин*, Београд: Чигоја, 2003, превод Борислав Радовић, стр. 109. (Прим. прев.)

Жан-Лик Штајнмец у „Есеју о Бодлеровој тератологији“.¹⁰ Због структуре „Литанија“, могуће је да ова строфа артикулише једну од многобројних перверзних утеха које Ђаво нуди неприлагођенима у свету, од тога да волшебно опусти пијаницу ког прегазе коњи тако да му не поломе кости, до тога да мученике подучава прављењу барута. Је ли то ђавоља утеха за оне који не могу себи да приуште раскош – да уживају у дроњцима и ранама? То наводи на помисао о госпођици Скалпел из *Париској сџилина*, проститутки која жели да јој љубавници буду хирурзи што јој прилазе још обучени у крвљу упрљане кецеље, за које се дакако везује култ рана.¹¹ Једна друга врста култа рана успутно се спомиње у „Проклетим женама“.¹²

*а неке ојейи воле да најлаћеник навуку
и исјод својих дујих хаљина бич да скрију,
ја се у мрачној шуми, саме, у јоноћ шукку
и сузе бријкој бола у јену сџирасџи лију.*

Дакле, култ рана може бити садистички или мазохистички, а култ дроњака? Песма „Читаоцу“ нам каже „Предмети најгрђи за нас крију чари“, али је то теже замислити. Може ли бити да Бодлер овде, кроз лик проститутке што се каје, Ђаволу приписује верске обреде самопрегора и бичевања, на пример? То би био добар потез: дроњци, власеница и бичевање као део прибора уништења, упркос светачким амбицијама бичевалаца?

Један други релевантан текст којим залазимо у хришћанство наводе критичари у потрази за објашњењем „крвавог прибора Уништења“. Реч је о прозној песми „Искушења или Ерос, Плут и слава“. „Два дивна Сатане и једна ... Ђаволица“ приказују се приповедачу у сну. Први Сатана је Ерос, описан с оваквим прибором:

Око крмезне шунике бејаше му се овила, у виду јојаса, свеџилицава змија која је, усџрављене љаве, чежњиво џиљила у њеја очима од жеравице. О џом живом јојасу висили су, међу бочицама јуним јојибелних најијџака, блисџави ножеви и хируршки инсџруменџи. У десној је руци држао још једну бочицу чија је садржина имала свеџлоцрвену боју и која је носила налејници са овим чудним речима: „Пјјџе, џо је моја крв, савршено окрејљујуће средсџво.“¹³

Тај хируршки прибор сладострашћа и уништења подразумева и Еросову богохулну адаптацију причести која, могло би се рећи, постаје пример онога што се у „Уништењу“ назива „бешчасним пићима“. Дроњава одећа и ране саставни су део сцене распећа, што захтева прибор уништења. Можемо ли да замислимо Ђавола како куша говорника тако што му баца у лице елементе Христове жртве? Са сигурношћу можемо

¹⁰ Jean-Luc Steinmetz, *Signets*, Paris: Corti, 1995.

¹¹ Шарл Бодлер, *Париски сџилин*, *op. cit.*, стр. 108. (Прим. џрев.)

¹² Шарл Бодлер, *Цвејови зла*, Београд: Вајат, 1988, превод Бранимир Живојиновић, стр. 123. (Прим. џрев.)

¹³ Шарл Бодлер, *Париски сџилин*, *op. cit.*, стр. 50. (Прим. џрев.)

рећи да сценариј по ком Ђаво одводи човека у пусте долине алудира на Христово искушење у пустињи.

Но ту је још један, последњи мисаони правац који морамо следити. Оригинални наслов песме је био „Сладострашће“ што упућује на Сент-Бегов роман *Сладострашће*, премда верујем да песма алудира и на Шатобријанове *Мученике*, где Ђаво наводи Астарту, која се назива „демоном жудње“, да куша једног младог хришћанина. „У истом тренутку демон жудње се заогрће свим својим чарима“, и „почиње да му шапуће мисли о једној чисто људској љубави“, ¹⁴ што сигурно алудира на почетак „Уништења“. Израз „демон жудње“ појављује се три пута на истој страни, а једна илустрација у издању из 1859, која је настала после Бодлерове песме, али показује како су Шатобријана тумачили, представља демона као „жену красну и распуну“, с једном дојком обнаженом.

Веза са Сент-Беговим романом *Сладострашће* и јунаком Аморијем сложенија је и перверзнија. *Сладострашће* је за младог Бодлера била важна књига („Разблудна књига, којој нема равне!“), а за њену мешавину еротизма, меланхолије, самопосматрања и чаме могло би се рећи да служи као позадина *Цвећу зла*. У раној песми, посвећеној Сент-Бегу, која почиње речима „Тада сви ћосави“, приповедач говори о свом поистовећивању са Сент-Беговим јунаком, Аморијем:

Носих у свом срцу Аморијеву причу. (ОС 1, 207)

У призору адолесцентске тескобе – меланхолије, еротизма и досаде – врелих летњих вечери – „А потом су дошле нездраве вечери “ – чујемо за

*...ірозничаве ноћи,
Које уїућују заљубљене девојке на власїиїа шїела
И шїерају их да у оїледалима – јалова їохойноїїи –
Посмайїрају зрело воће своје сїасалосїи.*

Ти стихови се касније директно преузимају у једној строфи „Лезбоса“, ¹⁵ једне од забрањених песама:

*Лезбосе, земљо їде је ноћ омарна и блудна,
їїе їред оїледалима – јалова їохойноїїи! –
девице заљубљене у своја шїела жудна
милују зрело воће женсїивене сїасалосїи;*

Приповедач у „Тада сви ћосави“ напротив, уместо јалове похотности ¹⁶ девојака, истражује „дубоку мистерију“ књиге, *Сладострашће*, у којој

Наїиїшак їродире, лаїано, каї їо каї

¹⁴ Chateaubriand, *Les Martyrs*, књига 13, *Œuvres complètes*, Paris: Garnier, 1959, 4: 182.

¹⁵ Шарл Бодлер, *Цвеїови зла*, *op. cit.*, стр. 117. (Прим. їрев.)

¹⁶ У овом преводу реч *volupté* је їохойїа. (Прим. їрев.)

алудира на „бешчасна пића“ демонског отрова у „Уништењу“.
Сладостпрашће, као што сам рекао, описује се у овој младалачкој песми као:

*Разблудна књија, којој нема равне!
И ошад,...*

...
*Ја сам свуда лисџао дубоку мисџерију
џе књије, џако драџоцене за све обамрле душе
Да је њихова судбина обележена исџим болесџима...*

Његово посматрање у огледалу има другачији исход од девојачког посматрања:

*И љред оїледалом увежбавао сам
Сурову уметџност и рађајући Демон ми даде
– Да се од џаџње начини исџинска џожуда, –
Да окрвавим њеџов бол и да изџребем њеџову рану.*

Зачудо, ту налазимо констелацију демона која инспирише обред самомучења, све с ранама и крвљу – „изгребати његову рану“ значи направити отворену рану – али она доноси „истинску пожуду“, насупрот „јаловој похотности“ удавача које се себи диве у огледалу. Премда код Бодлера јаловост није лоша ствар – „хладно величанство жене нероткиње“¹⁷ – истинска пожуда може бити она која је поетски продуктивна уместо јалове похотности девојака. Може ли „крвави прибор Уништења“ да буде вежба самосвести, самомучења, сурова уметност коју подучава демон, а драматизује се у песми „Беатрича“,¹⁸ на пример, где говорник шета у природи, оштрећи сечиво своје мисли на властитом срцу: „и док сам лутајући без циља икаквога / оштрио каму мисли тоцилом срца свога“?¹⁹ Или, наравно, најупечатљивије у песми „Хеотонтиморуменос“: „Ја сам ожиљак и корбач!“ „Уништење“ испрва не делује као песма о самосвести као самомучењу, али поставља питање да ли код Бодлера постоји уништење које није самоуништење. Сигурно је да је веза између Ђавола и самосвести наглашена у другим песмама. У песми „Беатрича“, демони себе називају онима „који све то смислисмо давно“, што приповедач изговара док окреће нож своје мисли у сопственом срцу. Песма „Прерђаво“, где се Ђаво јавља скривен у наслову, говори о следећем:

*Мрачно и јасно сучељење
џо срце оїледало власно!*

То сучељење ствара низ готских слика заробљености које чине уводне строфе песме, али се можда тумаче као ђавоља работа. Те слике су:

¹⁷ Шарл Бодлер, „С хаљинама валним“, *Цвеће зла*, *op. cit.*, стр. 68. (Прим. љрев.)

¹⁸ Шарл Бодлер, *Цвећови зла*, *op. cit.*, стр. 125. (Прим. љрев.)

¹⁹ Упореди Бодлеров чланак о *Les Martyrs ridicules* Леона Кладела: „Он отвара рану да би је боље видео“ (1: 184).

*Ознаке јасне, црџеж фини
живоџа једној ѓерђавој,
шџо буди мисао да Ћаво
све шџојод чини добро чини!*

То мрачно самопосматрање срца које је постало властито огледало можда је Ћавоља работа – као да је Ћаво одговоран за поетске садржаје који стварају мучну самоанализу: срца претвара у огледала самих себе, као што је то чинило Сент-Бевово *Сладосџрашће*. Можда не би дошло ни до какве самодеструктивне самоанализе да нас Ћаво није одвео у долине чаме.

„Уништење“ делује као песма која ће нам недвосмислено говорити о лику Ћавола и његовом деловању – спајањем сладострашћа и уништења – али шта на крају из ње сазнајемо? Ћаво ту оперише и унутра и споља, водећи субјект наоколо и испуњавајући га кажњивом жељом, а на њега потом баца низ елемената, који су изванредни као засебни детаљи, али их је тешко спојити у један убедљив и кохерентан наративни сценариј. Чини се да нас ти елементи одводе у различите правце, различите сценарије, од којих су многи илустровани у осталим песмама у збирци, сви делују могуће и једни другима заправо не противрече, али не доносе синтезу.

Са сигурношћу можемо да тврдимо прво да је сцена искушења ту веома необична. У традиционалној сцени искушења, стање чаме чини некога лаком метом за Ћавола, који нуди некакву могућност или комбинацију богатства, моћи и еротског задовољства. Овде, напротив, Ћаво у облику најзаводније жене говорника одводи у долине чаме, а не из њих, не у тренутно еротско задовољство, него у досаду. А када демон баца те мистериозне елементе „у моје очи“, он – то је најупечатљивији закључак – не нуди надмоћност, обећање испуњења, попут супериорних знања, моћи или врхунског еротског ужитка. Та необична сцена искушења не нуди некакво моћно задовољење, као што би чин продаје душе Ћаволу требало да чини (у *Париском сџлину* Бодлер двапут пожели такву нагодбу). Да ли велика количина врења у очима говорника потиче од чињенице да се овај Ћаво, попут оног у „Читаоцу“, а за разлику од оних традиционалних Ћавола што се појављују у песмама у прози, понаша заиста веома чудно, не нудећи никакву јасну визију, никакву наизглед примамљиву нагодбу, нешто уистину пожељно, него баца елементе уништења у говорниково лице?

Ћаво не нуди никакву моћ нити уживање; но ти елементи – прљава одећа, ране и крвави прибор уништења – повезују се с различитим сценаријима многих других песама, као да Ћаво у говорниково лице баца оно што извире из разноликих самопреиспитивања, јер Бодлерови говорници себи објашњавају своју паклену страну, чији развој Ћаво подстиче, како се сваки говорник труди да „окрвави његов бол и да изгребе његову рану“. Да ли је то „битно демонска тенденција“ модерне уметности, о којој Бодлер говори у есеју о Банвилу? Његове алегорије без разрешења или испуљења не воде до традиционалних нагодби с Ћаволом него само у стање збуњености, онакво какво налазимо у Бодлеровим највећим песмама, где је говорник остављен на мору („без катарки, низ море страшно и безобално!“), или посматра „рушевине сетне“ малих старица, или на вешалима леш с трбухом што зјапи, или пак слуша шпил

карата како ђаскају о минулим љубавима („помињу љубави којих више нема“), или џангризаву сфингу како пева заласку сунца („чији дух груби / пева тек зракама сунца што се губи“).²⁰

Можда оно што Ђаво баца у говорниково лице мора да остане неизвесно, попут бацања коцке, али крваво и разорно, како би се могло повезати са сценаријима у многим другим песмама. Пред критичарем је бар искушење да схвати тај алегоријски чин бацања елемената уништења у очи испуњене врењем као причу о поезији „битно демонске тенденције“, о самообјашњењу усредсређеном на паклену човекову страну. Бодлеров „Епиграф осуђеној књижи“ поручује читаоцима те књиге,

*Не доби ли наук сїреїџан
од Саїјане, краља вешїа,
баци! схвайїићеш којешїа,
ил' мислићеш да сам шїеїџан.*

То је сатанистичка реторика, где ђавоља работа не нуди сцену искушења него низ еротских, садистичких, мазохистичких, верских слика, којима су заједничке само везе са смрћу и уништењем.

У сваком случају, резултати су поетски продуктивни – то засигурно знамо. Ово није јалова похотност. У овим цветовима зла налазимо, како Бодлер то формулише у песми у прози „Стрелиште и гробље“, „ћилим од величанственог цвећа које се омастило расапом“.²¹ Приметите како се баш реч „омастило“ користи за ђавољу работу – „попут товилаца и кљукача“²² – када нас припрема за самообјашњење модерне поезије, чинећи песника, а не природу, плодним тлом за поезију.

Изворник: Jonathan Culler “Baudelaire’s Destruction”, у: MLN, св. 127, бр. 4, септембар 2012. (француско издање), The Johns Hopkins University Press, сїр. 699-711.

(С енілескої їревела **Аријана Лубурић Цвијановић**)

²⁰ Тако завршавају песме „Седам стараца“, „Мале старице“, „Путовање на Китеру“, „Сплин I“ и „Сплин II“. Превод Бранимир Живојиновић. (Прим. їрев.)

²¹ Реч *destruction* овде је преведена као *расаї*. (Прим. їрев.)

²² У преводима се не види веза између датих речи. Реч *engraissées* преведена је као *омасїило*, а *engraisieurs* као *їовиоци* и *кљукачи*. (Прим. їрев.)



ТЕМЕ И МОТИВИ У КЊИЖЕВНОСТИ (3)¹

Мотив града

1. Град је комплексан феномен који одређује стил, а као тематизујућа форма може да изрази суштинска питања једног дела. Он је носилац симбола и делује као просторни мотив. Осим тога, поједини детаљи као што су пијаци, простори испред и иза куће, улице између небодера и разни пролази могу бити наглашени на слици града и тиме преузимају јасну функцију мотива. Градови као што су Берлин, Париз, Лондон, Њујорк и Венеција не дају делима само одређени колорит, него представљају у извесном смислу и суиграча у радњи дела. У појединим књижевним делима градови симболички представљају прогрес цивилизације, културна достигнућа, развој архитектуре и предности заједничког живота у миру. Насупрот томе, у другим делима градови преузимају особине живог организма који развија сопствени живот и измиче утицају свога творца. Од времена индустријске револуције су се усталичила дела у којима је град преузео облик претећег чудовишта. Он је Молох који прождире своје творце. А његова маса је смождала људе. Због тога ликови траже спас у библиотекама, музејима или у скромним становима у које се склањају са малом групом својих истомишљеника. У суштини, књижевне структуре градова рефлектују амбиваленцију људи према институцијама које су они сами створили.

2. Амбивалентни однос изражава се већ у библијској супротности између злог Вавилонa и радости обећавајућег Јерусалима (Откровење Јованово 18, 21). Вавилон увећано поседује карактеристике будућих градова-чудовишта. Вавилон је запрљан и окужен, он је место злочина и пропасти. Њега чека паклено уништење. Јерусалим је небеска краљица градова. Његове златне улице одраз су божје светлости. Његове високе и осветљене градске зидине обећавају уморном путнику свратиште и заштиту. Иако је Вергилије хвалио у *Енејиди* оснивање Рима од стране богова, он је славио миран живот на селу као једино вредан и људској егзистенцији одговарајући. Хорације и Јувенал приказивали су Рим у својим сатирама као жариште моралног пропадања. Никола Боало и Александар Поуп ослањали су се у својим сатиричним сликама Париза и Лондона на негативне карактеристике градова насталим још у старом добу. Други аутори су насупрот њима хвалили град нарочито у вези са шетњом (в. Путовање) која човеку пружа нове увиде у свет. Искуство града, чак и када његови утисци подстичу на критику, припада увек важним доживљајима образовања и формирања

¹ Изворник: Daemmrich, Horst S. & Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. (2. Aufl.), Francke Verlag: Tübingen und Basel, 1995.

у текстовима који представљају тематику развоја (в. Сазревање). Идеални град је центар трговине, знања, уметности и људске друштвености (Себастијан Мерсје, *Tableaux de Paris*, 1781–88; Виторио Алфијери, *Париз без Бастилје*, 1789; Фридрих Шилер, *Шећња*, 1795). У многобројним делима градови су полазишна тачка за потрагу идентитета. Они подстичу размишљања о времену и догађајима. Градска стварност приказана из различитих перспектива кореспондира са блиставим идентитетима ликова (Џејмс Џојс, *Уликс*, 1922; Волфганг Кипен, *Das Treibhaus*, 1953; *Смрћ у Риму*, 1954; Уве Јонсон, *Гогушњице I–IV*, 1970–83; Џеј Мекинерни, *Bright Lights, Big City*, 1984).

3. Географски распрострањено уништавања градова и мањих места за време религиозних ратова оставили су у књижевности видне трагове који су постали незаобилазне константе у приповеткама у којима просторни оквир одређује Тридесетогодишњи рат. Теодор Агрипа Д'Абиње у *Les Tragiques* (1616), као и Андреас Грифиус у свом *Фрајшџајт у ѿламену* (1637), приказали су из непосредне временске дистанце пожар и разарање. У њиховим описима пропаст градова је представљена сликом губитка њихових најближих које су незаштићене напали варвари. Град постаје рушевина и подстиче на посматрање, оно је у вези са мотивом рушевина већ присутним у књижевној традицији. Жоашен Ди Беле је са својим *Les Antiquitez de Rome* (1558) устолочио меродавне акценте. Град је незаштићен и изложен историјски уветованим променама. Судбина Рима, који је једном био поносно и непобедиво „главни град света“, завршила се у прашини и пепелу, а она прети и западној градској култури. Мерсје је у популарним *Tableaux* пророковао Паризу, новом центру западне цивилизације, истоветну судбину Рима; Ричард Џефрис, сто година касније у свом *После Лондона* (1885), предвиђа пропаст града и бег у села, догађај који након 1945. стоји у центру свих извештаја сведока и приповедака о Стаљинграду, Хирошими, Бреслау, Дрездену и Берлину.

4. Надовезујући се на сликарску естетику, на детаљне сцене у сликарству, на графикама и цртежима у представљању пејзажа и рушевина, од 18. века се консолидују јасно дефинисане вињете које дочаравају магију и пријатну атмосферу старих градова. Град у овим описима преузима далекосежну функцију просторног мотива који поседује два аспекта: 1) при погледу на појединачне делове улица, тихе углове и споменике он приказује живот и историју њених становника (Мерсје, *Tableaux*; Виктор Иго, *Les Orientales*, 1829; *Бојородична црква у Паризу*, 1831; *Les Feuilles d'automne*, 1831; *Les Chatiments*, 1853; Шарл Бодлер, *Brumes et pluies*, 1857; Вилхелм Рабе, *Вунијел*, 1879; *У сџаром ѿвожђу*, 1887; Теодор Фонтане, *Шах вон Вушенов*, 1883; *Фамилија Појенџул*, 1896; Рајнер Марија Рилке, *Зайиси Малџеа Лауригса Бријеа*, 1910; Гијом Аполинер, *Алкохоли*, 1913; Марсел Пруст, *У ѿоџрази за ишчезлим временом*, 1913–27; Ајрис Мердок, *Under the Net*, 1954); 2) он служи осликавању штимунга, изазива сетна размишљања и успоставља контрасте између приказаног живота и претходног искуства посматрача. Град је често приказан у сутон из удаљене перспективе, са неког торња или брда (Ален-Рене Лесаж, *Le Diable boiteux*, 1707; Жермена Некер де Стал, *Corinne ou l'Italie*, 1807; Е. Т. А. Хофман, *Рођаков ѿрозор на уџлу*, 1822; Јозеф фон Ајхендорф, *Из живоџа једноџ данџубе*, 1826; Иго, *Бојородична црква*, Алфред де Вињи, *Париз*, 1831; Адалберт Стифтер, *Беч*

и Бечлије, 1844; Гистав Флобер, *Госпођа Бовари*, 1857; Саламбо, 1862; Рабе, *Људи из шуме*, 1863; Готфрид Келер, *Зелени Хајнрих*, 1879–80; Ернст Стадлер, *Сушон у прагу; Ноћна вожња преко рајнској мосџа у Келну*, 1914).

5. У панорамама у којима град стоји поред пејзажа природе преузет је по принципу дихотомије зенит–пропаст у представљању са једне стране органски сраслих градова и крајолика или неприродних грађевина са друге стране. У Шилеровој „Шетњи“ и Хелдерлиновим „Штутгарту“ и „Хајделбергу“ насеља су смеле творевине у којима се сусрећу снага природе и човеков дух. У Флоберовом *Сен-Именалном васпијању* (1869) Сена обасјана сунцем одаје утисак реке која је део и града и природе. Насупрот овим сликама реке које доминирају панорамом градова и у Хелдерлиновим песмама о Рајни, Темза је, у енглеским социјално-критичким романима 18. и 19. века, тамна река отпадних вода. У делима Тобијаса Смолета *The Expedition of Humphry Clinker* (1771), Елизабет Гаскел *Мери Барштон* (1848) и Чарлса Дикенса *Зла времена* (1854) појаве распадања прљавог града разлиле су већ и крајолике који га окружују. Контраст између града и природе присутан је и у појединим данашњим делима. Упркос томе, већ у 18. и 19. веку започиње развој који је ублажио и одузео снагу овим оштрим контрастима. Цивилизација је преузела владавину од крајолика; њега планирају људи и он је у суштини прожет њиховом присутношћу. Некада хваљен једноставни живот у природи одражава сада проблеме града, па чак и излет у природу разбија илузију о недирнутом свету (Теодор Фонтане, *Заблуге*, 1888; *Der Stechlin*, 1898; Хајмито фон Додерер, *Ширудлхофшице*, 1951; *Демони*, 1956).

6. Углавном негативни описи града чине у западњачкој традицији најјасније изражену линију. Покушаји да се обезвреди градски живот јавља се већ у средњем веку. Тек је са Жан-Жаком Русоом форма одбацивања града као друштвено непријатељске творевине добила јак подстицај. Његова оштра критика неприродних друштвених форми модерне цивилизације које спречавају слободан развој природних способности људи садржи у себи и противречност између заједнице и друштва која се често јавља у књижевности. Сви описи су слични: модерно друштво великих градова и индустријских насеља спречава блиски, лични контакт између људи што је одлика природних заједница. Међуљудски односи у градовима обележени су одсуством контакта, неучествовањем, сумњичењем и завишћу. Појединци се повлаче у самоћу или су приморани да се изолирају. Ни посао не доноси радост јер је раднику производ његовог рада стран. Са Балзаковим детаљним описима ових процеса у *Људској комедији* (1829–48) дошло је до развоја његовог начина представљања у делима Дикенса, Гаскел, Флора, Рабеа и Золе све до Арагоновог *Сељака из Париза* (1926) и *Берлин Александар-плаца* (1929) Алфреда Деблина. Ови романи приказују биографије појединаца, поузданих и честитих људи који у граду траже своју срећу, али метрополе су им или савиле кичму или су их самлеле. Стваралац не стоји само стран наспрам града који је он створио, него постаје лопта у игри њему непознате силе.

7. Тематски развој проблематике града ослања се на слике, метафоре, мотиве и симболе који ближе одређују суштину града. Са темом су нераскидиво повезана следећа обележја:

(1) Град или поједини делови града слични су погледу жене заводнице. Заводница је каткад симбол вавилонске проститутке која поприма огромне или претеће размере (Ди Беле, *Antiquitez*; Мерсје, *Tableaux*; Емил Зола, *Le Ventre de Paris*, 1874; *Јазбина*, 1877; Јакоб Васерман, *Александар у Вавилону*, 1904; Хуго вон Хофманстал, *Аваншурисџа и њевачица*, 1909; Томас Ман, *Смрћ у Венецији*, 1913; Андре Бретон, *Нађа*, 1928);

(2) Град је представљен као динамо непресушне енергије. Он привлачи људе на своју путању и употребљава их (Балзак, *Девојка са златним очима*, 1834; Габријеле Д'Анунцијо, *Задовољство*, 1889; Аптон Синклер, *Џунџа*, 1906; *Мејројола*, 1908.; Жил Ромен, *La Mort de quelqu'un*; Бернхард Келерман, *Тунел*, 1913; Џон Дос Пасос, *Manhattan Transfer*, 1925; Франц Кафка, *Amerika*, 1927; Deblin, *Берлин Александарџа*; Ханс Ерих Носак, *Пројаси*, 1948.; Вилијам Фокнер *Pennsylvania Station*, 1950; Џејмс Болдвин, *Another Country*, 1962; Џојс Керол Оутс, *Them*, 1970; Песме Волта Витмена, Вилијама Карло-са Вилијамса, Харта Крејна, Готфрида Бена, Георга Хајма, Алфреда Лихтенштајна, Јоханеса Р. Бехера);

(3) У непрестаним поређењима ствара се слика или текуће запенушане воде или бучећег мора (Мерсијер, *Tableaux*; Иго, *Orientales*, 41; *Novembre*, 1828; *Les Feuilles d'automne*, 1831; *Les Soleils couchants*, 3, 1831; Балзак, *Чича Горио*, 1834; *Рођак Понс*, 1847; Франц Грилпарцер *Сиромашни музичар*, 1847).

(4) Магла и мотиви дима наглашавају пропадање и корупцију социјалне структуре града (Русо, *Исјовесџи*, 1765–70; песме Игоа; Шарл-Огистен Сент-Бев, *Les Consolations*, 1830; Бодлер, „Балкон“; Дикенс, *Суморна кућа*, 1852–53; Зола, *Три џрага*, 1894–98; Андреј Бели, *Пејербурј*, 1910–11);

(5) Издашни детаљни описи прљавштине, трулежи и буђавих станова осветљавају индивидуалну дегенерацију и свеопште пропадање (Мерсијер, *Tableaux*, Вилхелм Рабе, *Дрвено мршвачко носило*, 1870; Џејмс Џојс, *Уликс*, 1922; Арагон, *Сељак у Паризу*; Дос Пасос, *Manhattan Transfer*, Херман Брох, *Верџилијева смрћ*, 1945; Песме Шарла Бодлера, Артура Рембоа и Емила Верхарена);

(6) Ватре, камини у диму и пепео који непрестано пада са неба симболишу безнадежност живота (Ди Беле, *Antiquitez*; Вињи, *Париз*; Балзак, *Изјубљене илузије*; Огист Барбије, *La Cive*, 1831; Дикенс, *Тешка времена*; Зола, *Три џрага*; Болдвин, *Друја земља*);

(7) Метафоре пакла или Сатане и сатанског дају утисак бескрајне патње проклетих (Џорџ Гордон Бајрон, *Дон Жуан*, 1819–24; Вињи, *Париз*, Барбије, *La Cive*; Џејмс Томсон, *The city of Dreadful Night*, 1974; „Insomnia“, 1882; Георг Хајм, „Бог града“, „Земља је прекривена мртвим градовима“, „Демони градова“, „Преображај зла“, пре 1912; Бертолт Брехт, *Усјон и џаг џрага Махаџонија*, 1930; Луј Фердинанд Селин, *Пушовање накрај ноћи*, 1932).

(8) Мотиви кружног кретања као и лавиринта предочују безизлазност ситуације (Мерсијер, *Tableaux*; Балзак, *Шајринска кожа*, 1831; *Чича Горио*, Иго, *Бојородична црква у Паризу*; *Јагници*; Стивен Крејн, *Меји, девојка улице* 1893; Рајнер Марија Рилке, *Зайиси Малџеа Лауригса Бријеа*, 1910; Ален Роб-Грије, *Dans le labyrinthe*, 1959);

(9) Слике и мотиви граница, кавеза, ћелије, собе без прозора обелодањују човекову изгубљену слободу (Мерсијер, *Tableaux*; Рабе, *Хроника улице Шјерлини*, 1857; Жан-Пол Сартр, *Мучнина*, 1938; Алберт Ками, *Сјранац*, 1942);

(10) Представе града као чувара традиције истовремено наглашавају и тенденције непријатељства модерног градског живота према култури (Иго, „*Al'Arc du triophe*“; *Бојородична црква у Паризу*; Бретон, *Нађа*; Лоренс Дарел, *Александријски кварџејџ*, 1957–60; Клод Моријак, *La Marquise sortiti à cinq heures*, 1961).

8. Аутори који су град укључили у своја тумачења историјских и економских процеса као и услова људске егзистенције морали су да реше нарочите композицијске задатке. Како развијање слике града и његових многобројних функција тако и контрадикторни утисци које он изазива захтевају изузетну концентрацију у нарацији:

(1) Експерименти панорамског проширења; текстови представљају биографије, утиске и сукобе многобројних ликова из различитих социјалних класа. (Балзак, *Људска комедија*; Дикенс, *Давид Којерфилд*, 1849–50; *Суморна кућа*, 1852–53; *Пријовесџ о два љрага*, 1859; Зола, *Рујон-Макарови*, 1871–93; романи Вилхелма Рабеа и Теодора Фонтанеа);

(2) Фрагментарна осветљења појединих делова живота, сцена и личних утисака (Иго, *Јесење лишће*, Ежен Си, *Тајне љрага Париза*, 1843; Анри Мирже, *Боеми: слике из жи-воџа боемије*, 1851; Бодлер, „Магле и кише“; Аполинер, *Алкохоли*; Арагон, *Сељак из Париза*; Бретон, *La Clé des Champs*, 1953);

(3) Техником набрајања, преклапања и колажа покушава се дочарати осећај симултане садашњости свих аспеката града (Карл Гуцков, *Коњаници духа*, 1850-51; Дос Пасос, *Manhattan Transfer*; Дарел, *Александријски кварџејџ*; дела Волфганга Кепена и Увеа Јонсона; Бодо Морсхејзер, *Берлинска симулација*, 1986);

(4) Наративна конструкција ојачава се лајтмотивима (Џојс, *Уликс*; Мишел Битор, *Passage de Milan*, 1954; Роб-Грије, *Dans le labyrinthe*).

(Са немачкој љревео **Оџо Хорваџ**)



Драјан Бабић

КРАЈ ПОРОДИЧНОГ ВРЕМЕНА: РОМАН КАО СПОМЕНИК

(ЖАНР, ПРИПОВЕДАЊЕ, АУТОПОЕТИКА)

[Д]а имам шћу снају и вољу, да имам шћо вријеме, писао бих роман у којем не би било ниједноја измишљеној имена, лика или дојађаја. У средишћу би био Карло Шћублер, а околo, ѿојлавље за ѿојлављем, сви Шћублери за које знам или за које ћу шћек сазнашћи, они који су живјели с њим и они који ја добро ѿознају, иако су се родили након њејове смрћи.

Имена не ваља мијењашћи. Треба их осћавишћи, и онда ућрављашћи судби-нама књижевних јунака, водишћи их уском биоковском сћязом између збиље и шћексћи, између живошћа који је одживљен и живошћа који ће бишћи исћри-ћовиједан. Али шћако да буде вјеродосћојнији од збиље и да начином ћри-ћовиједанга буде наслућен и живошћојис ћрићовједача. Све је исћина и ни-шћи не мора бишћи исћина.

Најочигледнији физички аспект једног књижевног дела, онај који се на први поглед примећује и, ма колико небитан био, у данашњој кризи читања одређује иницијални став великог броја потенцијалне публике – његов обим – може, у случају опширнијих, деловати двојако на читаоце: неке ће привући изазов, док ће друге одбити захтевна грађа. У случају репрезентативних – „екстремна“, било да се ради о класицима попут романа *Јадници*, *У шћрајању за минулим временом*, *Уликс* или *Чаробни бреј*, или пак о новијим издањима као што су *Подземље* Дона ДеЛила, *Побуњени Аћилас* Ајн Ренд или код нас још непреведена *Бескрајна лакрдија* (*Infinite Jest*) и *Моја борба* (*Min Kamp*) одличних Дејвида Фостера Воласа и Карла Ува Кнаусгора, а посебно у данашње време „брзе“ комуникације и мањка времена, од оних који су савладали ова штива многобројни су они који о њима говоре у духу Бајарове тезе причања о „књигама које нисмо прочитали“. Као један од најволуминознијих домаћих примера свакако се намеће *Злашћно руно*, и чини се да су малобројни ишчитали Пекићеву седмоделну повест о породици Његован од прве до последње странице. Међу најновијим и најгломазнијим регионалним насловима је и *Рог* („Фрактура“, Запрешић, 2013) сарајевско-загребачког писца Миљенка Јерговића који својим четвороцифреним бројем страница, барем по обиму, тежи наведеним делима.

Сасвим је погрешно почети говорити о било којој белетристичкој књизи из угла њеног обима јер је теза да квантитативни аспект утиче на квалитет погрешна колико и неутемељена пошто се чак и у најновијој српској продукцији више пута доказала идеја да су сажетија дела успешнија, награђенија, и од стране публике и критике боље

прихваћена од оних претерано опширних. Међутим, проблем са Јерговићевом књигом је у томе што ће њена исцрпност – и ову несретну чињеницу треба опет истаћи као ефекат и поредак времена и утицај савременог живота на културу читања – недвосмислено одредити њену рецепцију. Ово напосто није књига за свакога, свакако не за просечне читаоце, па чак ни за оне који не познају ранији опус овог аутора. Ретки ће се за њу машити у књижари или библиотеци у потрази за нечим што ће им испунити дан, представљати предах на одмору или се испоставити као одличан поклон за познанике – а то *de facto* јесу разлози због којих је већина у потрази за књигом. Но, ако ово није наслов за њих, за кога је онда? *Pog* се, као кулминација досадашњег опуса овог писца, може сматрати идеалним штивом за његове старије читаоце, оне који су уживали у збиркама *Сарајевски марлборо* или *Мама Leone*, те роману *Оџац*, и који желе да што више сазнају о Јерговићу као писцу, човеку, уметнику, али и о његовој приватности. Он је идеалан за *hard core* фанове и, уколико се сви читаоци присете свог најдражег писца, јасно ће им бити да би желели да о њима прочитају што више, посебно пикантерије из њихове породичне прошлости, поглед на свет и интимне детаље њихових свакодневица. Ипак, и онима који се не засите *Poga* после трећине или половине, већ се са њим изборе и доврше га, на ум може пасти неколико питања: зашто је ова књига овако обимна? Зашто је аутор имао потребу да толико пише? Зашто од толико материјала нису направљена три или четири засебна издања? Колико је храбрости требало издавачу да се одлучи на штампање хиљаду и три странице у луксузном тврдом повезу? Колико ће људи читати ово? И, шта овај рукопис представља? Сва ова питања неће поставити поменути верни фанови јер ће они уживати у откривању најинтимнијих делова Јерговићеве личности и настојаће да ово дело истражују што дуже.

Жанровски микс: десет дека душе

Проблем са жанровском одредницом овог дела је што она заправо не постоји: *Pog* није могуће сврстати ни у један (или два или три) јасан и једнозначан систем. Код Јерговића је комбиновање жанрова и форми толико изражено да је кратак опис дела као романа недовољно прецизан и поједностављен, док је детаљнија и потпуна класификација неисцрпна. Ипак, одредивши га романом, издавач и аутор су понудили кључ за рецепцију и олакшали посао читаоцима: *Pog* је, дакле, роман који крије много и открива се постепено.

Формално гледано, у њему је садржано седам целина, свака са својом жанровском под-одредницом: „Тамо гдје живе други људи, *прегавање*“, „*Stubleri*,¹ *јеган њородични роман*“, „Рудари, ковачи, пијанци и њихове жене, *кварџеџи*“, „Мама *lonesco*, *рејорџажа*“, „Инвентарна књига“, „Календар свакодневних догађаја, *фикције*“ и „Повијест, *фотографије*“. Сваки део сем првог, средњег и последњег укључује више засебних делова који се могу сматрати поглављима романа у случају целине „*Stubleri, јеган њородични роман*“, односно скоро потпуно индивидуалним кратким причама или новелама у

¹ Поштујући писање страних имена по стандардима хрватског језика – без транскрипције, за разлику од српског – овај текст ће задржати овакав облик наслова ове целине, као и „Мама *lonesco*, *рејорџажа*“, али ће се име породице наводити као „Штублери“.

остала три случаја. Кроз цело дело се лајтмотивски тематизује историја породице аутора, тј. њена мајчина страна, лоза Штублера која почиње са прадедом („отатом“) Карлом и завршава се са мајком Јаворком. Уводна целина пролошки описује најзначајније јунаке и однос њихових идентитета и исхода живота, те се поред прадеде јављају ујак Младен и сам приповедач; у ових двадесетак страница крије се срж следећих скоро хиљаду – како је и зашто Карло побегао у Дубровник, а после и из њега, које су последице Младенове смрти и на који начин подељени идентитети функционишу у ратном и послератном простору и на релацији Сарајево–Загреб. Види се да мушкарци три генерације представљају градивни микронаратив и кључ апсолутно поједностављене фабуле романа: почетак фамилије, њен најтрагичнији и најдалекосежнији моменат, те тренутно стање породичног стабла. Заједничко овим парадигмама почетка, средине и краја јесте потрага за изгубљеним идентитетом, поистовећивање са мноштвом којем не припадају потпуно и став аутора да је управо историја сила која људске судбине усмерава без њиховог пристанка и не обраћајући пажњу на њихове реакције. Наизглед фрагментарна прича о три личности овим се мотивом случује у јединствену приповест и тако ово „предавање“ добија своју сврху: оно функционише као у безмало академским оквири-ма приказан сажетак дела са кључним речима и особама након којих следи његова теоријска поставка, разрада, представљање метода и извођење закључака. Историја породице је очекивано описана целином од осамнаест глава са поднасловом „*један њородични роман*“ – и овде се први пут јавља форма романа у роману и питање које из њега сасвим логично следи: уколико сага о Штублерима заиста јесте један жанровски засебно одређен фрагмент, зашто она није штампана као самостално дело и објављена у маниру збирке прича *Мама Леоне* и романа *Оџац* са којима има више него очигледне додирне тачке? Ова тајна је остављена читаоцима и критичарима на полемику и велик број узалудних „како, зашто, због чега?“ питања на које одговор може дати једино аутор – у духу драме *Ко се боји Вирџиније Вулф?* Едварда Олбија, то је „на њему да зна, а на истраживачима да открију“. Претпоставка је да без овог дела остатак романа не би имао смисла – или бар не толико колико има у оваквом облику. Прича о Штублерима је битна за остваривање заокружености и Јерговић ју је сигурно свесно уврстио не само зато да би показао своје умеће у креирању уверљивих историјских ликова, ситуација, контекста и прича, већ да би поставио одређен оквир целом *Роду*. На крају крајева, иако он јесте о његовој породици, исто тако је и о њему *самом*, те да би читаоци могли да знају одакле потиче писац, морају се упознати са његовим пореклом и инцидентима који су га обележили. Његова породица се отуд представља у митологизујућем маниру чиме се приближава, на пример, Глембајевима, Буденброковима, Исаковичима, Ћосићевим Катићима или поменутиим Његованима. Историја рода се тако фикционализује – о овоме ће бити више речи касније – а о сваком члану се приповеда из ауторовог угла: он свесно одлази у прошлост и уплиће се у њене токове, али неретко пише у презенту и чини све да одржи актуелност догађаја који су далеко иза његовог времена. То такође постиже колективном, фокнеровском заменицом „ми“² која обухвата не само њега као

² „Када будем изговарао ми, то ће најчешће бити лажно ми, оно ми од којег је човјека пошло срам. Зато ћу, чешће него – ми, изговарати замјенице – ја и они. О себи ћу говорити углав-

појединца већ и целу фамилију, сваког њеног појединачног члана. Овим наизглед једноставним приповедачким поступком постиже се идентификација са старијим представницима са којима дели име и порекло („Иако кућа у Касиндолској није моја кућа, њезин наред је и мој наред“), али и пишчево успешније враћање у историју пре сопственог рођења. Он обитава између прошлости и садашњости, и присутан је и одсутан, убацује се у догађаје којима дефинитивно није могао присуствовати, али их бележи и о њима приповеда као да јесте. Роман о Штублерима у своје средиште поставља прадеду Карла, а око њега се, „у концентричним круговима, око каменчића баченог у воду“, разлаже прича о осталим члановима породице, рођацима, комшијама, пријатељима, знаним и непознатим људима из њиховог окружења: сви су они познавали зачетника лозе или слушали приче о њему, а Јерговић једнако детаљно и опширно приповеда и о њима. Тако се сага једне породице транспонује на сагу о целом XX веку и сви најбитнији догађаји тог доба – Први и Други светски рат, промена државних граница и имена, сукоби са политичким неистомишљеницима, период комунизма и Тита, распад СФРЈ, каснији ратови и прогони, итд. – преламају се кроз судбине чланова једног рода. Ово паралелно приповедање о ауторовом пореклу и времену неприметно се пребацује и варира између два аспекта његовог идентитета, приватног и колективног, и стога би најприближнија одредница целине о Штублерима била да је то породични и историјски роман који је могао бити укоричен самостално и функционисао би тако, али би свакако фалио остатку *Poga*.

Прича о маргиналним струјама породице, браћи, сестрама, рођацима и пријатељима који више нису превише блиски Штублерима и о којима приповедачева мајка – као извор приче – не зна довољно, смештена је у наредни део, „Рудари, ковачи, пијанци и њихове жене, *кварџеџи*“. Индикативна жанровска одредница у поднаслову упућује на музички облик, ритам и структуру која је зацртана јер је сваки од седам фрагмената подељен на још четири мања, и, за разлику од претходне, ова целина је очигледно писана другачијим стилем, са више фикционалних елемената из простог разлога што Јерговићу факти нису довољно познати. У поређењу са причом о железничарима Штублерима, ова о рударској страни породице је знатно мањег обима, али и квалитета, упркос аутентичном приказу руралних предела средње Босне и сажетом и фрагментарном приповедању. Међутим, одмах након ње следи средишњи и најбољи део *Poga*, „Мама Ionesco, *рејорџажа*“, који је са својих око сто педесет страница такође могао доживети судбину саге о Штублерима и засебно појављивање ван остатка романа. Јерговићева мајка Јаворка, пишчев својеврсни *Друји*, последњи је члан породице и у више наврата је објашњено да се са њом та лоза завршава и да је она заправо кључ целог романа – њеним умирањем почиње приповедање и ауторово разрачунавање са подељеним емоцијама које је одувек осећао према њој. Врло брзо се увиђа зашто је тако: она је била лоша мајка јер је одрасла са лошом мајком и, након два промашена брака, није ни могла да одгаја сина осим у окружењу депресије и апатије. Корен њене несреће крије се у погибији брата Младена током Другог светског

ном оно што људи не воле чути, или што сами никада не би рекли, да се не би разликовали од околине“ (14).

рата и управо је овај догађај, један тренутак и једна смрт, централан у свеколикој историји Штублера и у њему се преклапају и прошлост оних који су живели пре и оних који долазе након 1943. Овај инцидент је пресудан и за живот самог Јерговића, стога не чуди што га он – а на овоме му критичари скоро понајвише замерају – небројено пута понавља, допуњује новим информацијама и стално се на њега враћа. Погибија ујака је утицала на све:

Околности које су њада насћућиле одредић ће до краја [Јаворкин] живић. Није била вољено дијетје. На њој се њреломила њешка њрижња савјесћи мајке која је сина њослала у смрћ, не доућствивши му да оде у њарњизане или дезерњира, јер је вјеровала да ће у њемачкој униформи најњрије сѡсасићи ѡлаву. То вјеровање било је лудо, али узалуд је о ѡмоме данас ѡговорићи. Узалуд је о ѡмоме било ѡговорићи свих оних дана, мјесеци и ѡдина које су ѡроћекле након Младенове смрћи. И уѡлавном се није ѡговорило, неѡ се шућјело. Она је одрасћала усред ѡне шућње.

Осећај запостављености се пренео са мајке на сина и тако су њега одгајили мајчини родитељи, а искрена и истинска веза поштовања и наклоности између мајке и сина никада није остварена. Сада се Јерговић враћа у садашњост и врло блиску прошлост, у тренутак када је добио вест о мајчиној смрти и када заправо описује њихов однос, огољен до кости, без задршке. Његова осећања варирају између љубави и мржње, иако нагиње потоњем, али осенчен је и њеном болешћу, променама расположења услед медикамената, бесмисленим оптуживањем и непоштеним пребацивањем кривице. Нимало хармоничан однос не може се описати у неколико реченица интерпретативно-критичарског текста, али је јасно да Јерговић у овој целини успева да врло уверљиво споји најдубља и најскривенија осећања – ма колико она негативна, погрешна или неморална била – и висок уметнички израз који се не банализује и не губи на емотивности.³ Епизоде мајчине болести се гомилају и преплићу, док приповедање не прави паузу између описа Јаворкиног односа са родитељима, супругом и сином, већ се све спаја у гомилању и понављању истих ситуација и разговора током тог периода. Амбиваленција у односу мајке и сина кулминира када он каже:

Иако ћетје се зѡрозићи над ѡмом олако изреченом исћином – нисам је волио, доживио сам олакшање кад је умрла, али ми недосћјаје мучење у четѡри ѡдишња доба, и недосћјаје ми она, невољена и несрећна, из времена кад је умирала – мене ни најмање више није бѡић. Њезином смрћу ѡсћјало ми је свеједно за мноѡ ѡѡћ.

Лако је уочити недостатак присности, али није га тешко оправдати и разумети – и управо се овде крије вредност ранијих целина: без знања о баби, деди и ујаку, читаоци би Јерговића скоро потпуно оправдано видели као безосећајног човека којем фали емпатија за болесну мајку, али, узимајући у обзир оно што су до тада усвојили,

³ Сличан поступак се у новијој продукцији може препознати у трећем сегменту романа *Нивои живић* Џулијана Барнса, „Губитак дубине“, док приповедач у ламенту за преминулом супругом спаја огољене емоције и супериоран уметнички дојам исписујући један од најквалитетнијих делова свог прозног опуса.

могу у потпуности да схвате њихов нимало идеалан однос. Напослетку, одговор на то зашто је ова целина блиска збирци *Мама Leone* означена као „репортажа“ може се наћи не само у новинарском делу ауторове каријере већ и специфичној нарацији којом се према себи и њој неретко односи као према субјектима извештавања: искрено, безрезервно, огољено и суштаствено. Уз то, он и сам признаје да „репортажа биљежи стање пред заборав“, о чему ће бити више речи касније, али она нагиње и болничкој историји болести и смрти, са значајно више документарних делова у односу на оне фикционал(изова)не.

Целина „Инвентарна књига“ је једина без поднаслова који нагиње жанровској одредници јер је из самог наслова јасно о чему се ради – прецизно, фактографско и у најситније детаље расветљено оно о чему се до тада приповедало. Њених више од двадесет мањих делова би најлакше од свих делова *Poga* могли да функционишу као кратке приче – неке од њих врло адекватно кореспондирају са дефиницијом те форме као описа једног пресудног тренутка у животу једног лика. Уз то, оне су у јасној вези са збирком *Сарајевски марлборо* и у њима, сем раније истакнутих чланова породице и окружења, највише провејава опет Босна, али, конкретније, Сарајево, као и на одређеним местима веома јасна критика тог поднебља која се у каснијим деловима романа појачава. Правећи још један каталог Штублера, Јерговић се сада чешће окреће просторном окружењу уместо временском и тако се не постиже веза породица–век већ породица–град; Сарајево се у исто време митологизује и конкретизује, а локације су објашњене и из естетско-употребног и из личног угла. Целине као што су „Мејташ, опис мјеста“, „Затикуша, заборављени сокак“, „Велики парк“, „Улица маршала Тита, сан и сјећање“, „Улица породице Фохт, или крај уметности“, и „Црква Светог Преображења, повијест кошмара“ описују одређене урбане просторе који каткад подсећају на истраживања теоретичара простора и постмодерних географа попут Гастона Башлара или Дејвида Харвија.⁴ Са друге стране, оне такође подсећају на Валтера Бенјамина и есеје сабране у *Једносмерној улици*, па чак и у *Берлинском дејингсџиву*, тј. на есејистичко-критичарско-интерпретативно-описни поглед на окружење. Интимна географија града се повезује са интимном историјом како тог простора („188 фењера“), тако и, опет, приповедача („Два гробља“ и „У прољеће, кад прозрочно гробове“) који се самом себи обраћа у другом лицу једине („Волео си [баку Олгу] пратити на гробље. [...] Кад се вратиш из војске, она ће већ бити стара“) и посматра се у контексту града – стапа се са улицама и, ма колико дистанцирано изгледао и признавао да жељно бежи из Сарајева, повезаност са градом је очигледна јер, деконструишући урбани простор, он деконструише и лични идентитет.

Пет делова целине „Календар свакодневних догађаја, фикције“ функционишу међусобно, а и у контексту целокупног дела, као најразличитија комбинација коју аутор уврштава у роман: они чине скоро половину *Poga* и обимом варирају од двадесетак до преко двеста страница и, јасно означени као фикције, утичу на читање претходних

⁴ Више о теоријама ових истраживача и односу градске средине и књижевне креације на примеру Пола Остера и Едгара Лоренса Докторова видети у Ивана Ђурић Пауновић, „Текст и град: представе урбаних простора у савременој америчкој прози“. *Годишњак Филозофској факултета*, Annual review of the Faculty of Philosophy, књ. 35, св. 2, Нови Сад (2010), стр. 83–92.

делова. Да ли у том случају они морају бити недвосмислено означени као не-фикција – фактографија, (ауто)биографија, хроника, историја, генеалогичка породица – било шта што је утемељено прошлошћу и мора се читати као „истина“? Делови ове целине јесу фикција јер обрађују догађаје за које је или очигледно да су измаштани и укомпоновани уз оне раније представљане као историјски утемељене или су толико маргинални да је читаоцима апсолутно небитно да ли су аутентични или не и сасвим је непотребно да се овим размишљањима баве. И ови делови могу да функционишу засебно, као самостално објављене кратке приче и скице за обимнија дела, нарочито „Божић с Колчаком“, „Жонглер палидрвцима, Furtwängler“ и „Паркер 51“. Са друге стране, „Дневник пчела“, још један изразито обиман део, одличан је пример за дигресију којој Јерговић тежи у целом *Роду*. Кренувши од познатог оквира – нађеног нотеса у који је Фрањо Рејц, зет Карла Штублера и отац Јерговићеве мајке уписивао запажања приликом одржавања пчелињака током тридесетих година XX века – аутор деконструише породичну и националну историју пре и током Другог светског рата на основу белешки, записа и описа развоја комуне пчела. Међутим, он брзо прелази на приче о познатим пчеларима, животу даљих рођака и пријатеља и општим приликама у окупираној држави, и тако одводи роман у небројене токове који су обимни, већином занимљиви, али каткад и не сасвим потребни и замарајући. Овај део је испресецан аутентичним – иако је у питању „фикција“, писац инсистира на овом термину – коментарима пчелара као поводом за нову причу, од којих су неке знатно удаљене од основне о Фрањи Рејцу („Немогуће је зауставити причу, водити је крају, а не рећи све о свима“), и кореспонденцијом ујака Младена, припадника немачке војске, са породицом, током последње године живота. Овде се читалац, после више од пола романа и око шестсто страница, по ко зна који пут враћа на овај догађај и чињеницу да је он круцијалан у животу Фрање и Олге Рејц, њихове ћерке Јаворке, па и њеног сина. Али, овде је, у царству фикције, тај инцидент сад разјашњен. Познато је ко је могао да убије немачког војника 1943. године („Младена је убио партизан. То се није морало рећи, то је одмах било јасно“), али никада није откривено која је то конкретна особа била. Након описа одласка у рат, одабира између немачке и партизанске војске – а избор је донела младићева мајка, супротставивши се свом супругу и здравом разуму – Јерговић почиње наизглед безазлену и наивну причу о породици Seghers-Stein, пријатељима Карла Штублера и учитељима музике његове деце, и њиховом болесном сину Адриану, још једну у низу прича о маргиналним јунацима, али она има већи значај од ранијих. Наиме, госпођа Seghers-Stein наручује молитве за синовљево оздрављење код извесног попа Манојла, човека више идентитета и имена који се након деценија лутања невољно придружио партизанској чети и са којом је у Славонији 1943. током заседе срео немачку патролу и убио војника чије последње речи није јасно разумео, али је препознао очигледан сарајевски нагласак. Јерговић никада не записује експлицитно „Поп Манојло је убио мог ујака Младена“, али сличан опис ситуације у два наврата,⁵ значај

⁵ „У тренутку када је наишла њемачка патрола, сељаку Перици опалила је пушка. Он је касније тврдио да пушка није случајно опалила, него га је *јеган Нијемац* примијетио – и то баш онај који ће касније страдати – или је махијално окренуо оружје према њему, и Перица је пуцао. Никога није погодио, иако је био једва пет метара од њемачке патроле. [...] Нијемци, било их

те смрти, хронотопско одређење попове заседе и конотације које ова одређена ди-гресија носи упућују да то јесте тако – барем у фикцији. Питање зашто је опис ујакове погибије смештен у овај, а не фактографски део *Poga* захтева дубинску интерпретацију и полемичко размишљање о интенцијама аутора, али се може претпоставити да је реч о недостатку аргументоване документације, развоју спекулација и, најједноставније, елегантном решењу мистерије које нуди управо фикција. И поред оваквог решења, оно и даље почива у роду и креће се линијом Карло → породица Seghers-Stein → син Адриан → поп Манојло → Младен → Олга и Фрањо → Јаворка → Јерговић. Са Штублерима све почиње и са њима се све завршава.⁶

Заврши део ове целине, „Сарајевски пси“, квалитетан и најобимнији део романа, јесте фикционална допуна његовој средини, „Мама Ionesco, рејорџажа“: тамо је било речи о стварима непосредно након мајчине смрти, а овде се наводе детаљи последње Јерговићеве посете мајци. Међутим – опет! – зашто сада фикција? Ових неколико дана је он већ раније поменуо у репортажи, али их није дубље разлагао, а управо му одлике фикције, за разлику од документарне прозе, нуде простор за то. Дигресије истакнуте у малочас анализираном делу се сада понављају, а, уколико је то могуће, и проширују: током скоро фланерске шетње ноћним Сарајевом и кратког времена проведеног у хотелу, он уписује накнадне пасусе о догађајима којима обogaђује основну наративну нит. Тако се долази до неколико примера приче у причи који се баве или самим наратором (идеја о томе како би могао да умре торза допола избаченог кроз хотелски прозор) или градом (о уметнику Силвију Страхимиру Крањчевићу и другим до тада непоменути битним или знаменитим становницима, грађевинама, обичајима и догађајима), а сваки од ових уметнутих делова су својим габаритом достојни

је тројица – каткад су патролирали и у четворкама, али данас нису – одскочили су попут срндаћа када их ловац уплаши, и поскакали у заклон. Она прва двојица бацили су се иза ниског зида, којим је некада било ограђено двориште газдинске куће. [...] *Трећи Нијемац, онај који је ишао на зачељу, бацио се иза ѿласџа сијена.* [...] Размишљао је о томе Игњатије [поп Манојло], као да сања, у тренутку када је *ѿређи Нијемац, ѿанак и дуѿорук, као ѿаук у зеленој униформи и са шљемом, искочио иза сѿѿѿа, и учинио ѿрви корак.* Требала су му, можда, још два корака, па да се баци међу своје.

Игњатије је био свјестан тренутка када је повукао обарач, и у којем је била повучена *савршено равна црџа између њеѿове цијеви и човјекова враџа*“ (698–699).

„Младен се, рекли су [његовим родитељима] после рата његови ратни другови – који су у рат отишли у њемачким, а вратили се у партизанским униформама – *бацио иза једној сѿѿѿа сијена*, а њих двојица скочили су иза зидића. Остао је сам када су упали у засједу, и покушао је претрчати к њима. Један једини испаљени метак пресекао га је *ѿреко ѿрла*. Тако су рекли. Не знају тко је тај метак испалио. Ништа се не би промијенило да знају“ (728–729) [курзиви Д. Б.]

⁶ „Када је [мајка] умрла, *Stublere* нисам могао наставити. Осим што је морала бити жива да би причала, морала је бити жива и да бих ја писао оно што је она испричала. На крају, у *Stublerita* није испричано ни оно што је у причи главно: околности Младенове смрти. Најављивано у неколико поглавља, то велико страшно финале остаје изван романа. Као што је остајало и изван свих њихових живота, као нешто што се договорило, али о чему се заувјек шутјело. На крају, као да и постоји добар разлог да Младеново страдање буде документарно описано изван *Stublera*“ (276).

самосталног одређења као кратке приче. Уз ово, „Сарајевски пси“ укључују и до сада најоштрију критику друштва, и босанског и хрватског, тј. и Сарајева и Загреба, изведну на основу личног искуства живота и прогона у и из оба града и могућности компаративног свођења рачуна: наратор истовремено напада неистомишљенике и брани се од њихових напада на себе и свој рад. Он се према родном месту односи слично као према мајци – љубав и мржње се не могу игнорисати, а њега као да толико раздиру дијаметрално супротна приврженост граду и снажно одбијање људи да му је најлакше да из Сарајева побегне. Уз то, ово је први пут да је ту као странац – мајка је болесна и он ноћи у хотелу уместо у стану, а коментари пролазника који му пребацују што се понаша као да је посебан терају га да се осећа изопштено и одбачено, слично као што се пре двадесетак година осећао када је побегао. Чак је и насловна фигура паса луталица посве адекватно одабрана јер су управо они ти који живе у граду, а ипак му не припадају: присутни су, мада одбачени и презрени од друштва, али не поседују људски страх од смрти ка којем наратор као да тежи и због ког се са њима идентификује.

Финиширајући роман целином под насловом „Повијест, фотографије“ – у ком поднаслов не означава жанровску одлику већ представља опис уметничког израза – Јерговић се враћа (или је тек отвара?) теми аутентичности дела и питању да ли је оно више утемељено у стварност или фикцију, или је негде између. Уколико је реч о првом – чему онда очигледно измишљени и дописани делови? Ако о другом – зашто додати фотографије „јунака“, чланова породице које су читаоци већ упознали и о њима створили не само одређен суд већ и слике како би они могли да изгледају, а које се руше овим фотографским записима? На крају, зашто мешати идеје историје – као пост-модерног конструктора и епитома несталности и нестабилности у модерном свету и друштву – и фотографије, нечег недвосмисленог? Завршна целина је додаток роману и није интегрални део текста на начин који су то били претходних шест делова и не садржи толику вредност за читање: она би требало да буде доказ пишчеве веродостојности, али је свакако подложна опречним мишљењима и приступима. Но, овде Јерговић најзад своди рачуне са фотографијама породичног кревета (епитома проласка времена, у власништву Рејцових од двадесетих година XX века до Јаворкине смрти), скоро свих чланова рода, од прадеде до родитеља, те зграде у којој су живели и која је насељена другим људима, урбанизована, комерцијализована и промењена.

Покушај жанровског одређења *Poga* није прост задатак, али уколико би се морао свести на неколико реченица, вредело би истаћи да је у питању жанровски поливалентно штиво које садржи скоро све што овај писац може да понуди и комбинује велик број целина – епизода романа, кратких прича, аутентичних докумената, епистоларних записа, есеја, дигресија, фрагмената и фотографија – у кључу тзв. стварносне прозе. Приповедач је отворен, суров, окрутан према свету, али и до крајњих граница интиман, емотиван, искрен и поетичан, а сага о породици Штублер је тако и прича о њему самом коју – скоро налик маниру Лоренса Стерна у роману *Трисџрам Шенди* – започиње давно пре свог рођења и којом открива све чланове породице и везе које је могао да оствари са њима. Мешавина фактографије и фикције читаоце наводи на преиспитивање односа приповедачког конструктора и стварности, о чему ће ускоро

бити речи, а овај поступак је данас добродошао чак и поред примедби критичара да Јерговић заправо, пишући о роду, нарцисоидно пише о самом себи.

Приповедање као бег од смрти: анђели увек долазе прекасно

Аутор добија инспирацију за приповедање од мајке која се пред смрт окреће откривању познатих и непознатих детаља породичне историје и знања која су се генерацијама акумулирала и у њој, као последњем „правом“ члану Штублера и пронашли одговарајући медијум за преношење.⁷ Тако је Јерговићу остало да слуша, записује и приче надограђује, фикционализује и организује на кохерентан начин, са свешћу о хронологији и распореду у седам поменутих целина. Он неретко истиче да је пратио приповедање, на које начине је тај поступак помогао болесној мајци, да је његов значај немерљив, те, напослетку, у једном тренутку признаје да је она заправо примарни приповедач дела, а он само каналише причу и обликује је тако да фигуру усменог приповедача мења позицијом романескног. Међутим, овде се сада напослетку може покренути питање ауторства, позиције приповедача у односу на мајку, текст и читаоца, као и његову улогу у оквиру романа. Уз то, знајући да је мајчина (али и, пренесено, Младенова!) смрт покренула приче, требало би укратко објаснити однос умирања са књижевним стварањем у теоријско-филозофском контексту.

Може се, стога, поћи од чињенице да се у основи приповедања препознаје фигура приповедача из усмене традиције која мора бити доминантна и управљати целом грађом приче, али такође мора имати посебан однос према слушаоцима или читаоцима и бирати теме које су подстицајније и дуже задржавају пажњу и интересовање публике. Посебно упечатљив пример овакве фигуре је, између осталог, присутан у збирци *Хиљаду и једна ноћ* где нараторка повезује причу и смрт тако што користи причу, тада још у усменој форми, да би избегла крај живота. Користећи се овим примером, Никол Вард Џув у књизи *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography* долази до идеје да је „[п]огодба заправо суштина приповедања, оно је размена, прожета аналогијама. Приповедање је такође играње против смрти: твој

⁷ Мајка није једини приповедач ове врсте, већ јој је слична и њена мајка која је свог младог унука водила у обилазак породичних гробова на Барама: „Када данас о томе мислим, чини ми се да је Нона [баба Олга] обилазила наше гробове, и мене водила са собом, само због приче коју би испричала, или неке друге коју би прешутјела, али је имала некога пред киме причу може прешутјети. Приповиједање је, у њезином случају, замијенило вјеру, ријечима је надомјештала изгубљену илузију, прича је била замјењена за религиозност, а у тој причи је станао још увијек живи Бог. Њезиној кћери, мојој мајци, у задњим мјесецима живота догађат ће се иста ствар, само још на много интензивнији начин. Бог пребива у причи, и још увијек је врло жив. Можда и нема живљега Бога од онога којег су њих двије осјећале док су приповиједале о онима који више нису били живи. Он није у причи, него у осјећају који приповиједача обузме када истинито и тачно приповиједа, па прелази из збиље на другу страну и учини му се да би се тамо могао и настанити, у том свијету у којем се бол претвара у неку од тисућа различитих жалости. Док приповиједа – чини ли то истинито и тачно – човјек може јасно осјетити како је више среће и наде у тим из конкретне животне боли насталим жалостима него у свим свакодневним радостима“ (444).

живот или твоја прича. Твој живот за причу.”⁸ У случају Шехерезаде као приповедачице, „ограничена прича јесте оно што обезбеђује одлагање извршења смртне казне”,⁹ те се тако приповедање повезује са бегом од смрти и, у случају Јаворке, почиње када болест постаје озбиљна и смрт извесна. Овај поступак је отуда превасходно борба са временом – свесна да ће врло ускоро морати да умре, Јаворка покушава да искористи преостале дане да актуализује причу о Карлу Штублеру и његовом роду и да је пренесе јединој особи која ће бити способна да је запише и сачува од заборава, и пренесе у будућност. Сплет срећних околности што је *баш* њен син познати писац иде јој на руку. Слично Шехерезади, њене приче се обично не тичу ње саме: она се не фокусира стриктно на себе као јунака или приповедача (мада је засигурно један од протагониста), већ на тему приче и њену сврху – одлагање смрти. О овоме говори и Борис Томашевски: „Ниједна се прича не тиче казивача. Оквирној фабули је неопходан само мотив приповедања и при томе је свеједно о чему ће се приповедати.”¹⁰ Наравно, код Јерговића не може бити свеједно, а одабир приказа породичног рода се не чини само зато да би се он доказао као мајстор прозе, већ и да би, као што је поменуто, приповедао и о себи, о већ мртвој мајци, о целом XX веку и Балкану. Фигура приповедача је такође повезана са друштвом, јер је усмено преношење искустава групна активност у којој учествују и они који је изговарају и они које слушају: приповедач слушаоцима дарива уживање у причи, а заузврат бива награђен даром живота, као у случају Шехерезаде,¹¹ те и Јаворка учествује у овој „размени”: предаје причу и наставља да живи. Везу приповедача, приче и смрти помиње и Цветан Тодоров када, на основу анализе *Декамерона*, истиче да је прича „истовремено и живот и смрт приповиједања. Свако приповиједање носи у себи своју властиту смрт и свој је највећи противник”.¹² Ови ставови јесу опречни и не увек у складу са оним што се чита у *Роду*, али треба имати на уму и могућност да се приповедањем не продужава живот већ се овим чином скраћује.

Са друге стране, Никол Ворд Џув примећује, делимично на основу запажања поводом збирке *Хиљаду и једна ноћ*, да међу приповедачима постоји велик број оних који су дотакли смрт (и дошли у блиски контакт са њоме кроз болест, повреде, несреће или губитак блиских особа) и да су управо ти појединци највештији наратори јер имају о чему да приповедају, па они те своје недостатке претварају у предност и корист, јер тако добијају дар, повод и оправдање за причање прича.¹³ Код Јаворке и самог Јерговића се ове мисли апсолутно поклапају са приликама у којима су се нашли – мајци се ближи крај, начета је смртном болешћу, а син кроз те трауме пролази заједно с њом. И само они који су дошли у блиски контакт са смрћу – они који су је искусили, прежи-

⁸ Nicole Ward Jouve, *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*. London: Routledge, 1991, стр. 187.

⁹ Ward Jouve, исто, стр. 187.

¹⁰ Борис Викторович Томашевски, *Теорија књижевности: ѿоеѿика*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972, стр. 277.

¹¹ Ward Jouve, исто, стр. 187.

¹² Цветан Тодоров, „Структура новеле”, превела Татјана Пашкван Чепић, *Дометѿи*, год. 14, бр. 11, Ријека (1981), стр. 58.

¹³ Ward Jouve, исто, стр. 187–190.

вели и победили – имају шта да приповедају; пошто приповедачи по Бенјамину од смрти позајмљују ауторитет,¹⁴ смрт даје валидност ономе што приповедају.¹⁵ Бенјамин надаље примећује да се суштина карактеризације спознаје у кључним моментима живота протагониста – „’смиао’ његова живота, живота [одређеног] лика, отвара тек из смрти“¹⁶ – што је тачно и у случају *Poga* јер аутор тек након проживљене и пропраћене смрти мајке открива кључне идеје њеног живота, сагу о породици и интими прошлости које нико сем ње није могао да зна. Заокружујући Бенјаминове тврдње о нарацији и смрти, вреди завршити његовим ставом да фигура приповедача влада смрћу као догађајем који користи за причу: „Посматран тако приповједач иде међу учитеље и мудраце. Он зна савјет – не попут пословице: за неки случај, већ као мудрац: за многе. Јер дано му је да досегне за цијелим животом.“¹⁷

Записујући ставове о књижевности, Жак Рансијер истиче да „модерни систем у уметности писања који је укинуо разлику између високих и ниских тема, активних живота достојних да уђу у приче и мрачних пасивних живота. Сада обичан живот и обична смрт почињу да вреде колико и херојски живот и херојска смрт. Чак вреде и више, јер никаква херојска изузетност не покрива оно што се од потајне поетске снаге садржи у самој баналности“.¹⁸ Ови „обични животи и обичне смрти“¹⁹ које он помиње леже у сржи Јерговићевог романа – његови „јунаци“ нису ни по ком основу посебни сем што су део његове породице и, да он није писац, они највероватније никада не би били овековечени у књижевности. Он их, међутим, глорификује и митологизује, уздижући их (и себе)²⁰ на виши ниво, мада то не жели увек да призна.²¹ Зашто

¹⁴ Валтер Бенјамин, „Приповједач“, у: *Есејистички оилеги*, превеле Труда Стамаћ и Сњешка Кнежевић, Загреб: Школска књига, 1986, стр. 175.

¹⁵ То препознаје и Фредерик Џејмсон који, по Александру Јеркову, коментарише Бенјамина: „[а]уторитет приповетке, у крајњој линији, произилази из ауторитета смрти, који даје сваком догађају апсолутно јединство“. Александар Јерков, *Нова џексјуалност: оилеги о српској љрози љосћимодерној доба*. Подгорица: Октоих; Никшић: Унирекс; Београд: Просвета, 1992, стр. 158.

¹⁶ Бенјамин, исто, стр. 180.

¹⁷ Бенјамин, исто, стр. 187.

¹⁸ Жак Рансијер, „Историчари, књижевност и биографија као жанр“, у: *Полиџика књижевносћии*, превео Марко Дрча, Нови Сад: Адреса, 2008, стр. 179–180.

¹⁹ О овоме на сличан начин пише и Артур Милер у есеју „Tragedy and the Common Man“ („Трагедија и обичан човек“) и, мада се он фокусира на драмску форму, његове идеје су применљиве и на романескну.

²⁰ У овом контексту писања о себи Јерговић одступа од идеје коју Фуко износи у есеју „Шта је аутор?“, где он као да прати Моренову идеју о губитку индивидуалности, али уводи и фигуру аутора као још један присутан елемент: „Међутим, постоји и нешто друго: однос писања према смрти испољава се такође у брисању индивидуалних својстава субјекта који пише: кроз све замке и мучења које он гради између себе и онога што пише, субјект који пише замеће трагове своје посебности, индивидуалности: сада је обележје писца само јединственост његовог одсуства; у игри писања, он мора да игра улогу мртваца“ (Мишел Фуко, „Шта је аутор?“, превела Елеонора Прохић, *Поља*, бр. 473, Нови Сад (2012), стр. 102). Аутор *Poga*, међутим, не сакриве трагове своје посебности, већ је истиче истицањем посебности своје породице.

²¹ „Када је Карло Штублер онемоћао, или када се, још прије тога, повукао у неку врсту унутрашње осаме, тетка Рика, наша ратна tante Рика, постала је породични патријарх. Није се за тај

он то чини, осим да би очигледно представио распад многоструких нивоа своје личности и идентитета? Ако је веровати Бернхарду Х. Ф. Тауреку, онда се иза говора смрти крије нешто друго, интимније: „Никоме, коме је до тога озбиљно стало, не пада лако да говори о смрти. Одломци хришћанских утешних формула о превазилажењу смрти и фрагменти из филозофије о бесмртности и коначности, повезани са тешко срочивим страхом од сопствене смрти, често воде до извесног паралисања размишљања.“²² Опис туђе смрти, најјасније садржане у целинама „Мама Ionesco, рејорџажа“ и „Сарајевски пси“, води до рефлексии о вредновању живота не само те мртве особе, већ и оне која приповеда. На појединачном плану сваке индивидуе, само се смрт неке друге особе може проживети и документовати; Луј-Венсан Тома говори како је идентификација са таквом смрћу једино довољно снажно осећање смрти које свако може да има: „[C]мрт другог не само да ме подсећа да и ја морам умреџи, већ је она у извесном смислу делимично и моја смрџи. Она је утолико више моја смрт, уколико је тај други за мене био јединствен и незаменљив. Док оплакујем другог, ја у исто време оплакујем и сама себе. Или, тачније, смрт другог ја доживљавам као радикално одсуство; ја доживљавам, такође, не моју смрт, већ моје умирање“. Од сада знам да сам већ почео да умирем-својим-животом доживљавајући смрт која ме погађа.“²³ Очигледно је да поистовећивање са особом која умире доводи до снажнијих емоција – што смо ближи некоме ко умире, тиме нас та смрт јаче погађа и подсећа на властиту смртност, а ослањајући се на Тому, примећује се да се смрт блиске особе највише сматра својом смрћу и стога најличније проживљава. Едгар Морен то објашњава наводом да „[c]мрт једне особе изазива бол само уколико се њена индивидуалност пре тога осећала и признавала: што нам је та особа била ближа, што смо с њом били приснији, што смо је више волели или поштовали, то јест што је она за нас била 'јединственија', утолико је бол за њом жешћи; смрт неког безименог бића, које није било 'незаменљиво', не изазива никакве, или изазива мале потресе.“²⁴ Фигура мајке, чак и тако проблематичне као Јаворка, побуђује најснажније емоције управо због (у овом случају) евидентне незаменљивости, а то нас, мада делује очигледно, прибличава објашњењу зашто су сегменти о мајци најобимнији и најемотивнији у *Роду*.²⁵

положај сама изборила, него ју је допао према драматургији по којој се разрјешавала и крају приводила повијест породице Штублер, који бих, да имам даха и да штублеровски распад није тек један од мојих распаднутих идентитета, написао као своје Буденброкове. Малограђанске, куферашке, илиџанске, али ипак Буденброкове“ (647).

²² Бернхард Х. Ф. Таурек, *Филозофираџи: учиџи умираџи*, превео Дамир Смиљанић, Нови Сад: Адреса, 2009, стр. 35.

²³ Луј-Венсан Тома, *Анџироџоџија смрџи I*, превели Зоран Стојановић и Миодраг Радовић, Београд: Просвета, 1980, стр. 323.

²⁴ Едгар Морен, *Човек и смрџи*, превео Бранко Јелић, Београд: БИГЗ, 1981, стр. 35.

²⁵ Уколико би се полемисало – што се у књижевној критици у Хрватској и чини од како је роман објављен – зашто тема смрти мора, сем приповедачу, бити битна и читаоцима (а дефинитивно мора да би били у стању да је до краја испрате у волуминозном штиву уместо да га окончају након трећине или половине), прича би се вратила на Валтера Бенјамина. Раније је наведено да се смисао живота јунака отвара тек из смрти и јасно је да ће читаоци постати њени сведоци, да ће је преживети и проживети, а након прочитане приче у којој ликови умиру, једино

Питање идентитета које Јерговић више пута помиње такође је везано за смрт мајке и причање о њој. Извесну бојазан од смрти поседује сваки појединац, а „стрепње од смрти и опседнутост њом јављају се [...] веома рано“.²⁶ То даље води до тога да се истраже „поремећаји које смрт изазива у људском животу, оно што подразумевамо под речју ‘ужасавање’ од смрти“.²⁷ Психолошки гледано, Јерговић мора, по Морену, да интензивно осећа смрт сваког члана породица Штублер и Рејц, те да сваку од њих емотивно проживи када о њој чује или, у случају неких, и присуствује. Ова осећања очекивано кулминирају у периоду пре, током и непосредно након мајчине болести и смрти и стога се у њему манифестују, не само темељним описима тог догађаја, већ и раније поменутој поетичношћу коју невољно истичу и његови најоштрији критичари. Осећање страха, бојазни или ужасавања од смрти се гомила током живота и појачава сваки пут када особа изгуби некога ближњег – ону незаменљиву особу – а Морен истиче на који начин та осећања кулминирају: „То ужасавање обухвата наизглед разнородне реалности: бол који људе обузима на сахрани, страх од распадања леша, опседнутост смрћу. Али тај бол, тај страх и та опседнутост имају заједнички именитељ – *љубљење индивидуалности*.“²⁸ За Јерговића је смрт сваког претка и постепено одумирање породице – оно што он означава као „штублеровски распад“ – и његова смрт, а губитак њих је делимичан губитак сопствене индивидуалности, што се препознаје у мотиву распаднутог идентитета: он је син ког су одгајили више баба и деда него мајка и отац (она није способна, он није присутан, и логично је што аутор више тежи прецима него родитељима)²⁹ и грађанин земље која више не постоји и града који више не познаје. У Загребу избеглица, у Сарајеву дошљак, он је између *нишџа* и *ниџе*, а његова подељена

публика остаје жива. Тако Бенјамина тврдња да оно што „читатеља привлачи роману јест нада да ће се властити зимогрозни живот огријати о смрти о којој чита“ (Бенјамин, исто, стр. 180) остаје релевантна и сада – да, они ће ишчитати историју Штублера и сцене умирања мајке, али ће сем естетског имати и задовољство „преживљавања“.

²⁶ Морен, исто, стр. 33.

²⁷ Морен, исто, стр. 34.

²⁸ Морен, исто, стр. 35.

²⁹ „Помисао да сам, можда, био нежељено дијете није ме узнемиравала. То би, ако је вјеровати Фројду, свакога одраслог мушкарца требало узнемиравати. Али мене није. Не би ме, вјерујем, узнемирило ни да је откривено да сам усвојено дијете, да су моји биолошки родитељи неки други, мени непознати људи. И не би ме узнемирило ни када бих знао да никада нећу сазнати тко су ми мајка и отац. Оно што је било важно, и што је, по свему судећи, морало бити поуздано су Ноно и Нона. Нисам за њих био везан онако као што се унуци вежу за дједове и баке. Нисам их, уосталом, тако ни доживљавао. Кад год би их, послје, у причама или есејима, у фикционалним и нефикционалним текстовима, називао дједом и баком, умјесто Нонетом и Ноном, било би то криво, чинило ми се да лажем, да прича наједном пада на детаљу који у битном смислу није истинит. То двоје старих људи, који су у јесен 1966, када смо пошли на своје дрвеничко упознавање и када сам још био полуслијепа беба, дјетешце, дојенче, имали – Нона шездесет једну, Ноно шездесет осам година – иако су, у ствари, били још и много старији од тога, мени су, ваљда значили више него што су другој дјеци отац и мајка. Осим што нису имали времена да са мном разговарају као с дјететом, њихово ће бити све што је у мени чврсто и поуздано. Свако моје знање, све до данас, бит ће њихово“ (214–215).

личност се још више распарчава губитком једине особе која га веже за митолошку породицу у којој тражи ослонац и духовне родитеље. Коначни распад и смрт породице је распад његовог већ фрагилног идентитета: уколико се (1) туђа смрт прихвата као своја и (2) ако је смрт губљење индивидуалности, онда се консеквентно и губљење туђег ја прихвата као најснажније одвајање од сопственог идентитета.

Иако велик број аутора истиче бесмисао бојазни од смрти, ову идеју можда најјасније формулише Таурек док, причајући о значају умирања, сумира размишљања Епикура и Лукреција на следећи начин: „Пошто не можемо умрети и уједно бити сведоци нашег умирања, смрт је за нас без значаја. Смрт ни под којим условом не може бити нешто за нас. Међутим, оно што за нас није ништа и што ништа и не уме бити, није релевантно за нас. Ако се бојимо смрти, онда се варамо. Бојимо се нечега чега нема. Бојати се нечега чега нема, међутим, значи не бојати се. Дакле, смрт није никакво зло.“³⁰ Упркос овој, по њему, непотребној бојазни,³¹ њу није лако игнорисати, а свест о смрти дубоко усађена у људску индивидуу остаје са њом током живота, надограђује се и појачава сваки пут када се смрт искуси лично и непосредно, те је људски ум оптерећен смрћу и индивидуалним стрепњама. На плану уметности је најлакше покушати побећи од смрти управо стваралачким поступцима: Батај наводи одређену особину људског рода која се тиче смрти, а манифестује се тако што се „ми крећемо у смеру супротном од области којом влада смрт. Покретачку снагу људских дела углавном чини жеља да се доспе што даље од области умирања (коју обележавају трулеж, поквареност, нечистоћа): свуда око себе бришемо трагове, знакове и симболе смрти, по цену непрекидних напора. Штавише, после тога, ако стигнемо, бришемо трагове и знакове тих напора. Наша жеља да се *уздијемо* само је један од стотину симптома силе што нас води што даље од смрти.“³² Људи беже од смрти, бојали је се или не, али како је од ње немогуће побећи, једино што им преостаје јесте да се с њом изборе, што чини и Јерговић пишући и творећи породично стабло на основу мајчиних прича. Овде се, напослетку, може позвати и често цитиран став Мишела де Монтења из огледа „Да филозофирати значи навикавати се на смрт“ којим закључује причу о смрти и књижевности („Уочава се и на примерима којима књигу надевам да ми је тај предмет посебно драг. Кад бих био књигописац, сакупио бих збирку са тумачењима разних смрти. Онај ко би учио људе да умиру, научио би их како да живе“),³³ али и примера протагонисте приче „Јерусалим“ Давида Албахарија који не само да верује да сложене структуре (приповедање) могу да пониште једноставну ствар (смрт),³⁴ већ тим ставом недвосмислено истиче надмоћ књижевности над умирањем, што чини и Јерговић.

³⁰ Таурек, исто, стр. 18.

³¹ Размишљајући о том страху, читалац се може подсетити и сличног става Мишела де Монтења: „Мета нашег животног пута је смрт, она је неизбежни циљ који пред собом видимо: ако се ње плашимо, како можемо направити иједан корак напред без дрхтавице?“ Мишел де Монтењ, „Да филозофирати значи навикавати се на смрт“, у: *Оілеги*, превела Мила Ђорђевић, Ваљево и Београд: Естетика, 1990, стр. 19.

³² Батај, исто, стр. 63.

³³ Монтењ, исто, стр. 24.

³⁴ „Причам све ово само зато што верујем да се једноставне ствари (смрт) могу понижити сложеним структурама (приповедање), иако је већ одавно требало да увидим да је једно-

Постављајући питање ауторства приче, јасно је да је аутор примарни приповедач, док се као секундарни, из сенке, јавља његова мајка – њена сећања су у корену романа, он се око њих образује и њиховим изостанком недвосмислено не би постојао. Она се труди да крај свог живота учини смисленијим и суштаственијим него што је раније био; и сама је свесна лошег односа са сином и своје кривице у том односу, те је тако, поред исповедног тона приче, присутан и елемент покајања и искупљења. Одговор на питање зашто Јерговић инсистира да објасни читаоцима да је управо мајчина прича примарна и да се њеном смрћу приповедање зауставља може се можда наћи код Монтења у огледу „Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти“, међу његовим идејама о резимирању вредности живота пред смрт. Он, наиме, прича о последњем проживљеном дану – судњем дану, дану смрти – и наводи да се људи не могу осећати потпуно срећним „све док нису проживели последњи дан свог живота, због неизвесности и променљивости људских ствари, које сасвим јасно прелазе из једног стања у друго, потпуно опречно“ и закључује да ништа не треба приписати човеку „све док није одиграо последњи чин своје комедије, а вероватно и најтежи. [...] Када судим о туђем животу, увек гледам какав се показао на крају, а једна од главних тежњи мога сопственог живота јесте да се добро држим на крају, то јест спокојно и стишано.“³⁵ Јерговићева мајка се, и поред проблема које му је приредила током живота, искупљује приповедањем и тако одлази са овог света у позитивном светлу. Она поседује нагон за причањем, а он за стварањем, и стога се не либи да призна како је прича о Штублерима започета и да истакне да ју је нико други до син инспирисао на приповедање: „Да ју одвратим од свакодневног понављања истих безнадних прохтјева, и потребе да своју болест учини јавном, почео сам јој постављати питања о прошлости.“ Одговори на ова питања су се гомилали („А онда је прича почела расти, питања су мијењала смисао, а ја сам почео записивати њезине одговоре“) толико да он свесно записује разговоре и њена сећања на породицу и властито детињство и каснији живот („Убрзо су ме приче почеле престизати. Нисам могао укомпонирати и написати толико поглавља, колико је мајка имала прича“), да би их касније уобличио у романескну форму и *један њорогични роман*. Та прича отпочиње са прадедом Карлом, али се не завршава са њим, мада се крај назирао у блиској будућности. Јаворкином болешћу приповедање почиње, њеном смрћу се окончава; у том тренутку се, међутим, наставља *његово* приповедање и надоградња у свету фикције. Јерговић напомиње да ништа није допуњавао у целини о Штублерима након што је мајка умрла („Када је умрла, *Stublere* нисам могао наставити. Осим што је морала бити жива да би причала, морала је бити жива и да бих ја писао оно што је она испричала“), али и признаје значај приче: она их је, напokon, по први пут, спојила и зближила.³⁶ Јаворка у том тренутку од аутора добија повлашћен

ставност замршенија од сваке сложености“, Давид Албахари, *Једносiавносiй*, Београд: Рад, 1988, стр. 139.

³⁵ Мишел де Монтењ. „Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти“, превела Мила Ћорђевић у *Олеги*, превела Мила Ћорђевић, Ваљево и Београд: Естетика, 1990, стр. 15–17.

³⁶ „*Stubleri* су прича коју је мајка одживјела када јој се живот већ претворио у мучење, и када више ништа није могла сама. [...] Била је сретна приповиједајући, а мени је било лакше јер ми тада није насједала на савјест и није тражила да учиним нешто што се учинити не може. Били

положај, док се он повлачи у сенку и записује текст, а она наступа у улози Шехерезаде-уметнице која продужује живот, и понаша се не као исповедник већ приповедач свестан нарације: „Али се, у тој причи из које су настајали *Stubleri*, мајка понашала као писац. Тако је говорила, водећи рачуна о детаљима, не замарајући се оквиром приче, који ће, као што и сами знамо. Настати сам од себе. Настат ће када онај који прича буде имао добар разлог да престане. А нема бољег разлога од смрти“ (278).

Приповедање у сврху борбе против смрти намеће се као добар повод за почетак писања, али колики је удео аутора у обликовању мајчине приче? Као прво, он јој верује („У том роману нисам ништа измислио, али то не значи да је прича до краја истинита. Понешто је она измислила, слагала или јој се причинило. Сваку вјешту лаж оставио сам нека буде истина. Нема таквих лажи много“ (277)), чак и у случајевима када је приморан да интервенише у њеном исказу и обликује га тако да делује ближи истини, и стога ни читалац није у позицији да доведе њен ауторитет у питање. Оно у шта се, међутим, може сумњати јесте позиција самог Јерговића и његов положај између онога што му је испричано и онога што је сам допунио, тј. између историје, истине и фикције. Наратолошки посматрано и најједноставније представљено, он преузима причу своје мајке и обогаћује је деловима исписаним у истом кључу и истим поступком, толико сличним и подражавајућим да се у неким тренуцима фикција не може разликовати од истине коју мајка описује (ако се већ прихвати идеја да се оно што она приповеда заиста одиграло). Јерговић, дакле, манипулише сопственом биографијом и надограђује је, али трудећи се да и то што измишља буде блиско истини јер верује да би причу – дакле, свесно направљен конструкт – ипак требало испричати онако како се догодила: „У приповиједању, као и у животу, лаж слабо функционира. Лаж демотивира. Лаж поништава чаролију“ (331). Уколико се цео роман *Род* посматра у односу на истинитост коју приповедач представља, евидентно је да су неке његове целине најприближније истини и историји („*Stubleri, јеган ђорогични роман*“ и „*Рудари, ковачи, пијанци и њихове жене, кварџиџи*“), док су друге или засноване на историји и надограђене фикцијом („*Мама Ionesco, рејорџажа*“ и „*Инвентарна књига*“) или свесно неутемељене у стварности, али написане тако да наведу читаоца на веровање да јесу (одређени делови „*Календара свакодневних догађаја, фикције*“). Зашто је ово битно? И да ли је уопште битно, у време када су границе између објективног и субјективног, те историје и фикције толико јасно избрисане да ера постмодернизма скоро више и не обраћа пажњу на њих? Јерговић ставља себе у позицију слушаоца и медијатора између породичног наслеђа са једне стране и читаоца са друге. Уз овај положај иде и привилегија да приче обликује тако како му највише одговара, а ипак у једном тренутку признаје

су то, дакле, тренуци наше заједничке среће. Никада скупа нисмо били тако сретни као док ми је причала. И никада нисмо били толико блиски. Само што то није била блискост мајке и сина, ни блискост пријатеља, ни блискост одраслога човјека и умирућег дјетета, него је то била блискост двоје посљедњих људи на свијету. На крају сваке приче, на крају свакога телефонског разговора, више не бисмо били сами, и не бисмо били блиски, него је сватко поново остајао са својом муком. *Stubleri* су били тај нестали свијет, прича двоје сретника. Вјерујем да се та срећа осјети у свакој реченици, све до посљедње у којој се спомиње умирање, иако је у том тренутку већ била мртва“ (277).

да је приповедни поступак, ма шта раније говорио, често близак лагању: говорећи о свом рођаку који се као момак усред рата из Зенице отиснуо на пут у Љубљану, он истиче разлику између себе и њега: разлику између писања и делања, приповедања и живљења: „Између нас двојице, наиме, постоји важна и велика разлика: оно што је њему бивао живот, то је мени могла бити само књижевност. Оно што је он доживио, ја бих могао написати, и то не тако да саслушам и реконструирам његову причу, него прије тако да је измислим. Наиме, вјерујем да би прича била боља ако бих је измислио“ (330). Овде је лако подсетити се Ернеста Хемингвеја и аутопоетичке приче „О писању“, својеврсног манифеста његовог стварања на граници доживљеног и измишљеног; она открива не само како њен приповедач „литерарни јунак Ник Адамс бива претопљен у пишећем алтер его и носиоца поетичких начела“,³⁷ већ и даје увид у процес стварања аутора који тражи најбољи начин како да најјефективније могуће своја искуства и историју преточи у фикцију.³⁸ Он наводи како је погрешно писати о ситуацијама које су се стварно десиле, те је стога боље или измишљати догађаје или их модификовати тако да делују фиктивно: „Било је глупо причати о нечему. Глупо је било писати о стварности. То би је увек уништило. Једино је вредело писати о оном што се измисли, што се измашта. [...] Све добро што је икад написао било је измишљено. Ништа се од тога није десило. Друге ствари су се десиле. Можда боље. То породица није могла да разуме. Они су мислили да је све то искуство.“³⁹ Дајући Нику, приповедачу и протагонисти приче, улогу и писца, Хемингвеј може да, скривен иза његових речи и лика, искаже сопствени став о записивању искуствених ситуација у форми фикције. Тако се примећује да он, а и његов лик, „очито верује у супституцију истинитог веродостојним“⁴⁰ и да управо то „истинито“ записује измишљањем фикције: он буквално фикционализује сопствене доживљаје и представља их као продукт списатељског умећа. Тиме се добија текст који се представља као нови, измишљен, али се познавањем ауторове биографије схвата да он тај текст „позајмљује“ из свог искуства. Због тога је Хемингвеј у прилици да у исто време пише о историјским догађајима који су

³⁷ Владислава Гордић, *Хемингвеј: љубав и књижевност*, Нови Сад: Матица српска, 2000, стр. 35.

³⁸ Још једна паралела између Ника Адамса и Јерговића се може пронаћи у одрастању са оцем лекаром и блиским искуствима смрти и болести које обликују њихову психу, обележавају их и касније проналазе пут у њиховој прози. Стога неколико реченица *Poga* („[М]оје рано дјечаштво, након Нонетове смрти и повратка из Дрвеника, било је обиљежено очевом потребом да ме води са собом у лијечничке визите на Палама и по селима око планине Романије, и да ми показује болесне људе, њихове ситне жуто-сиве главе усред пернате бјелине огромних сељачких кревета, и мајчином потребом да ме води у обиласке сарајевске сиротиње. Имао сам осам, девет, десет година, и то су за мене била екстремна искуства. То ме је потресало и мијењало, насељавало у мене различите страхове, збиља би се настављала у ноћним морам, које су се дуго, тко зна због чега, одвијале само на једном мјесту. Сви моји страшни снови су за сценографију имали двориште око Цркве Светог Преображења у Новом Сарајеву. Одрастао сам, тако, између очевих болесника и мајчиних сиромаша.“ (304)) подсећају на приче о Николом детињству, нпр. „Три пуцња“ и „Индијански логор“.

³⁹ Ернест Хемингвеј, „О писању“, у: *Брејови као бели слонов*, превела Владислава Гордић, Нови Сад: Соларис, 1996, стр. 167.

⁴⁰ Гордић, исто, стр. 36.

се одиграли, али којима он није лично присуствовао (на пример, масакр током грчко-турског рата 1922. у причи „На пристаништу у Смирни“), и о ситуацијама којима јесте сведочио, али их не преноси есејистичко-информативним стилем приповедања, већ их формулише да изгледају као фикција која се није одиграла (искуства из Првог светског рата, рецимо). У причи „О писању“ Ник Адамс признаје да измишља радњу коју описују у причама („Ник у причама никада није био он сам. Измислио га је. Наравно да никад није видео како се Индијанка порађа. Зато је прича и била добра. Нико то није знао. На путу за Карагач видео је жену како се порађа и покушао да јој помогне. Тако је било“)⁴¹ и објашњава како мења истину у фикцију, а исто тако и Хемингвеј мења своја ратна искуства и прилагођава их прози. Слично њему, писац *Poga* се дели између персоне, алтер ега, и стварне особе, и формира литерарну презентацију себе коју именује својим именом, али је јасно да „живи“ Миљенко Јерговић није увек „јунак“ Миљенко Јерговић – он, напослетку, не пише аутобиографију и мада наступа из првог лица једине и скоро све што укључује јесте стварно и реално, он ипак ствара фикцију са масивним упливом биографског, што је, уосталом, и обележје његовог опуса. Овако се и разликује од већине савремених остварења која малу дозу стварности обогаћују фикцијом јер у овом роману чини управо супротно. Свестан могућности које крије прича и терапеутског деловања приликом жаљења за мајком, аутор признаје да ствара фикцију и да се овим делом историјске чињенице селе у другу сферу, са оне стране истинитости.⁴² Он се труди да смањи разлику између себе као писца и протагонисте романа, али се граница између ове две верзије његове личности и наратолошке категорије никада не брише у потпуности и стога се *Pog* одређује као *fiction*, за разлику од, рецимо, *Зимској дневника* Пола Остера или *Није њо нишџа сѝрашно* Џулијана Барнса који се описују као *non-fiction* дела ближа мемоарским, есејистичким или дневничким записима.⁴³

⁴¹ Хемингвеј, исто, стр. 168.

⁴² „Људи не стигну измислити неке ријечи. Зато што умру, или зато што се више не желе сјећати, након што су живо свједочили, након што су судјеловали у умирању другог. И то је онда неописиво, необјашњиво. Док се покушавају утјешити или смирити, док покушавају наставити живот који је у тренутку – због тог умирања – био заустављен, заправо, само покушавају заборавити. И ја покушавам заборавити, тако што ћу написати репортажу о мајци, њезиноме животу и болести. Свака написана прича престаје бити збиља, сели се у бајку и у фикцију. Чак и ако је сва преписана из стварности. Не постоје приче које обрађују такозване истините догађаје, и приче које писац измишља. Има само истинитих и лажних прича, стварних и измишљених“ (263–264).

⁴³ „Зато и ово пишем, то је прави разлог за причу, и њезино централно мјесто, након којег ће, надам се, започети силазак, смирење и утишање, све док, надам се, прича не оде у *fade out* и у тишину из које је све настало, и на крају не остане само једно питање: је ли се ово стварно догодило или је плод пишчеве маште? Није то питање за читатеље, него за онога тко је причу написао. Да, све је ово плод пишчеве маште, и кад у то повјерујемо, мирна ће, опет, бити и његова савјест“ (793).

Аутопоетика: корен инспирације

Став Валтера Бенјамина да је живљени живот „градиво од којег настају приче“ у роману *Род* врло се јасно и недвосмислено рефлектује у скоро свакој његовој целини, делу, поглављу и појединачној причи, и отуд дилема да ли се ради о аутобиографији, биографији, хроници, историји, документарном роману или фикцији заснованој на елементима свих тих жанрова. Оно што се, међутим, још може пронаћи у роману јесу аутопоетички искази аутора који, паралелно са приповедањем, коментарише везу породице и ранијег опуса, рефлексије о себи, домаће и светске ауторе које чита, процес писања и, интересантно, приче које би могле нарасти у још увек ненаписане романе.

Поред, наравно, делова збирке *Мама Leone* и романа *Оџац* који се одмах препознају као најочигледнији „продукти“ односа са својим родитељима, Јерговић помиње и још неколико других наслова. Сем целина „Мама Ionesco, рејорџажа“ и „Сарајевски пси“, поменута збирка се јавља и у случајевима чланова и пријатеља породице који су присутни у неким њеним причама (нпр. тетка Лола: „На више се начина покушала извући: натјерала је дунда Андрију да се селе у Перу (о чему говори једна прича у *Мама Leone*), али је убрзо хтјела да се врате у Дубровник“, и комшије у викендици где је Јерговић одрастао, у Дрвенику, уз бабу и деду: „Те људе, и њиховога унука Момира, који тек треба да се роди, описао сам, помало лакомислено и будаласто, у књизи *Мама Leone*“), као и сам град у којем се одвија део прича („Господе, у што се то Сарајево претворило. По хотелским собама, сасвим слободно, залазе пси. Сјетих се *Мама Leone*, и реченице којом књига почиње: 'Када сам се родио, залајао је пас на ходнику родилишта.' Која је то година била? 1997? Тај лавез сам измислио, да би потом цијела прича зазвучала бајковито и измишљено. Као да сам знао...“). Роман *Оџац* се само једном или два пута јавља експлицитно, мада је његов контекст стално присутан у размишљањима о оцу, његовом недостатку током одрастања и приликама у којима је он био допунски и повремен члан домаћинства и породице. Углавном се *оџац* и *Оџац* помињу узгред, као споредан и мање битан део наратива, и једна од ретких ситуација у којима се истиче његова страна породице јесте неколико реченица о клавиру очеве мајке:

*Видио сам ја својим очима, џај клавиру, и писао сам о њему у роману Отац, био је про-
шескан Штефанијин клавиру, љоуџ чудовишно великој носа, који човјеку нарасио на
лицу као љосљедица неке болести, и доисти, мојао бих само о њему, клавиру, писаи док
сам жив, јер је у љричи о њему, клавиру, судбина једноја хрвајскоја и кашоличкој свијеџа,
али и дио моје љородичне судбине, џе ме је он, Штефанијин клавиру, живојно усмјерио
како није ниједан друји комад намјешџаја, љазбени инсџрументи.*

Сем ова два дела којих се читаоци, била она експлицитно истакнута или не, морају сетити и имати на уму, Јерговић повезује *Род* са неколицином других. Тако се прво јавља роман *Gloria in excelsis* из 2005. чији је један од протагониста, како се сада открива, ауторов рођак Жељко Ђурлин, син Лоле, сестре његове бабе Олге, пилот који је 1945. бомбардовао Сарајево и од чије је судбине дописан тај роман у којем је све сем

њега фикционализовано.⁴⁴ Не желећи да му надене друго име, а у покушају да његову судбину учини што упечатљивијом, Јерговић пише како је у причи скоро све измишљено да би Жељко био што стварнији, а да имена генерално не треба мењати већ их оставити и тек онда управљати судбинама стварних људи као да су књижевни јунаци, на пола пута између стварности и фикције. Осим овог романа,⁴⁵ јављају се и *Сарајевски марлборо* (1994, простор и грађани тог завичајног града), *Freelander* (2007, специфична хладноћа која обузима људе у сарајевским зимама) и *Пси на језеру* (2010, пријатељи Олге и Фрање и њихов сервис за чај) и то увек у склопу повезивања ауторовог тренутног стања или размишљања са онима којима се препуштао током писања тих дела. У овом погледу *Pog* кулминира његове тематско-мотивске опсесије и поново их истиче чиме Јерговић не само да повезује свој актуелни израз са претходним деловима свог опуса – јер аутореференцијалност и интертекстуалност стављају овај роман у раван са ранијима и уланчавају целокупну каријеру овог писца – већ објашњава колико су извесне књиге утемељене у стварности и засноване на проживљеном искуству и причама разних чланова породичног стабла.⁴⁶

Јерговић неретко признаје да се највише бави сопственим родом и пореклом јер, да би упознао себе, мора познавати и оне који су сличне особине поседовали пре њега. Ка себи се у *Pogu* често односи иронично и скоро пародијски док приповеда о сопственим осећањима током истраживања породичног стабла, проживљавања мајчине смрти и самог процеса писања. Овакав поглед на сопствено стварање неретко изазива (под)смех читалаца јер је евидентно да се Јерговић свесно руга себи у покушају пародираних ауторефлексije.⁴⁷ Са друге стране, он неретко документује бахти-

⁴⁴ „Ту ноћ, у подруму зграде госпође Емилије Хајм описивао сам кроз цијели роман *Gloria in excelsis*. У неколико минута, пола сата или сат – не сјећам се више у колико времена – распоређивао сам судбине измишљених људи, покушавајући да не поновим ниједну стварну судбину из њеног подрума. Јер ће на овај подрум пасти бомба, а стварне људе нисам хтио убијати у својој причи. Они су били измишљени, али није онај који је бацио бомбу, мој мртви рођак, којег сам и у роману звао његовим правим именом: Жељко Ђурлин“ (130).

⁴⁵ *Gloria in excelsis* се јавља још једном приликом када се помиње пустошење сарајевског храма током Другог светског рата: „Подразумијевало се да су Темпл пустошили усташе и њихови помагачи. Уз ту чињеницу сам одрастао, она се преносила кроз вријеме, о њој се говорило, она је одређивала наше поступке и ставове. Толико да сам у једноме свом роману (*Gloria in excelsis*), те у више есеја и новинских текстова писао о усташком пустошењу Темпла“ (368).

⁴⁶ „О праједу банатскоме Шваби и његовој обитељи, о ујаку који је страдао као непријатељски војник, о дједу и баки који су свога сина у ту војску послали, и о другим, главним и споредним ликовима уз чије сам судбине одрастао, писао сам у својим романима и причама. Мијешао сам стварности и фикцију, доводио их у измишљене животне ситуације, оживљавао их и продужавао им животе. Њихове судбине сам више пута испричао у различитим формама и жанровима. И ову причу коју сада причам, у којој, на жалост, не смеје бити измишљања и надописивања, такођер сам већ неколико пута причао“ (17–18).

⁴⁷ „Када сам већ објавио своје прве књиге, а знао сам каквове крају води наша обитељска прича – премда околности нисам могао замислити – помислио сам да је животну путању моје мајке могло скренути и промијенити само то да је нек велики романописац, неки од оних које је Олга вољела читати, Пирандело, Достојевски, Андрић, Горки, Толстој, Перл Бак, Флобер, Буњин,

новским концептом хронотопа тачно место и време где се и када налазио у одређеним тренуцима процеса писања, како је примио извесне негативне вести и на које начине се одлучио за писање оваквог дела, а у овим пасажима се примећују исповедност и искреност аутора, па тако, на пример, открива шта је оно у чему он највише ужива у животу⁴⁸ или како се осећа приликом писања романа о Штублерима, свестан како се и чиме он мора окончати и схватајући да ће крај саге значити и смрт мајке.⁴⁹ Да ли овакви делови доприносе квалитету романа или његовом општем утиску? Некада недвосмислено да, а некада заиста не: читаоци не доводе у питање ауторитет приповедача јер самим одлучивањем на истраживање овако комплексног дела доказују да му верују, те одређене дигресије овог типа изгледају као непотребно упућивање на сопствена осећања за којима читаоци каткад не теже. Такви исечци не трају дуго и смислено су смештени у довољно интересантне одељке текста да на њима читање не би застајало.

Аутор у *Pog* такође често уврштава и оквире своје поетике и процеса стварања: на који начин обликује породичне приче и мајчина сећања, како изгледа простор у ком пише,⁵⁰ које писце чита и оживљава (Киш, Албахари, Капор, Андрић, Ловреновић, Ковач, Амос Оз, Гросман, Остер и др.), те зашто се фрагменти приче комбинују на пред-

Хамсун, Црњански, Бора Станковић, Зола, Томас Ман..., написао роман о мајци која је за сино-вљеву ратну смрт окривила своју тек рођену дјевојчицу. Да је тај роман написан, живот моје мајке, и њезине мајке, али и мој живот, имали би другачије токове. Можда би друкчији био и тај штублеровски породични финале, па не би била ни започета прича о Карлу Штублеру и његовом досељењу из *Bosowicza*" (192).

„Осим тога, биле су ми тридесет и двије, следеће сам године Исусов врсник, и касно је за професионалну преквалификацију. А истраживање садржаја торбице нађене у подруму, реконструирање повијесног времена из наоко обичних предмета, објашњених оним што пише у биљежници, да би се на крају разоткрило коме је припадала, то је, након година копања по архивима и путовања по мјестима на којима су живјели и која су посјећивали још увијек непознати актери ове приче, и након стотина исписаних и пажљиво редигираних страница, смисао *мале хисторије*, као најзабавнијега знанственог жанра, али и смисао бављења знаношћу, каквом се ја, на жалост, никада нећу бавити, него ћу до краја живота бити новинар и романописац, који измишља ствари и покушава краћим путем доћи до онога до чега се знаношћу много сигурније стиже" (557).

⁴⁸ „Идем да представљам књиге. И то је једино што сам још хтио радити: писати приче, писати романе, писати књиге о ономе што се стварно догодило – рецимо, сјести у влак за Сарајево, провести се тим дугим, спорим путем, и написати књигу о том путовању, снимити неколико фотографија, биљешке уносити у влаку који се споро креће, наливпером у специјално купљено биљежницу – то цијелога живота радити, и представљати књиге" (260–261).

⁴⁹ „Кад ми је досадно, кад немам о чему да мислим, или сам очајан и на крају себе самога – као што сам очајан и сад, док пишем овај штублеровски роман, којем се отпочетка зна крај, роман изван времена а у времену, који се наставља и након што је завршен, а завршен је већ првом својом реченицом" (86).

⁵⁰ „Уз писаћи стол су зид и прозор. На зиду су слике. Фотографија главне сарајевске улице из 1937. када се покушавам нешто сјетити док пишем, или када се напросто замислим, ја гледам у ту слику. И та је прошлост мој дом, иако је нисам доживео. То је један од разлога због којих пишем: могу се настанити у времену у којем ме физички није било" (384).

стављени начин. Он у два или три наврата и јасно истиче како је обликовао причу, шта је њено средиште, како се многобројне дигресије и понављања ослањају на основу и ког је обима прича коју је чуо од мајке и онда дограђивао.⁵¹ Оно што је проблематично у овом истраживању, међутим, јесте несистематичан однос према процесу допуњавања стварности фикцијом, јер, како се из до сада изнесених цитата могло видети, Јерговић мења став и мишљење, те се тако могу наћи наводи о томе да он и признаје да „измишља“ одређене делове, али и да овај процес категорички одбацује. Говорећи о прогону Рике и Вилка, тетке и тетка своје мајке, током Другог светског рата, он пише:

То је била једна од оних лејендарних њородичних ѡриѡвијесѡи, која се ѡнављала, наѡиуњавала и ѡреносила, да би у једном ѡренуѡку ишчезла међу ѡрововима. Помрли су сви они који су ову ѡричу знали. Мојао бих је измислиѡи, као што измишљао многе епизоде и приче у овој књизи, а измишљено је којешта и у овоме дневнику пчала (ауѡенѡичан је, међуѡим, сваки редак ѡреѡсан из сивоја ноѡеса, као и сва ѡисма и доѡиснице из 1943), али ѡиме би била нарушена иѡѡина заборава. Еѡзодус ѡеѡике Рике и дунда Вилка доѡѡдио се, у свом ужасу, у збиљи једноја раѡа. Заѡим се ѡреѡворио у ѡричу коју су њих двоје радо ѡричали, ѡа у ѡородичну ѡричу, коју су ѡреносили сви друѡи, и у лејенду, када више ни њих двоје до краја ѡоузано нису моѡли знаѡи шѡѡ се сѡварно доѡѡдило, а шѡѡ је оживјело у ѡричи, да би ѡѡѡм једна за друѡм несѡале све форме у којима је еѡзодус ѡѡѡѡјао. (652–653) [истакао Д. Б.].

Насупрот овоме се јавља кратак коментар о ратном понашању девојке ујака Младена: „Нема одговора. Нема се кога питати, а не смије се измишљати. Свијет би се срушио да се о Л. измисли иједне ријечи. Свака би је била недостојна“ (724–725). Овде се можда и најјасније види разлог проблематичног одређења односа стварности и фикције у роману *Рог*: све категорије које се у овом контексту јављају – истина, историја, измишљена надоградња, сећање, прича, процес приповедања – су толико флуидне и несталне да се никако не могу тачно описати и недвосмислено одредити, а посебно је немогуће пронаћи праву и „тачну“ дефиницију, што ни аутор не чини. Садашњост постаје историја и претвара се у причу коју је потребно на неки начин обрадити и представити: Јерговић не скрива аспекте своје поетике и стога *Рог* постаје и врло обиман аутопоетички запис и метанаратив који ће највише ценити читаоци овог аутора, критичари и истраживачи који у његовим одређеним деловима могу да пронађу објашњења за велик број приповедних поступака из Јерговићевог опуса.

⁵¹ „На корицама породично-хисторијског романа, под насловом *Stubleri*, који би се у концентричним круговима, око каменчића баченог у мирну воду, ширио на приповијести о свим станарима Касиндолске цесте и који би, вјероватно, након вишегодишњих истраживања, снимања, фотографирања и тумарања данашњом Касиндолском, прикупљања изјава и сјећања, фотокопирања докумената и школских свјedoѡби, пустошења фотографских албума, прегледавања опѡинских и полицијских архива, путовања по свијету и разговора с расељеним житељима Касиндолске, имао неколико тисућа страница, и био би објављен у пет-шест томова, на корицама тога романа била би фотографија Балијановог љетниковца, онаквог какав је био све док га Балијани крајем педесетих нису продали“ (97).

На крају, још један интересантан аспект романа представља опис свих могућих прича које би се могле исприповедати – оне су започете, њихове клице се крију у породичним односима или индивидуалним доживљајима и, уколико би се све оне забележиле, *Rog* би заиста достигао обим Пекићевог или Прустовог седмокњижја. Између осталих, у овом „гробљу прича“ за које аутор није био довољно заинтересован или није био у прилици да их напише, помињу се приче о детињству прадеде и прабабе, деди Фрањи и његовим пчелама из визуре детињег приповедача, комшијама и пријатељима Штублерових, гробовима на Барама и сваком члану породице који је тамо сахрањен, додатним детаљима мајчине болести и смрти, љубави Младена и Л. током рата („Љубав српске дјевојке из Сарајева и једнога њемачког војника, која је окончана његовом смрћу, последњих дана љета или првих дана јесени 1943, могла је бити занимљива филмска прича. Или роман“ (726)), и др. Јерговић неретко и признаје да претерује у дигресијама и скрибоманији, као приликом описа познаника прадеде Карла: „То су кратке биљешке о судбинама двоје Гертрудине дјеце, које би, нађе ли се писца, могле нарасти у два узбудљива романа-репортаже. Сва је прилика да за такав потхват нећу имати ни времена ни новца. Тешко ћу се испетљати и из овога *Дневника пчела*“ (714). Ипак, имајући у виду да је рад на роману *Rog* почео током мајчине болести и појачао се након њене смрти дакле, током 2012. и 2013. године, интригантан је пасус у којем Јерговић описује на чему је радио у тренутку када му је саопштена вест о њеној болести: започет рукопис још није довршен јер се он посветио *Rogu*, али је очекивано да ће се у наредном периоду можда баш овај „пикарски роман о човјеку који се изгубио у времену“ појавити пред читаоцима.⁵²

Уместо краја: *panta rei*

Јасно је да роман ове сложености, структуре и обима не може написати било који и било какав писац: шта год критичари и публика мислили о досадашњем Јерговићевом раду и ма какву оцену дали овом делу, не може се порећи да је он један од ретких аутора на балканском простору који може да комплетира овако темељан пројекат. Хрватски и босанскохерцеговачки критичари му највише замерају осврт на модерне прилике својих држава и неретке и оштре критике, али и његово пречесто окретање

⁵² „Када се разбољела, писао сам пикарски роман о човјеку који се изгубио у времену, и живи само у авионима и на аеродромима. Структура књиге је релативно једноставна, али нисам је више могао наставити. Прекинуо сам с писањем на почетку поглавља у којем главни јунак Бабукић сједи у авиону и гледа како мрави који су измилити из сендвича разапињу на криж другог мрва. Стао сам, увјерен да од писања више нема ништа, док је мајка жива, док не умре или чудом не оздрави. Али с временом, све је постајало тако страшно да ми се чинило како ни након те коначне тачке писања више неће бити. Или више ни мене неће бити. Осјећао сам се као да ми међу кости у млину у којем се камен претвара у шљунак. А онда се, четири мјесеца пред крај, ствар нагло измијенила. Почела је причати, и ја сам, поглавље по поглавље, писао *Stublere*.

А сада је и с тим било готово, успио сам написати још једну главу, „Гроб у Доњим Андријевцима“, када је она већ била на морфију, и било је јасно да даље више неће ићи“ (263).

себи и сопственом идентитету. И док ове примедбе нису погрешне нити неутемељене, тешко је очекивати да ће се на њих фокусирати и критичари у Србији – где он претежно и објављује последњих година – који из објективних разлога мање прате Јерговићев ангажман на пољу политичко-друштвених прилика у Загребу и Сарајеву. Они се пак могу, попут неких већ објављених осврта, окренути нечитљивости појединих делова *Poga* и њиховој мегаломанској и прекомерно габаритној опсежности, као и понављању одређених тема, мотива, реченица, ставова и (пре)честих дигресија. Неки од њих су били у прилици да прате развитак романа и процес његовог настајања на сајту аутора и страницама *Слободне Далмације* где је неколико фрагмената и поглавља већ објављено – истина, без назнака о широј слици и ономе што ће комплетирано дело представљати – те су могли наслутити његове одлике и пре изласка у јавност.

Створен без обзирања на жанровске одреднице и оквире, роман је постмодерна комбинација најразличитијих стилова, али и кулминација израза аутора. Проблем са којим он сада може да се сусретне јесте исцрпљеност породичних тема и стављање историје Штублера у форму фикције – овим романом је све речено и наредни покушаји писања о њима ће бити у опасности да делују рециклирано. (Далеко од тога да он нема о чему да пише сем о породици, за шта као пример може послужити и најновија збирка прича *Мачка човјек љас* из 2012.) Роман ће, међутим, вероватно остати непрочитан или бар не потпуно и најјасније прихваћен. Ретко ко ће се данас одлучити да утроши недеље на ишчитавање књиге обима просечног речника – али ово није замерка делу већ времену у којем је настало. Миљенку Јерговићу се има шта замерити поводом *Poga* – обимне и каткад небитне дигресије, непрактичност, заморан стил одређених документарних епизода – али се мора истаћи храброст за огољавање сопствених осећања, истрајност и дисциплинованост приликом организовања романа овог замаха које су, ако неко већ одбија похвалу, онда бар за поштовање.



БЕЗОБРАЗНА, УЖАСНО ЗАБАВНА МУДРОСТ¹

Сасвим очигледно, *Хладна љређела* Самија де Сада, односно Самира Садиковића, заузимају по много чему изузетно и усамљено место у нашој савременој прози. То је храбра, смешна, безобразна и мудра књига, која читаоца најпре бескомпромисно обори оштрим ударцем у плексус, а затим му се лагано отвара и показује му своје богатство.



Да оставимо по страни боксерске метафоре, само да их прво преведемо у разумљивији књижевни говор: поменути ударац у плексус, односно почетни читалачки шок, Сами де Сад обезбеђује незаузданом језичком грађом коју користи у тематизовању подједнако неспутане телесности у својим доњим, *уљробним* функцијама и ниским регистрима. Или да ову тезу из књижевно-критичког дискурса преведемо и у директно разумљив говор, уз извињење присутним дамама: од прве до последње странице *Хладна љређела за ѿоїлу браћу* обилују псовкама, јебањем и дрогирањем.

Молим да се ово моје извињење схвати с дозом ироније, јер самом аутору није ни на крај памети да се извињава поводом књижевног света који овде ствара, нити уистину

¹ Реч уредника на промоцији *Хладних љређела за ѿоїлу браћу* у УК Пароброд у Београду, 10. јануара 2012.

ова књига има било какве потребе за тим: језичка, сексуална и опијатска распојасаност суштински су важни конструктивни делови тог света. Ти и такви делови, с једне стране, чине га неодољиво забавним – свакако: за одраслу публику – а с друге стране, они протресају свет ове књиге у довољној мери да аутор у њега може безболно да усади причу о потрази за Изабраним, за Избавитељем, за Месијом, уједно и приповест о његовом трагању за самим собом и сопственом улогом. Очигледно, овај други аспект Садиковићевог романа стоји у јасној супротности с оним телесним, распојасаним, који сам прво поменуо. Међутим, управо сарадња, прожимање та два аспекта обезбеђује овој књизи жељену динамику и богатство значења. Дакле, интеракција тих других, *високих* приповедних стремљења, стремљења која истражују архетипске и митске или митотворне призоре уткане дубоко у психолошки темељ људске врсте, тих стремљења која су оплеменењена сталним цитатним каналима које аутор отвара према *Библији*, *Курану* и другим, а нарочито алтернативним ризницама религијског, митолошког и приповедног самопоимања човека – интеракција тих и таквих стремљења с оним нискотелесним, провокативним, специјално за ову прилику нагнутим на једну страну човекове сексуалне вишеструкости, управо та интеракција чини ову књигу истински раблеовским духовним подухватом.



Не прикривена, него у први план истурена безобразним смехом, мудрост ове књиге утолико је делотворнија. Као у огледалу, провалија људских нижих нагона стоји наспрам раблеовске *провалије знања*, амбиса мудрости, бездана у који човек мора да се загњури ако жели да допре до темељног устројства људске духовне потраге. Јер ако не сеже у амбис, људско знања остаје површно, а самим тим безначајно и беспредметно. Зато и нагонска страна овде мора да полети у провалију, до псовке, јебања,

убијања, јер оно што је површно и млако нема никакве шансе у оваквом књижевном трагању и разоткривању, у књижевној авантури која себи за циљ поставља да открије неке човекове суштине којих се пристојна, грађанска, ушушкана публика можда и боји, или јој нису сасвим пријатне.



Као што се у *Ошкровењу Јовановом* каже да ће бити испљунуто из уста оно што је млако, што није ни вруће ни хладно, исто тако наш аутор отура од себе, плује из уста све што је само осредње и лишено страсти, лишено снаге, жеље и нужде да оде до крајности, ако уопште жели да стигне на своје одредиште. Сами де Сад оставља у овој књизи места екстремима, јер управо с таквих позиција успева да захвати и да читаоцу убедљиво изложи сопствену варијанту приче о човековом духовном устројству и стремљењу. При свему томе, он успева да остане ужасно забаван, *ужасан и забаван*, успева крвљу, румом, канабисом, сексуалном и филозофском продорношћу у сваком смислу, да се наметне као изузетна, провокативна, иновативна и смела појава у нашој савременој књижевности.

Нека вас не гризе савест ако вриснете од смеха док читате *Тојла Њредјела*, или вас преплави искушење да се опробате у свакојаким неподопштинама. Храбро написана, ова књига тражи и храброг читаоца, а ја вам гарантујем да ће ваш сусрет с њом бити и те како узбудљив.

Драіан Ђорђевић

О ФОТОГРАФИЈИ БАКЕ СУЗАН:

Жалосна игра цитата и фотографија (један љубавни чин)¹

1.



2.

Чишљајући, ми појаћамо, сиварамо; све полази од неке почесне заблуде; а заблуде које се и даље нижу (и то не само при чишању писама и шелеирама, и не само при сваком чишању уошше), ма колико се моле чиниш необичне неке ко не полази од ишће полазне шачке, сасвим су природне (НА).

3.

Нема оружја нити оружаних узбуђења у Трајању за изубљеним временом, чак ни у виду трофејног оружја, окаченог на зид. Чеховљеве драматуршке норме, које се одnose на оружје, овде се везују за једну другу врсту перципирања света кроз цилиндар и „преко нишана“. Уместо кроз оружану цев, у игри су друга два цилиндра: „телескопско виђење“ као базични књижевни метод романа и „фотографско виђење“.

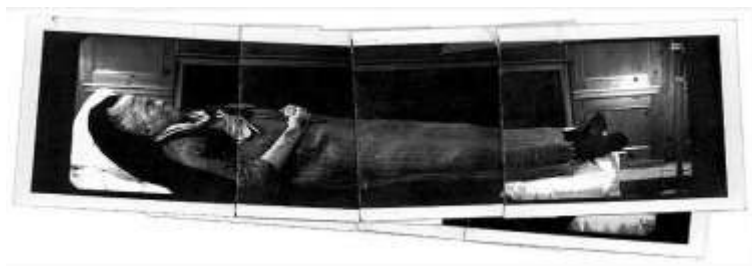
4.

„Кинематографско виђење“ Марсел изричито презире, као уосталом и Пруст, па је сасвим разумљиво што ова двојица трагалаца за својим ишчезлим временима развијају одређену подозривост и према фотографији. Чак без обзира на то што њихов литерарно-сликарски метод у-шиска јасно показује своје светлосно сродство са тех-

¹ Из есејистичке фикције *Марсел и Пруст* (делириум).

ничко-фотографским о-шиском. Па када је у једној ситуацији, Марсел, поводом драге и еротизоване баке, посегнуо за светлом које ће оставити траг на фото-осетљивој површини, његова фотографија, као израз техничког импресионизма (светлосног „утиска“/„отиска“) предочила му је приказ баке, наједном „непознате“: ...од мене је шу био само сведок, ђосмашрач, у шеширу и ђушном ојршачу, шућин који не ђриђада кући, фошћођраф који је дошао да сними месђо које штакво нећемо више видеђи. А и оно шђо се, механички, збило у мојим очима, кад сам уђледао баку, била је одисђа фошћођрафија. Нема ту никакве мистерије. Чим је фотографија шу – нешто, дакле, шу није у реду. Имала је бака да нестане...

5.



6.

Да ли препознајемо Сузан Сонтаг на одру, да ли смо јој само унуци или је она, док је гледамо на фотографији, наша петраркистичка бака, она која није створена за нас, која нам је туђинка? Данас, неколико година након њене смрти, да ли је дозвољено волети је? Да ли нас било шта – као, рецимо, живот, идеологије, пристојност, скрупуле, убеђења, предрасуде – може спречити да овој баки, коју још увек препознајемо на фотографијама, не постанемо њени теоријски и есејистички љубавници и љубавнице? Па када се превод њене најважније књиге есеја, *О фошћођрафији*, поново, после дугог низа година, поново појавио у књижарским изложима, како би требало, ако уопште постоји, ту „љубав“ показати?

7.



8.

Омашке у читању отварају читав један первертирани свет, за који не може да се каже да не би могао да буде и наш сопствени: у приповести каква је *Трајање за ишчезлим временом*, која је највећим својим делом фокусирана на тзв. „инвертиране“, на жене-мушкарце и мушкарце-жене, појављује се једна аветињска бака, Марселова, бака без гроба. И то на зачудним, „погрешним“ местима приповести. А ако је нешто у тој аветињској, неупокојеној баки могуће одредити као поуздано јесте њено константно утварно појављивање. Обављаће она своју улогу спорадичног, али упорног конституента Марселових сећања до краја овог зачудног „животописа“, као када се, рецимо, у истој реминисценцији, и у истој реченици, заједно уз Жилбертино или Албертиново име, уз имена љубавница појави, дакле, и њена (не)упокојена сен.

9.

Не догађа се то само једном. У Венецији, рецимо, са слутњом да је управо пристигла „сретна вест преокрета“ од Нестале и Пострадале Албертине, да се мртва вратила међу живе –

...а пристигла је заправо вест о Жилбертиној веридби за Сен-Луа, овим речима: *„Драги пријатељу, ви верујете да сам умрла, али ојросијише, ја сам сасвим жива, хйе-ла бих да се видим с вама да разоварамо о венчању, када се враћате? Нежно. Албертина“...*

– Марсел се на обрнут начин сетио своје равнодушности поводом вести о смрти баке.

10.

Попут Марсела и попут Пруста, и свако од нас има неку упокојену баку, петраркистички доживљену. И која се, као једна посве еротична авет, појављује готово увек у случајевима наших „погрешних читања“. У таквим приликама, често баш њој посвећујемо један утваролошки, свечани есеј.

11.

Можда управо под дејством овдашњег Идеолошког Апарата Државе, који није праштао ни сарајевског Годоа Сонтагове, а ни „њену-нашу“ 1999. годину – годинама се стицао утисак да је Сузан Сонтаг једно митско, недоступно, нестварно академско биће, које по свим, дакле, митским књижевничким законима и механизмима, допада и нетом пролази кроз руке, по правилу у виду одурних фотокопија. „Оригинал“ из 1982. године увек је некако измицао, а док смо се са њим у времену мимоилазили, једном за свагда утврдили смо да је фотокопија званични медиј игнорисаног писца. Данас, излазећи у сусрет разумевању овог утваролошког проблема одсуства и присуства Сонтагове, потребно је поновити питање Анђеле Мекроби, којим је пре готово двадесет година отворила есеј посвећен једној од најважнијих протагонисткиња тео-

рије културе двадесетог века: *ко је, дакле, Сузан Соншај?* Оно, истина, и није толико питање које је свезано са Мекробијевом, колико пре питање саме Сузан Сонтаг, које је ова изговорила, наднета над ликом, односно, прецизније – над фотографијама Валтера Бенјамина. Након чега је и настао есеј *Под знаком Сајурна*, необичан у намери ауторке да, проматрајући фотографије немачког есејисте, допре до његовог меланхоличног „биографског капитала“.

12.

Ко је, дакле, био Валтер Бенјамин? Говорећи и питајући се о њему, Сузан Сонтаг је, међутим, говорила и питала се о себи, али опет тако што је цитирала њега, из оних редова у којима је он једновременно знао да проговори и о себи и о другим стваратељима, са којима је наводно делио исти интелектуални, сатурнски темперамент.

13.

*Бенјаминове идеје су вредне помена зато што је он био најоригиналнији и најзначајнији критичар фотографије ... а и зато што Бенјаминов идеални пројект и сам звучи као сублимирана верзија делатности фотографа. Тај пројект је био део књижевне критике која је требало да се састоји искључиво од цишања, па би стога била лишена било чега што би могло да ода уосећавање. Одрицање од уосећавања, презир према пошрању порука, тенденција да се буде невидљив – то су стварије које је подржавала већина професионалних фотографа (Сузан Сонтаг, *О фотографији*).*

14.

Да ли је могуће заволети једну баку са фотографија? Да ли је икако могуће сећати је се? И ко је била она? – сва споменута питања пристигла су са погледањем неколико фотографија, и то посебно оних које су „ухваћене“ у знаку „опуштања“ и меланхоличног „излежавања“ необично привлачне есејисткиње: након рада, читања, писања; и већ споменута – након живота.

15.

...Шта она уопште ради на каучу, на том – како каже Делез – *загрљаном малом краљевству психоанализе?* Да ли је слободна од репресије, свег тог *мамце, шашице, бакице, Египта, Електра, кастрација, репресија?* Да ли – слично Блуму – једном руком пише или чита, а другом мастурбира? Побогу, шта ова жена ради на одру?!

Зар нестаје?

16.



17.

„Обновиши свеи“, йисао је Бенјамин, „џо је најдубља жеља колекционара када насџоји да набави нове комаде.“ Међушим, сџари свеи се не може обновиши – сијурно не йуиџем циџаџа; џо је онај џужни, донкихойски вид фойоџрафској йоухваџа (Сусан Сонтаг, О фойоџрафији).

18.

Интересантно је да Бенјаминов Сатурн нема никакав приоритет арбитраже у чину посматрања бакиних фотографија. Готови смо да кажемо како је пре бенјаминовске меланхолије, разложене на прстенове, „под а“, „под б“, „под с“, „под д“, итд – нешто друго најпре видљиво и присутно у том вољеном фото-портрету: 1) бакин поглед, који је одлучан, оптимистичан, провокативан и сугестиван, рођен под знаком Јупитера; 2) да је Јупитер та планета која је погледом Сонтагове открила њено церебрално благостање, чак и 3) на оним фотографијама које су до границе „натурализма“ документовале нестајање њене несвакидашње физичке лепоте, када је Сонтагова мутирала у мрачно, гротескно биће, прогутано и од болести и од старости и од епохе коју је живела и теоријски рашчлањивала; 4) топлија и од црнкиња, топлија и од плавуша, топлија од свих живих, младих 5) жена.

19.



20.

Исијавање *Јуџинџера*, међутим, само је варљиви утисак посматрача; оно што је Сонтагова у интервјуима и „између редова“ својих есеја говорила о себи и свом темпераменту долазило је, ипак, из супротног смера: тужног, недореченог и недописаног – *саијурнској* смера.

21.

Она је била моја бака, а ја њено унуче. Изрази њеној лица као да су били исциснати на једном језику само мени намењеном; она ми је била све у живоју, остали су постојали само у односу на њу, у вези са судом о њима који ће ми она саопштити; али не, наши односи били су одвише пролазни да не би били само узредни. Она више није за мене, ја је никада више нећу видети. Ми нисмо били створени једно за друго, она ми је сада џуђинка. Посматрао сам фототрафију ње џуђинке коју је снимио Сен-Лу (SGI).

22.

Било како било, када се први пут ступи у додир са фотографијама жене у чији сте есејистички рад претходно већ били заљубљени, покушава се са измишљањем оправдања које је учинило да се њена физичка лепота прихвати као легитимни критеријум за улазак у саму суштину њеног писања, из којих је, у једном тренутку, већ био направљен тај први, одлучан корак ка њеној топлој, женској списатељској појавности.

Сваку, пак, заљубљеност и љубопитљивост читалачког субјекта, омаловажава ривалство ВБ-а, тајног имена Детлеф Холц, као и његова пасија да направи текст од самих цитата. Тако, однекуд, из прошлости, до осетљиве аркаде, доспева његов одлучни *угарац левом руком*, доносећи топли нокаут цитата, који је могао да буде и Гетеов: *Извесно је да живој не објашњава дело, али извесно је и да су они у вези. Истина је да је ово дело које треба створити захтевало овај живој*. Ово је написао Морис Мерло-Понти, мислећи на Пола Сезана. Ми те речи данас преписујемо мислећи на Сонтагову, и мада је она, промишљајући Бенјамина *недоследни* отпор према биографији (отпор који је слабио пред меланхолицима, пред Прустом, Марселом и Кафком), мислила исто то, али на неки свој бенјаминаовско-мерлопontiјевски начин: *Дело се не може џумачити живојом. Међушим, дело нам може помоћи када џумачимо живој*.

23.

Значајан сис је као и значајан говор само последица живоја; ни књижевник као ни човек од дела не ствара прилике под којима се родио и под којим дела. Гете.

24.

Франсоаза уђе да ми каже да је Албертина сјидела, па видећи фототографију рече: „Сиротиња јосиођа, што је сасвим она, чак и онај њен младеж на образу; што дана, кад ју је маркиз сликао, било јој је као лоше, двајуш јој је пошло. ‘Само, Франсоаза’, казала ми је, ‘мој унук не сме што да зна’” (SGI).

25.

Покушајмо још нешто да замислимо: да фотографије наше вољене, нестале баке придружимо њеним есејима о фотографији, који су, као и у било ком другом издању ове књиге, па и овдашњем, необично остављени без илустрација. И у мах, расказује се извесни смисао, који неочекивано отпочиње да читава пуноћу: читамо у првом есеју – *Фототографија је елеична уметноси, уметноси сумрака* и видимо бар две од неколико приложених фотографија. Убеђен речима теоретичарке фотографије, затим и егземпларним фотографијама, којима се теоретичарка читаоцу, односно нама, наметнула још и као протагонист тог истог феномена фотографије о коме је теоретисала и есејизирала – парафразирамо, према томе, њене сопствене речи о свету и фотографији, али на тај начин што речи изокрећемо и враћамо вољеној, несталој еротоманки: као да је она, Сузан Сонтаг, знатно више него што је то био ВБ, постојала и писала о фотографској уметности

само зато да би на крају завршила у фотографији.

26.

И – каојод што болесник, ако се одавно није полежао у ојлегалу, нејо је сјално састављао своје лице, које не види, по идеалном лику који о себи носи у мислима, усјукне кад у ојлегалу ујледа, посред ојољеној и ојусшошеној лица, накривљену и ружичасју узвишицу циновској носа налик на еијашску пирамиду – шјако сам и ја, за која је моја бака била још увек ја сам, ја који сам је виђао увек само у својој души, увек у једној истој шјачки прошлости, кроз прозирне, узасшојно наслајане усјомене, одједном, у нашем салону који је сјадао у један нови свет, у свет времена, онај у коме живе шјућини, за које кажемо „он збиља сјари“, први пош шјад и само за шренуш, јер шјаква је ишчезла брзо, ујледао на дивану, поод ламјом, црвену, шрому и просју, болесну, занешу у некакве сањарије, лушјајући изнад књије помало сулудим очима, једну шјучену сјарицу коју нисам познавао (SGI).

27.

Помишљамо, исто тако, са дистанце живог есејисте, ко је то све могао да буде љубавник овакве несвакидашње појаве, а да одговор не буде нужно Ени Лебовиц, чијој близини можемо да захвалимо што данас гледамо у већину назначених фотографија.

Како изгледа биће којем се страствено и безрезервно, без отпора препуштала, а да то не буде њен бивши супруг, Филип Риф, нити можда Херберт Маркузе, интелектом заробљен у стану споменутих брачних другова, предодређен Еросу и Цивилизацији?

28.

И као што се већ наговестило, једна необудљива, бледа астрологија, као и нешто написа и цитатних перверзија, дали су заједно контуре и наталну карту једног другог њеног могућег љубавника. Астрологија која каже да би тај, „њен“, „онај“, „други“, „трећи“, *морао* да буде потомак Сатурна, „мучитељ и учитељ“, ембрион меланхолије и неостварености: самоубица Валтер Бенјамин, који је са белешкама и цитатима, у приручном пртљагу, једном другом „жалосном игром“ скончао 1940. године на француско-шпанској граници.

29.

Чини се да, док гледамо бакине фотографије, све ово што се мучи и напиње да буде исказано, већ у следећем тренутку мора да се претвори у речи саме Сузан Сонтаг, наднете над фотографијама Валтера Бењамина, поводом којих је закључила сасвим интимно, те отуда и ненадано, да *он је био оно што Французи зову „un triste“*: „тужан човек“. Бива ли, исто тако, у једној изнуђеној љубавној драматургији, да је и она сама била „тужна жена“, *une triste*? Да ли се цитатним вртлогом, док из времена без ње и без свести о њој, самотни Бенјамин записује како је на свет *...дошао њод знаком Сајурна, звезде чија је револуција најсјорија, њланеше заобилазних њушева и одујовлачења*, доспева до оне апоријске тачке у којој је *могуће* прихватити фантастичну претпоставку како Бенјамин, у *једносмерној улици* свог живота, коју је тек у једном наполитанском тренутку назвао и именом литванске уметнице и револуционарке, Асје Лацис, а која је баш ту улицу *инжењерски ѡрокчила* у Бенјамину – да ли је, према томе, могуће да ВБ у том тренутку испишује заправо аутобиографске речи будуће СС, узвраћајући тако унапред на њену будућу, неутажену, тужно једносмерну, есејистичку љубав?

30.

Очекивано изгубљен у литванској престоници, Бенјамин је у част тог лавиринтског и – испоставиће се – петраркистичког искуства поново призвао антитетичко љубавно дејство Асје Лацис, чија се *инжењерија* овог пута, у лавиринту Риге, представила и као потенцијално погубна за њега:

Но, од нас обоје, ја сам морао, по сваку цену, да будем први који ће угледати оног другог. Јер, ако би она на мене положила фитиљ свог погледа, ја бих се морао распрснути попут магацина муниције.

31.

Много година и деценија након Бенјаминовог литванског ћорсокака, и Сонтагова ће – испитујући астролошка својства Сатурна – наслутити смртоносну природу *инжењерије* и „крчења“ једносмерног пута *ка* и у вољеном, изгубљеном сатурнском детету:

Како је сатурнски темперамент спор, неодлучан, понекад је потребно крчити пут ножем. Понекад човек окреће тај нож против себе.

32.

Као неко ко је припадао новој генерацији теоретичара и филозофа у САД након Другог светског рата, Сузан Сонтаг је међу првима препознала Бенјамина као свог органског претходника. Не само по томе што је и у интервјуима наглашавала своје робовање Сатурну, већ и што јој је тим важним есејем, *Под знаком Саџурна*, пошло за руком да примакне Бенјамина себи и свом времену, као и што је њена књига есеја *О фототографији* сасвим „у знаку“ ВБ-а: од последњег, седмог одељка, који се редовно прескаче у представљањима и рецензијама ове књиге, а који је насловљен као *Крајња анџолоија циџаџа (у џочасџ В. Б.)*, све до говора о фотографији, који – као што је то случај и у Бенјаиновим написима о фотографији и париским аркадама – прераста у говор о епохи. Ту би управо требало потражити разлог зашто есеји Сонтагове, и после четрдесет година од првих објављивања, још увек имају важно место, не толико можда у савременој теорији фотографије, колико пре у савременим теоријама културе. И коначно, донкихотски утицај ВБ-а остварио се и у лапидарној синтакси Сонтагове, као и у организацији самих есеја, који можда и имају свој почетак, средину и крај, али – како је Годар на свом примеру то својевремено објаснио – *не нужно џим редом*: и Бенјаину и Сонтаговој била је блиска „монтажа“ есеја.

Приметимо још то да се завршно, мелодрамско сједињење ово двоје протагониста и пионира савремене теорије културе догодило у Београду, унутар едиције *Фотото Арџијеџ Теорија* Културног центра Београда, а ево и на који начин: збирка есеја Валтера Бењамина, под називом *О фототографији и умеџносџи*

џревео и џприредио Јовица Ађин,
чији други син носи, сасвим случајно, име Бењаминовог сина – Стефан, као што се и његов отац, Емил, звао исто као и Бењаинов,

објављена је 2007, а крајем 2009. године појавила се и споменута књига Сузан Сонтаг, *О фототографији*. Двоје есејистичких љубавника благо је, 2008. године, раздвојила исцрпна књига Франсоа Сулажа, *Есџеџика фототографије*.

33.

А ево и екфразе спорне бакине фотографије, коју је снимио Сен-Лу: *...бака је изџеле-гала некако као осуђеник на смрџ, некако и нехоџице џмурно, несвесно џпраџично, џџџо*

ја нисам могао да схваћим, али због чега мама никада није могла да гледа њу слику, која јој се све мање чинила фотографијом њене мајке, а више фотографијом њене болести, насиља које је та болест вршила над јробо ошамареним бакиним лицем (SGII).

34.

Још једна велика Бенјаминава љубав била је и колекционарство (анаграма, рукописа, минијатура, фотографија, цитата), а та страст одговарала је његовом луталачком темпераменту који му је, куд год да је полазио, налагао да све своје са собом понесе. *Умањивање* као принцип и као форма идеално се уклапало са Бенјаминавим избеглиштвом. Јер *умањити, иакође, значи прикријати*. Као што и *умањити значи учинити нешто неупошребљивим, односно ослободити га од значења* и претпоставити га себи као *целину и форму*. Тако је о том бенјаминском идеалу мислила Сузан Сонтаг, без Бенјамина. Немогуће је, међутим, бити данас сигуран у то да би исто тако мислио и Бенјамин, да је икако могао да види, и као Ени Лебовиц, и као ми, данас, њену од болести и година – и ништа мање фотографијом – *умањену, есенцијализовану целину и форму на одру*.²

У тренутку када се све теже разазнаје *ко је шта о коме и када рекао*, питамо се да ли је старачка есенција згасле списатељице, учинком фотографије и смрти, тих *елемичних уметности* – на концу заиста остала неупотребљива и без значења, не дајући повода да у једном другом, будућем интелектуалном избеглиштву, *умањена*, буде понета, пренета, прокријумчарена преко границе овог опаког, претворног времена. Баш супротно томе, у колажном преламању цитата и фотографија, у чему би требало препознати *снају историјској арјумента*, морало би да се види колико-толико јасно да на последњој својој фотографији, која управо и јесте колаж, ова есејисткиња и теоретичарка *ипак лежи као упошребљиво значење*, које без муке стаје у (пртљажни) ковчег (вечно лутајућег); лежи и као јунакиња уметности коју је теоријски уоквирила, али и као упокојени примерак одумируће врсте: као слободна интелектуалка, изможде-на великим и радикалним историјским превирањима на размеђи два миленијума; у парафрази Гетеових речи – као геније који је патио од свог века.

35.

Ово уверење неко би могао назвати и *веровањем*, јер би само „вернику“ било својствено да у име „доказа“, усред какве расправе са књижевницима, призове *Бенјаминаву параболу о умањењу*, као што је и овде то намера. У њој, дакле, стоји да је једног четвртог фебруара, с почетка двадесетог века, у знаменитој париској књижари, *La Maison des Amis des Livres*, филозоф са занимањем слушао пуначку, плавокошу власницу,

² Одлучили смо се за још једно умањење последње фотографије Сузан Сонтаг, стављајући је у ову фусно-ту, једину, која само у том умањењу и изналази своје оправдање.



Адријану Моније, и мада монашки обучену, по угледу на *les vierges sages*, камене девице из Стразбура, и са *Notre Dame de Paris*, о којима је сама писала у једном чланку. И слушајући је, Бенјамин је – бар судећи по његовим речима – „успешно“ трампио једну фотографију *vierge sage* за једну теорију фотографије: *На велика се остварења, рекла му је камено мудра Адријана Моније, обучена као девица, али зато топлија од било које црнке или статуете, не може његаћи као на дела њојединаца. То су колективне творевине, њако моћне да се у њима може уживаћи једино њод условом да их умањимо. У основи су мењоде механичкој рејродуковања њехника умањења. Оне људима њомажу да овладају делима до сѡејена без којеј не њосѡижу задовољсѡво.*

Крај параболе, и крај дидаскалије за једну снажну теорију будућег, нашег времена. И управо у њој, у тој важној параболу, изналазе се разлози да данас, преобраћени, помишљамо како је Сузан Сонтаг, мислећи на ВБ-а, негде *иѡак* застранила и промашила у својој интерпретацији Адријанине теорије умањења, коју је, пуким случајем, Валтер Бенјамин посвојио почетком прошлога века, у поменутој париској књижари.

36.

И ако ни нама самима нису познати свесни разлози због којих смо претопили камене девице са Адријаном Моније, очито је пак да би они могли да се растумаче као несвесни диктат онога што се овде записује, то јест да су разлози претапања потакнути кентаурском, односно гоморском природом овог свечаног текста.

Супротно описаном претапању са скулптурама, о којима је писала – баш као што се и Бенјамин, Адријанин саговорник, претопио са Кафком, на једној од фотографија из детињства, оној на којој будући писац *Преображаја* држи сомбреро – и мада заљубљена у многе друге, Адријана Моније је своју најзначајнију љубавну везу остварила са Американком Силвијом Ђич, која је у Париз дошла из Београда, 1917. године. Заједно ће отворити једну другу књижару, *Shakespeare & Co.*, која је имала храбрости да те, 1919. године једина објави Џојсов Уликс.

37.

Ако се Бењамин стопио са Кафком, који ће се, потом, у једном будућем дану, неочекивано трансформисати у бубу, отворила се и та реинкарнацијска могућност да Адријана и Силвија буду претопљене у Сузан Сонтаг и Ени Лебовиц, али то само из неоромантичарских побуда – којима је једино стало до дијалога временом раздвојених љубавника. Ипак, услед помањкања воље да пред последњом фотографијом СС буде плаћена било каква цена због којекаквих „речи на води“, реинкарнацијска димензија значења једног дијалога биће остављена само као могућа.

38.

Без обзира на назначени раскорак СС у односу на Бенјамина стечена уверења о умањењу, не чини ли се, на крају, да је још увек *мојуће* сопственим речима Сузан Сонтаг, које је адресирала на неко од тајних имена свог есејистичког љубавника, Валтера Бенјамина, проговорити о њој самој?

И док одговарамо на ко-зна-чије питање *ко је Сузан Сонѿаг?*, и уз све то још и проматрајући фотографију њеног изложеног трупла без органа, у самртништву топлијег од било чега живог, није ли превише екстравагантна ако се закунемо у истинитост исказа да је Сузан Сонтаг осећала, ништа мање него њен вољени, мислећи самоубица, како живи време *у којем се све шѿо је вредно ѿјављује ѿоследњи ѿшѿ*? И да ли, у том случају, Сузан Сонтаг, која је проникнула у закључак Валтера Бенјамина поводом Карла Крауса, изокрећући тај закључак према самом детету Сатурна, Валтеру Бенјамину, да ли је према томе, она – а не њен меланхолични теоријски љубавник – та која лежи на том одру, као *на ѿраници новој доба?*

Бенјаминовим речима, даље, спокојна опруженост Сонтагове на одру изгледа као лежање *на ѿрају Сѿирашној суда*. Сонтагова, схватајући да је Бенјамин, говорећи нешто слично о Краусу, мислио заправо на себе, баш тада, временским пасажом ускраћена за саучешће, утеху и разумевање далеког љубавника, проговорила је и сама о сопственој судбини; да је, колико год могле да буду неприхватљиве и сумњиве Бенјаминове мистичне и теолошке слике, и тог *ѿоследњеј дана*, она сâма била Последња Интелектуалка, *une triste, саѿурнски јунак савремене кулѿуре, са својим рушевинама, ѿркосним визијама, сањаријама, неизлечивом ѿуробношћу, ѿѿледом уѿрѿим на доле*; слободна интелектуалка која је, попут Бенјамина, *заузела мноѿо сѿавова и до краја бранила жи-воѿ духа, на најѿравичнији и најбездушнији мојућ начин*.

39.

Како ће само, на крају ове свечане егзегезе, бити прикладан овај *appendix* о пушењу и астми!

У Марселовом и Прустовом делу, у само неколико писаних, али упечатљивих редова, проминула је и једна девојка, *ѿуѿи као у маѿнолије*, висока и црних очију. Ушла је у воз на станици у Сен-Пјер-деи-Ифу, магновена, као Марселов еротски усуд; и тек што се читалачка пажња усредсреди на ову даму, већ ће она нестати из нашег погрешног читања. Од свих њених могућих реченица бивају само ове две, које је исто тако и Сузан Сонтаг, наша петраркистичка бака, и наш еротски усуд, могла да упути нама, својој антитетичкој унучади, својим *ефебима*: *Неће вам биѿи неѿријашѿо мало ваздуха, ѿосѿодине?* Тим љубазним речима обратила се ова пролазна, вилинска црнка забезекутом астматичару. И очекивано – без ичијег отпора, отвориће прозор купеа. Али оно што је неочекивано у овој сасвим обичној ситуацији манипулисања завођењем јесте

то да се прозор не отвара зарад ваздуха, већ зарад нечег што њен астматични сапутник, разоружан њеном лепотом, не може ни да сања, што га – штавише – затиче у њему непознатој способности да бар једном ућути или да бар једном не буде *хистерични ласкавац*, како ће га у једној будућој прилици описати гоподин Норпоа.

Другим речима: прозор се отвара изричито због преке дамске потребе да цигарета буде запаљена. И као што је већ речено, све су то били тренуци, кратки и пребрзи, те умутављени париски астматичар засигурно и није могао да буде сигуран у то одакле је тачно до њега доспело још и ово реторско питање: „*Дим неће смењати вашим пријатељима?*“, рече, дакле, дама *и зајали цигарети*. Тренутак, толико кратак и толико упечатљив, попут љубичасто-мастиљавих катлеја, да у осетљивом читаоцу оставља „утисак“, баш као што се оставља и „отисак“ светлости на фото-осетљивој плочи. И након што је ово, судбином поклоњено време експозиције истекло, астматичном фотографију остало је још само да се препусти питању:

Заиста, где је нестала ова никотинска лепотица?

40.





Тим Гоџиро

ОДЛАЗАК НА ВОДУ

Зора је више личила на сутон. Обзорје је било блистава линија боје брескве, а понад њега су се дизале сиве запете од облака с бакарним дном, свака величине омањег града. Старац је изашао на стражњи трем своје куће са шољом кафе у руци и погледао ка истоку преко затоке док се праунук гегао за њим с рукама у џеповима, дечак од својих девет година. Клод Ледет је имао осамдесет осам, а кожа му је била као сукно еродирано од сунца и пуно избледелих кратера и пурпурноцрвенкастих мрља. Погледао је свој мали пристан у загрљају с острвом.

„Данас идемо у рибу, скроз на ушће реке.“

„Реке?“ Дечаков глас се високо виноу у питању.

„Мисисипија“, брецнуо се прадеда. „Знаш ли ти ишта?“

Дечак се осмехнуо, блескаст и љубак. „Знам да је далеко, деда Клоде. За твој чамац.“

Старац се окренуо према западу, да осмотри време. Понекад је видео шта је ту, а понекад би му ум нанео успомене преко садашњости, па би видео шта је ту било прошле године, или деценију пре тога, или шездесет година раније кад је подигао своју дрвењару на високим шиповима. Претходни дан је видео како пролази велики дрвени логер *Два сина* што вади остриге, под пуним товаром, па је махнуо рођацима Анрију и Ренеу који су седели на палуби и сортирали улов извучен кочом током њиховог закупа, премда су Анри и Рене још одавно умрли од старости, а *Два сина* лежао и трулио на дну језера Борн. Понекад је истовремено виђао призоре из неколико различитих деценија, парне тегљаче, приобалне једрилице, потпуно нове јахте од махагонија, скутере и децу продувану ветром на њима како се тркају на врховима таласа док у времену залутале слике језде једна поред друге и преклапају се као свеже очишћене остриге у чинији.

Клод је спустио поглед ка дечаку. „Шта ћеш овде?“

„Тетка Бренда није могла да дође данас. Отишла је доктору, има грип.“

„Она најстарија није могла да дође?“

„Сузи?“

„Баш та. Толики ме обилазе, не могу више да их похватам.“

Дечак га је помно погледао. „Баба-тетка Сузи ти је ћерка.“

Старац је климао главом окренут западу. „Де понеси два штапа с трема и моју кутију. Ја ћу избацити воду из чуна.“

„Муж њене пријатељице је погинуо на оној платформи пре три недеље. Гадно је у заливу.“

„Радио ми прегорео, а на оној вражјој телевизији ништа не разумем.“

„Сви причају о томе. Ниси чуо?“

Клод се ухвати за браду обраслу чекињама. „Треба нам који двопек, мало нареска и флаша воде.“

Дечак спусти качкет на своје увојке. „Нисам знао да ћемо ићи у рибу.“

Убрзо су њих двојица били у дрвеном чуну док их је ка истоку гурао Клодов чемпион са пет коња, димљиви стари мотор који је старац морао да тргне десет пута пре него што уопште забрекће – од првих неколико трзаја стартног канапа огласио би се тек као узнемирена кокош. Чамац дуг три и по метра дрмусао се и вијугао, да би после извесног времена успео да достигне брзину од петнаестак километара на час док је секао воду између дока великог произвођача шкампа и надлазећег кочара једне корпорације.

Дечак се окренуо и погледао то пловило док се кормилар нагињао из кабине да их осмотри. „Деда Клоде, јеси сигуран да хоћеш да идемо све до реке?“

Старац није одговорио док је посматрао где је пролаз ка заливу, који је видео након минут и скренуо ка њему, а онда два минута касније скренуо с тог правца кад су таласи високи читав метар продрмали и заљуљали чун. Почели су да прате травнату залеђину острва без кућа, и ишли даље ка истоку, дужом, али мирнијом трасом.

После неколико километара почели су да пролазе поред канала нафтне компаније усечених у мочвару и слева и здесна, а мотор је ударио у пањ, поскочио и улудо бректао у ваздуху док Клод није успео да нађе прекидач за гашење. Док је он мењао сигурносни клин одсеченим ексером, дечак је питао откуд пањ у на отвореном мору.

„Е, мој Џеки, овде пре није била вода.“

Дечак почеша тамну косу под качкетом. „А шта је било?“

„Ех. Копно, лудо мала. Видиш како ово где смо сад личи на лагуну? Давно некад, то је био дуг, узак усек, ни тридесет метара ширине.“ Дигао је поглед с оног што је радио. „Све је ово било копно. Тамо су били кампови, али су све и један допали под воду. Неки сељак је онде узгајао шећерну трску у правом правца том пољу. Сећам се пута. Свет се топи због ових канала за нафташе.“

„Можда би требало да се држиш даље од обале где нема ових пањева“, рекао је дечак тихо.

„Јест вала. Изаћи ћу још даље куд се пре ишло.“

Након још осам километара острво је остало здесна, а они су стали на пучини. „Није превише узбуркана.“ Клод је показао на дугу, увучену обалу, километар и по на североистоку, у коју је било усечено пет канала. „Можемо тамо и онда да се провучемо низ ону дугу обалу уз реку с јужне стране, обиђемо млаве на ушћу и да се усидримо на неком малом завоју међу стенама где је мирно. Тамо се завлачи каналски греч.“ Опет је погледао преко воде. „Тамо су некад били чемпреси, онде. Чак је било и мало издигнуто.“

Мотор је радио у леру, а њих двојица су проматрали широки, уморени канал који је требало да пређу. У ваздуху се осећало нешто више од опорног мириса мочваре. Прадеда је гурнуо ручицу мотора и чун полако крену да убрзава. Љуљали су се на немирној води, али им је чамац захватио тек који литар воде зато што је старац још знао како да савлада таласе.

Близу лука мочваре и ван јаких струја, чамац је засекао риђасту воду чија је површина била опхрвана смрадом налик испарењима из какве рафинерије. „Шта је ово, мајку му“, повикао је старац да надгласа мотор.

„Деда Клоде, шта ово смрди?“ Дечак се нагнуо да погледа воду.

„Не знам, сине. Биће да смо наишли на мало нафте.“

Али док је чун клизио по води, видели су да не иду кроз мало нафте, већ широким, дубоким базеном црвенкасте сирове нафте нанете на обалу која је сад претварала мочварну траву у переце од катрана. Видели су пеликане како дрхтуре дуж обале као бронзани духови што се гуше под блештавим чаршафима. Замазани чун као да се изгубио у непрегледном резервоару сирове нафте, густе као лепак. Погледавши ван чамца, Клод је видео да водена пумпа мотора вуче чисту нафту и избацује је увис у виду смрдљивог гаса. Угасио је мотор, у страху да би и само море око њих могло да плане.

„Ово је сигурно нешто од оне платформе што је експлодирала“, рекао је дечак.

„Шта? Какве платформе? Мислиш оне парне електране код Норт Паса?“ Старцу се вртело у глави, било га је страх и умом је наједном одлутао у далеку прошлост. На истоку је видео више воде него што се сећао. Отворени Залив се протезао све до наранџастог троугла који означава еродирано ушће реке. Питао се шта се догодило с копном, с увалама пуним рибе, мочварама где су се мрестили шкампи, храстовим луговима, брежуљцима прекривеним белим чапљама; како је место које је тако издашно хранило сваког ко је пловио њиме могло овако да се расплине, историја и гробље и црква и пут и дом.

Чекали су. Сунце је било високо, био је мај у Луизијани, а врелина је кувала нафту и претварала је у гас док је чун лежао укопан у месту. После сат времена дечак је почео да повраћа са чамца. Клод је спустио руку у воду и извукао је прекривену црно-црвеном масом до пола подлактице. Дечак је опет ригао, а и сам старац је осетио вртоглавицу и мучнину. Повукао је стартни канап с мишљу да би требало да крену ка отвореном мору на југу. Дрмусајући се пре него што је усталио брзину, чамац се вукао кроз нафту док се прамац наједном није уздигао на шта – пањ хиљадугодишњег чем-преса или једну од милион бачених цеви? Труп чуна је полетео високо и клизнуо удесно, бацивши Клода Ледета у одвратну водуруину, и док је тонуо, изломљена верзија садашњости врати му се у ум, и одмах је знао да се мора вратити на површину зато што ће дечак, био је уверен, скочити за њим, а вест коју је прочитао тридесет година пре тога, о деди и унуку који су отишли у рибу и нису се вратили кад су рекли, сину му у глави, јер кад су шерифови људи претраживали дно канала сутрадан ујутро, куке су извукле деду и унука чврсто стиснутог у његовом наручју. Мили боже, помислио је, помози.

Врпољио се да се сабере, али није могао да види где је горе а где доле док није осетио да га десет прстића вуче за кошуљу и знао је да је Џеки у води с њим и да се бори наслепо из неке сродничке потребе коју нико не разуме, и сад је Клод знао где је горе, па је раширио руке, стегнуо песнице и окренуо их обе према небу, сетивши се да не удахне ваздух прерано кад му глава избије на површину. За праунука је знао да не плива добро, па је дечак прогутао много нафте која му је сад ударала на ноздрве док је искашљавао ту одурну воду. Старац га је ухватио за оковратник и с муком

прешао педесетак метара ка обали, спор као џиновска водена буба, и дохвативши дно ногама, преходао остатак пута где су пали на танки гребен од шкољки и почели да искашљавају и повраћају узвреле, црвене потоке нафте све док се нису готово онесвестили од напора. Седели су као птице улепљене нафтом и посматрали чун, који је пристао на жал далеко с друге стране пучине, назад на острву. За сат је дечак почео да виче да му кожа гори и да не може да дише. Клод је извукао марамицу и обрисао најгушћу нафту са Џекијевих лица и очију, али бела кожа није могла посве да се очисти и држала је боју танко размазаног катрана. Старац је стајао и сишао с наслага шкољки на траву, али били су километрима далеко од било какве грађевине, па је могао да види само како се велика, равна мочвара простира ка северу. Километрима далеко, неки брод прође право у Залив и хеликоптер надлети високо горе, на преко шестсто метара. Мораће једноставно да сачекају.

Клод је седео поред Џекија, али је дечака болео сваки додир, па га је старац само посматрао и спавао, куњао ту и тамо, да би се нагло пробудио заборавивши где је, ко је та уплакана особа поред њега, зашто на врату и леђима има опекотине и пликове. Око четири сата видели су једног спортског риболовца и Клод је устао и замахао кошчати рукама. Унесени су у умазан нов чамац и изнесени на копно на острву где су их кола хитне помоћи Ауто-путем 1 превезла у болницу. Старац је тамо провео једну ноћ јер толико је требало сестрама да га орибају и провере му крв неколико пута. Упркос свим забранама прошао је низ ходник, поред свештеника, кроз гужву рођака и пријатеља, или људи за које је претпоставио да су то, да види Џекија, који је био прикључен на апарат за дисање, с модрим капцима и хладним махунастим прстима. Клод је дуго чекао да види да ли ће дечак отворити макар једно око и видети да је његов прадеда добро. Али није. Сестре су очистиле Џекија, али је мирис нафте висео у соби као незван дух.

Недељу дана касније, родбина је Клоду одузела чамац, а онда и аутомобил, који свакако већ три године није био возио. Једног уторка се пробудио и обукао за посао у фабрици за прераду рибе, затвореној већ двадесет година, па му је ћерка морала да каже да само седне на мали трем и попије кафу. Он је уместо тога отишао до свог пристана и стајао на самом његовом крају, указујући никоме око себе како је копно ту нестало у односу на јуче. Толико воде, а немаш где да одеш. Окренуо се на трен и видео проседу ћерку како седи на плетеној столици на трему с главом зароњеном у шаке.

Мотор неког чамца му забректа у ушима и, погледавши опет воду, виде старог ујака месје Абадија, чак из Тајгер Ајланда, како иде у свом дугом чуну који тера једноцилиндрични унутрашњи мотор. Са северне стране од ујака јурио је тек офарбани *Асџек*, логер с једрима у власништву Чеха који су живели на реци, а између њих је хитао, али се ближио, *Два сина* с палубама пуним врећа острига, а наврх његовог прамца стајао је Џеки и уздигнутим рукама широко махао осунчаним шакама.

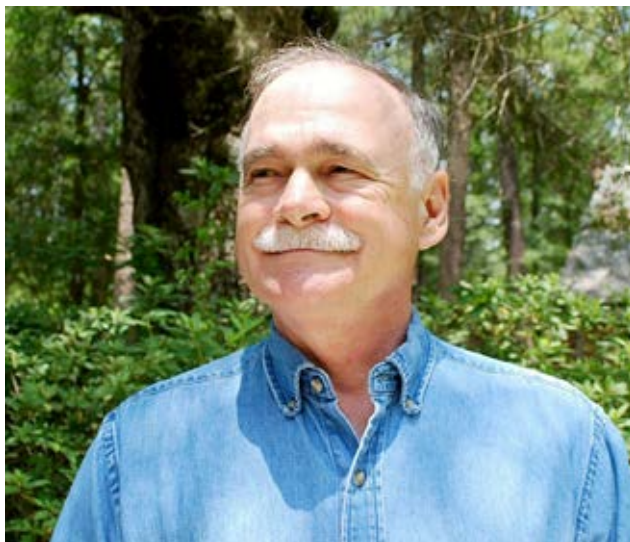
(С енглеској превео **Ијор Цвијановић**)



КАРТОГРАФ СТАЗА ЛУИЗИЈАНЕ

Увод

У овом разговору са становником Луизијане Маргарет Д. Бауер, писац Тим Готро расправља о својих двадесет пет година писања прозе. Опирући се сувише једноставним обележјима какви су „кејџунско“¹ и „јужњачко“, Готроово приповедање открива интимно разумевање белачке радничке класе с југа Луизијане и њихове културе. Готроове јунаке, често засноване на његовом пореклу, обликује низ искустава, од рада на парним бродовима и учешћа у светским ратовима до мука услед пада продаје нафте деветсто осамдесетих.



¹ *Sajun* (енгл.) – реч која се односи на становнике америчке државе Луизијане чије порекло води од француских колониста из Акадије у Канади, досељених у то подручје у 18. веку. Наиме, током Седмогодишњег рата (1756–1763) који је обухватио највећи део Европе и европских колонија, на тлу Северне Америке дошло је до такозваног Француског и индијанског рата између колонија Британске Америке и Нове Француске. Након победе британских снага, француско становништво је протерано из освојених подручја и расељено широм света: неки су се вратили у Европу, неки су пребегли на Карибе, а један део те популације завршио је у Луизијани, у околини Њу Орлеанса. Потомци тих досељеника из 18. века данас чине знатан део становништва у Луизијани и негују веома специфичну културу с особеним дијалектом, фолклором, музиком и кухињом која се најчешће описује речима изведеним из одреднице „Кејџун“. (Прим. њев.)

У својој књизи *Народ имена Кејџун (The People Called Cajuns)*, Џејмс Дорман примећује да Кејџуни „ретко говоре у своје име“ у различитим изворима који се односе на њих – историјским, биографским или литерарним – али исте те године Тим Готро из Луизијане објављује прву причу, „Жртвовање грлица“, у часопису *Канзас кворџерли*.² Више од четврт века касније, Готро је објавио две збирке прича и три романа, од којих је најновији *Несћали (The Missing, 2009)*. Готроово име открива његово порекло, а у његовој прози читаоци налазе кејџунски поглед на свет. Он је потомак француских становника Акадије који су населили југ Луизијане пошто су их Британци протерали из Нове Шкотске у осамнаестом веку.

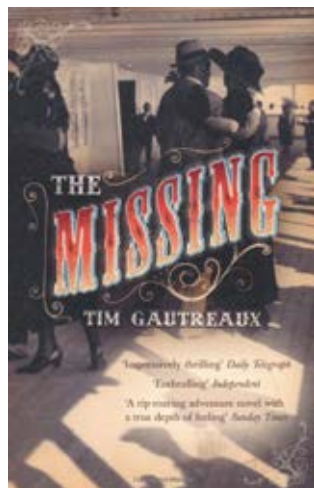
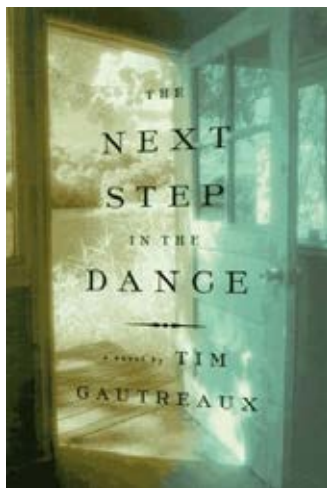
Упркос значају који има као писац који је књижевности додао глас који се ретко чује, Готро се опире обележјима каква су јужњачки и кејџунски аутор. А његова проза свакако није ограничена на перспективу француских потомака из Акадије – или јужњака. Два главна лика у његовом другом роману, *Чисџина (The Clearing)*, долазе из Пенсилваније. Док су главни ликови његова преостала два романа, *Слегећи њлесни корак (Next Step in Dance)* и *Несћали (The Missing)*, пореклом из Акадије, јунаци у његовим причама чешће потичу из радничког окружења него што их је могуће одредити као Кејџуне. Готроови протагонисти су претежно бели радници с југа Луизијане, старости између младића од двадесет и коју у романима до бројних деда у позним годинама у причама. Готро прича о белопутим радницима из Луизијане – или пре приповеда разне приче о обичним радницима, чији је глас умногоме нов у јужњачкој књижевности. О томе пишу и други писци Готроове генерације (попут Ларија Брауна из Мисисипија и Дороти Алисон из Јужне Каролине), чиме се супротстављају књижевним стереотипима о сиромашним белцима и „белом ђубрету“ и разграђују их.

Тимоти Мартин Готро рођен је 1947. у Морган Ситију у Луизијани, као син капетана тегљача и унук главног стројара једног парног брода. Остали мушкарци у његовој породици радили су за железницу или на нафтним платформама, а многи су уживали да причају приче.

Пошто је завршио парохијску основну и средњу школу, Готро одлази на Универзитет Николс стејт у Тибодоу у Луизијани, где је 1969. дипломирао енглески језик. Један од Готроових професора послао је његове песме на конкурс Јужњачког књижевног фестивала који се одржавао у Ноксвилу. Пленарни говорник песник Џејмс Дики прочитао је победничке песме, а међу њима и Готроове, и позвао га на докторске студије Универзитета Јужна Каролина. Готроова дисертација била је збирка поезије под називом *Као ноћ широка река (Night-Wide River, 1972)*.

Готро се вратио у Луизијану 1972. да предаје на Универзитету Југоисточна Луизијана у Хамонду, источно од Батон Ружа и око деведесет километара северозападно од Њу Орлеанса. Са собом је довео и тек венчану жену, Винборн Хауел, становницу Северне Каролине коју је упознао на докторским студијама. Пет година по повратку у Луизијану, пријавио се за курс прозног писања на Универзитету Лојола у Њу Орлеансу који је држао Вокер Перси. Перси је изабрао Готроа, заједно с другим писцима који ће имати успешне

² James H. Dorman, *The People Called Cajuns: An Introduction to an Ethnohistory* (Lafayette: Center for Louisiana Studies, 1983), 36.



каријере, попут будуће списатељице Валери Мартин и будућег главног уредника часописа *Тајм* Волтера Ајсаксона. Након тог искуства, Готро је почео да пише прозу.

Због великих предавачких обавеза на малом државном универзитету, одгајања двојице синова (Роберта и Томаса) и интересовања ван академског контекста, Готро је био већ у четрдесетим кад се појавио пред читаоцима. Након прва два објављивања у књижевним часописима, Готроове приче прихватају и такве величине какве су *Ајлантик мантили*, *Харџерс* и *Џи-кју* или завршавају у антологијама као што су *Најбоље америчке приче*, *Нове приче с Јуја: најбоље ове године*, те *Победничке приче Најраге О. Хенри*. Његове приче су привукле и пажњу писца Берија Хане, који је позвао Готроа да проведе годину дана на Универзитету Мисисипи као јужњачки писац добитник стипендије „Џон и Рене Гришам“, што му је омогућило да заврши први роман.

Готроову прву књигу, збирку дванаест прича, објавила је кућа „Сент Мартинс прес“ 1996. годину пре пишевог педесетог рођендана. *Истио место, исте ствари* (*Same Place, Same Things*) у штампи су нахвалиле колеге писци из Луизијане попут Џејмса Лија Берка, Роберта Оулена Батлера, Андреа Дебјуса и Ширли Ен Гроу, а приказао *Њујорк тајмс*. Књижевни часопис *Керкус ривјус* истакао је пишево „саосећајно разумевање сензибилитета радничке класе“ и упоредио Готроа с Фланери О’Конор. Католички часопис *Комонвил* величао је приче из те збирке зато што нуде „добродошао предак од бљутавости МакСвета; оне доносе уверљиве доказе о томе да и даље постоје места која су далеко од тог великог места у којем, све више, сви живимо“. А критичар *Норџ американ ривјуа* приметио је да Готро „зна како да се склони из приче и остави ликовима да ураде шта треба... Ти ликови крећу се светом вођени важним мотивом. Карактеризација му је бритка и прецизна, укореењена у гестовима, говору и делима.“³

³ Suzanne Berne, “Swamped”, *New York Times Book Review* (22. септембар 1996): 16. *Kirkus Reviews* 11 (септембар 1996): 991; Rand Richards Cooper, “Local Color,” *Commonweal* 8 (новембар 1996): 25; Perry Glasser, “True Dirt”, *North American Review* (март-април 1997): 45.

Готроова друга књига, роман *Слегећи њлесни корак* (1998), такође је приказао *Тајмс*, а критичар Енди Соломон је указао на ауторов „поетични спој шароликих појединости и ужурбане напетости“, као и на „даровит слух за кејџунски дијалект“. *Мисури ривју* такође се дивео Готроовом „непревазиђеном слуху за говор руралних делова Луизијане“, као и пишевом таленту за писање о машинама: „Имамо писца који може да учини сцену ремонта мотора једнако привлачном као неки други аутор сцену љубави или смрти.“ Исти критичар је, међутим, истакао да роман „трпи због недостатка брзине и замајца“ и „траје дуже него што је пожељно“. Насупрот томе, *Њу Орлеанс ѿајмс ѿикајун* стаје иза важности *Слегећеи ѡлеснои корака* и тврди да осамдесете године двадесетог века, „време велике патње за ову државу ... свакако заслужују књижевно дело које ће их овековечити“.⁴

Издавачка кућа „Сент Мартин“ објавила је другу збирку Готроових прича, *Сѿој са гецом* (*Welding with Children*), којој је *Тајмс* опет посветио обиман и позитиван приказ, нахваливши аутора због „картографије којом је с љубављу, али и неумитном прецизношћу исцртао мапе и стазе Луизијане ... и удаљеност родитеља и деце“. Сузан Бале је у приказу у *Хагсон ривјуу* назвала Готроа „мајстором кејџунске приче“, као и једним од три „најбоља писца прича у Америци данас“, што је похвала која би пријала писцу који се опире регионалном етикетирању. Критичар Алан Хиткок истакао је Готроово „изналажење паметног у обичним сукобима“ и „његову способност да веродостојно прикаже глас ликова који припадају радничкој класи Луизијане“. Хиткок резимира ту збирку речима: „Ове приче су о људима који желе да буду добри, који желе да помогну другима, а на крају успут и себи. Оне говоре о искупљењу, с нежним смислом за хумор, сагледаним благонаклоним очима њиховог аутора.“⁵

Потом се Готро ухватио у коштац с историјским романом смештеним у двадесете године двадесетог века о ветерану Првог светског рата који пати од посттрауматског стреса, због чега *Ју-Ес-Еј ѿугеј* вероватно пореди *Чисѿину* (2003) с *Хладном ѿланином* Чарлса Фрејзера. *Њујоркер* је реаговао на *Чисѿину* назвавши Готроа „Конрадом из мочваре“, а неколико критичара почело је да налази сличности (и разлике) између њега и Кормака Макартија. *Паблицерс викли* је указао да *Чисѿина* потврђује мишљење да је „Готро вероватно најталентованији писац који се појавио на Југу у последње време“.⁶ Његов све већи углед огледа се у великом броју приказа тог романа у ширем медијском спектру, од локалних новина, преко часописа какав је *Крисчан сајенс мо-ниѿор*, до британског *Гардијана*. Исто се догодило и с романом *Несѿали*, још једним делом о последицама Првог светског рата, смешта приказаног у *Њујорк ѿајмс*у и *Ва-шинѿтон ѿосѿу*, као и у неколико британских новина. За оба историјска романа писац

⁴ Andy Solomon, “Books in Brief: Fiction”, *New York Times Book Review* (14. јун 1998): 21; John Tait, приказ *The Next Step in the Dance* Тима Готроа, *Missouri Review* 21.2 (1998): 212; Susan Larson, “The Writer Next Door”, *New Orleans Times-Picayune* (15. март 1998): E1.

⁵ Liam Callanan, “La. Stories”, *New York Times Book Review* (3. октобар 1999): 31; Susan Balée, “Maximalist Fiction”, *Hudson Review* 53.3 (2000): 520, 519; Alan Heathcock, “Book Reviews”, *Mid-American Review* 20 (2000): 249-50.

⁶ Bob Minzesheimer, “Clearing Is a Cut Above”, *USA Today* (31. јул 2003); “The Critics: Briefly Noted”, и (30. јун 2003): 101; “PW Forecasts: Fiction”, *Publishers Weekly* (26. мај 2003): 49.

се добро припремио – проучио је чињенице које су му омогућиле да реалистично опише живот двадесетих година двадесетог века у једном граду с пијаном у Луизијани у *Чисџини*, као и на парном броду са забавним садржајима у *Несџалим*.

Пошто сам урадила прву верзију књиге о Тиму Гатроу за едицију „Како разумети савремене америчке писце“ коју објављује издавачка кућа Универзитета Јужна Каролина,⁷ одвезла сам се до пишчеве нове куће на западу Северне Каролине да допуним неке биографске податке и испитам одређене теорије о његовом делу. Прочитавши сваки интервју који сам успела да нађем, нисам се упустила у разговор о уобичајеним темама у нашем разговору. То је први интервју који сам икад водила – мада сам као уредник часописа свакако прочитала и обликовала приличан број њих.

С Гатроом је веома лако разговарати, он је прави козер (што неће изненадити никога ко је читао његову прозу), али нека моја питања, иако нису дочекана погледима неверице, нису добила одговоре због којих би била уверена да сам на правом трагу са својим ишчитавањем. Заправо, Готро је повремено деловао изненађено – и заинтересовано и закопкано изненађено, али опет изненађено – мојим тумачењима. И одједном сам, усред разговора, схватила да је то очекивано. Да је имао намеру да постигне то о чему сам га питала, његова дела не би била тако добра као што јесу. Заправо, он само прича своје приче, осмишљава своје приче, дотерује своје приче. Ја сам књижевна критичарка која анализира шта је он урадио у тим причама – док он већ прелази на следећу.

Схвативши то док сам седела на каучу у његовој дневној соби, запитала сам се зашто траћим време тог човека овим разговором – зашто уопште писцима постављамо питања о њиховом делу, питања која указују да писац има неки циљ сем да исприча причу, кад је сва прилика вероватно да писац који има унапред одређен циљ обично није писац ког бисмо се потрудили да интервјуишемо.

Будући да зна да радим на књизи о његовом делу, макар сам успела током разговора да га уверим да ценим његово дело и да га добро познајем – боље, можда, него он сам, признао је касније. Па смо наставили да причамо, не само о његовом делу већ и о књижевности уопште и нашем заједничком завичају, јужној Луизијани, остатак вечери, дуго у ноћ и сутрадан – иако смо након „службених“ деведесет минута „интервјуа“ престали да снимамо и једноставно причали. Готроова жена Винборн, још једна љубитељка књижевности, придружила нам се док смо говорили о омиљеним романима и писцима и закључивали ко су нам заједнички познаници будући да смо одрасли у градићима удаљеним тридесетак километара. После те инспиративне посете, вратила сам се кући на исток Северне Каролине с већином одговора које сам тражила и много тога још, између осталог и са горко-слатком носталгијом за музиком говора, слављењем добре хране и породицом и пријатељима које сам оставила у Луизијани.

⁷ Делови мог увода су прилагођени из првог поглавља књиге *Understanding Tim Gautreaux* (Columbia: University of South Carolina Press, у припреми).

Биографија

Маргарет Бауер: *Хајде да почнемо с неким биографским подацима. Пронашла сам основне ствари у интервјуима и чланку о Вама у Речнику књижевних биографија, али сам приметила да се 1969. наводи као година кад сте дипломирали, а онда 1972. кад сте докторирали. Дакле, да ли сте 1969. дипломирали на основним студијама? И онда одмах прешли на докторске? Без мастер студија?*

Тим Готро: Тако се десило зато што је Универзитет Јужна Каролина нудио убрзани програм докторских студија тако што би се прескочиле мастер студије. Испоставило се да је то била грешка за једну такву академску институцију зато што је из тог програма изашло толико доктора наука да је три или четири године након тога постојао проблем прекобројних доктора. Тако да више нема много колеџа – или их уопште нема – који нуде сличан програм.

М. Б.: *Прочитала сам причу о томе како је Џејмс Дики открио Вашу поезију и позвао Вас на докторске студије на Јужној Каролини, али да ли бисте рекли нешто о Вашој одлуци да кренете на студије будући да ћете из породице где су мушкарци били обични радници? И како је породица реаговала на Ваш одлазак на колеџ? Како сте завршили на колеџу?*

Т. Г.: Па, нико ништа посебно није рекао. Био сам добар ђак у средњој школи и тог лета након матуре схватио сам да морам нешто да урадим. Један мој другар је ишао на колеџ и рекао ми: „Што не би ишао на колеџ са мном?“, и ја сам рекао: „Важи.“ Колеџи у Луизијани су били невероватно јефтини у то време. Школарина за летњи семестар је износила двадесет пет долара, а ја сам добијао и неку малу стипендију у завршној години средње школе. Мислим да су ми одбили тих петнаест долара од оних двадесет пет, тако да ме је први семестар у суштини коштао десет долара. Дакле, није то била нека велика одлука у финансијском смислу. Отишао сам педесетак километара од куће на Универзитет Николс стејт и почео да студирам енглески.

М. Б.: *Имали ли браће или сестара?*

Т. Г.: Имам једну сестру. Старија је од мене неких петнаест или шеснаест година. Она је домаћица. И имам брата који је једанаест година старији од мене и који је у нафтним пословима.

М. Б.: *Значи, Ви сте први из ваше породице отишли на колеџ?*

Т. Г.: Од ближе породице, да.

М. Б.: *А кажете да су оба Ваша сина завршила колеџ?*

Т. Г.: Да. Један је електроинжењер, а други адвокат.

М. Б.: *Занимљива ми је и област коју сте изабрали на докторским студијама – романтизам. Зашто сте изабрали баш тај период?*

Т. Г.: Па, тешко је рећи. Мислим да је одговор у томе што сам на основним студијама имао веома доброг професора који је предавао енглеске романтичаре. Енглески романтичари су веома приступачни. То време у историји књижевности било ми је занимљивије од осамнаестог века, занимљивије од викторијанаца.

М. Б.: *А ѿаg сѿе били заокуѿени ѿоезијом.*

Т. Г.: У то време, тако је. Нарочито су ми били занимљиви Бајронове дуге припове-сти. Биле су духовите, оговарачке, и допадале су ми се вероватно из истог разлога из којег су се допадале читаоцима с почетка деветнаестог века.

М. Б.: *Примеѿила сам да је неколико ѿрича из Ваше ѿрве збирке било већ објављено у ѿрилично значајним часоѿисима и изабрано у разне анѿолоѿије најбољих ѿрича. Да ли сѿе ѿре ѿоѿа објављивали у уобичајеним књижевним часоѿисима ѿре неѿо шѿѿо сѿе до-сѿели до великих имена? Рано сѿе ѿочели да објављујеѿе у издањима као шѿѿо су Атлан-тик мантли, Џи-Кју и Харперс. Има ли још неких ѿрича, друѿим речима, које можда нисам још ѿрочиѿала? Пронашла сам две ѿриче које нису у ѿрвој збирци, једна се зове „Жрѿиво-вање ѿрлица“ (A Sacrifice of Doves), која се ѿојавила у Канзас квортерлију, и још једну „Са-мо се окрени као зуѿчаник“ (Just Turn Like a Gear) из Масачусетс ривјуа. Има ли друѿих?*

Т. Г.: Не, никад нисам писао много прича. Свака прича коју сам написао је објавље-на. Једноставно их пишем с мишљу да их створим што боље умет. Мислим да сам нека врста перфекционисте кад је у питању кратка проза, а није ми ни имало смисла да пишем десетине прича за веома мале часописе који ми не би могли много помоћи у погледу каријере или финансија. Зато сам увек пуцао високо.

М. Б.: *Нисѿе ѿочели да објављујеѿе све док нисѿе зашли у чеѿѿрдесетѿе – мислиѿе да збоѿ ѿоѿа Ваша ѿрва књиѿа није уобичајен ауѿѿобиоѿрафски роман – или ѿѿакав роман ѿосѿѿоји неѿе на Вашем ѿавану?*

Т. Г.: Мој живот заиста није тако занимљив да бих написао аутобиографију. Студи-је сам веома рано завршио. Докторирао сам са двадесет три или двадесет четири, а онда сам се оженио и почео да предајем на Универзитету Југоисточна Луизијана. Пре-давао сам писање, па сам помислио: ако ћу то да предајем, требало би да имам неки кредибилитет. И то је разлог – можда највећи разлог – одувек сам покушавао да поста-нем добар писац и да објављујем у значајним часописима. Кад сам почео да објављу-јем, могао сам да поменем то на предавањима и онда би студенти наћулили уши и рекли: „О, па он има неког успеха.“ Јер има много предавача креативног писања који немају ништа објављено и онда им је тешко у учioniци јер студенти увек у глави имају мисао: „Добро, ти ме учиш како да пишем као уметник; ти ме учиш како да пишем, претпоставимо, књижевност која се може објавити. Шта си ти направио?“ Дакле, то је разлог због којег сам се снажно потрудио, ваљда. Али опет, одувек сам волео да пишем. У другим интервјуима сам помињао како сам као дете имао пријатеље за дописивање широм земље и како бих тим људима сваке недеље писао дуга писма.

М. Б.: *Помињали сѐ у друѝм интѝрвјуима и да има неколико романа које сѐ на-
писали, а које нисѝ објавили. Рекли сѐ да сѐ из једноѝ ѝозајмили сцену са коѝлом у
роману Следеѝи плесни корак. Је ли један од њих ауѝобиоѝрафски роман какав ѝисац
ѝочѝѝник честѝо напише?*

Т. Г.: Не, не занима ме нимало да икад урадим нешто ауѝобиоѝграфско. Има занимљивих прича које треба испричати. Последња књига коју сам добио као професор – последња бесплатна коју ми је издавач послао – била је антологија америчке кратке прозе. Огромна књига, а имала је и део на крају који се звао „Најновији амерички писци“ или „Млади амерички писци“, тако нешто. Најмлађи писац у тој групи – а било их је можда двадесет – био је рођен 1949. Дакле, кад помињете да сам тек у четрдесетим почео да објављујем у значајним часописима, значи, већина тако ради. Потребно је двадесет година да развијете језичке вештине, интелектуалне филтере у мозгу који ће вам рећи шта да ставите на папир, а шта да прескочите. Потребно је невероватно много времена да се развију те вештине.

М. Б.: *Да, али мноѝи у међувремену шаљу ѝекстѝове малим часоѝисима, а сад кад можете и сами издаѝи књигу, мноѝи уѝише не чекају. Само желе да објаве.*

Т. Г.: Али где објављују те двадесетогодишњаке? Ако ниси заиста редак таленат, највероватније је да нећеш продати књигу пристојном издавачу или некој великој публикацији све док већ дуго ниси у тој причи.

Кејѝунски идентитет

М. Б.: *Наишла сам на есеј Марсије Гудетѝ о ѝриказу Кејѝуна у књижевностѝи на који се алудира у једном Вашем интѝрвјуу.⁸ Она ѝовори о Кејѝунима код Лонѝфелоуа у ѝоѝми Еванѝелин и ѝримерује да Лонѝфелоу никад није био у Луизијани, а заѝим ѝраѝи друѝе ѝриказе кроз ѝрозу Ернесѝа Гејнса. Гејнс је свакако имао искустѝва с Кејѝунима из ѝрве руке, али није био један од њих, а и улоѝа Кејѝуна у њеѝовој ѝрози је ѝрилично неѝаѝивна. Е сад, ја знам да Ви „ѝишеѝе ѝо ѝѝо знаѝе“ умесѝо да свесно одѝовараѝе на ѝозив који ѝражи да се ѝоѝуни ѝразнина некоѝ неѝосѝојеђеѝ ѝласа, али да ли бисѝе ѝоворили о свом доѝриносу ѝом ѝласу који недосѝаје у светѝлу више сѝереоѝѝиѝних ѝриказа Кејѝуна у ѝреѝходним књигама и филмовима.*

Т. Г.: Не размишљам о томе. Знам да то вероватно не желите да чујете. Ја себе не видим као одређену врсту писца. То сам што сам. Рођен сам у одређеном делу земље, десило се да људи око мене говоре на одређен начин и имају одређен скуп вредности, и да живе на одређен начин, и то је све што знам. Ту налазим ликове; ту налазим дијалоге, осећај за време, вредности. Да сам одрастао негде другде, наравно, тамо бих нашао неку другу галерију ликова и културу. Дакле, ја не мислим да морам да величам или раскринкавам одређену културу. Немам осећај неке нарочите дужности према

⁸ Marcia Gaudet, "The Image of the Cajun in Literature", *Journal of Popular Culture* 23.1 (1989): 77-88.

том крају. Ја само плетем приповести из свог завичаја. Мислим да није добро да писац тако размишља – знате, ја сам Пољак, морам да одам почаст мом крају Чикага или већ одакле је моја мала заједница – јер управо то тера писца да користи клишее. Размишља: па добро, написаћу пољску причу, значи морам убацити сарму или димљену кобасицу или тако нешто. Иако је то део структуре одређене културе – баш као што су *étouffée*⁹ или кувани речни ракови део структуре Луизијане – такве појединости не убацујеш свесно у своје писање попут соли и бибера. Ако се десе, десе, али не можеш их свесно убацити водећи се жељом да „запањиш“ читаоце који нису из твоје културе.

М. Б.: *Добро, знам да се проивилие еџикети „јужњачки џисац“ и слажем се са свим разложима које дајете у разним интервјуима које сам прочитала – нарочито са чињеницом да је свако џисац свој краја, али онда и у ојасности да џосиане свесно јужњачки џисац џојуџ Ребеке Велс. С џим на уму, Ваш иденџиџеџ кејџунској џисца веома је важан будући да сџе Ви џај џреџходно неџосџојеџи џлас. Како се осећате џоводом ове еџикете?*

Т. Г.: Не занимају ме етикете; занима ме приповедање. А нико и не зна шта је то Кејџун. Ја убацам јужњачког сељака у једну причу у збирци *Сџој са геџом*, а многи га назову Кејџуном, а он је из Александрије, која ни у најлуђој машти није кејџунско место. Нити је он католик, нити има акадијско презиме. Сви из тог краја разумеју шта је тај тип, али људи из других крајева учитавају друге ствари. Ја једноставно не могу да се секирам због тога.

М. Б.: *Шџа кад видиџе Кејџуне у филмовима? Мени је џлас из Ваше џрозе мноџо ауџенџичнији од оној у филму Велика муђка.*

Т. Г.: Велика муђка је био веома популаран филм. У њему је Њу Орлеанс приказан као велики кејџунски град, што је апсурдно. То ме није нимало насекирало јер одавно сам схватио да Холивуд никад ништа не прикаже како треба у погледу културе. Није-дан делић секунде, било где, било кад, облик, форму, Холивуд то неће приказати како треба. И једино до чега је Холивуду стало јесу паре. Њих не занима култура.

М. Б.: *Приметила сам да се не оџиреџе еџикети каџоличкој џисца. Раџије џричаџе о џоџе у разним интервјуима, о Вашем каџоличансџиву и како оно уџиче на џисање. Заџиџо Вам је џа еџикети мање џроблемаџична?*

Т. Г.: Кејџуни живе у Луизијани; католици широм света. Нико од нас није знао да је Кејџун док се није дигла прашина средином седамдесетих, кад је почела својеврсна кејџунска ренесанса и изнела на видело, такоређи, кејџунску музику и храну. Ја се заиста не сматрам некаквим тврдокорним, јужњачким културним феноменом. На југу централне Луизијане, никад не наилазим на људе који себе сматрају Јужњацима у оном смислу на који то чине становници Џорџије или Мисисипија. Нити се сматрам некаквим Кејџуном који једе алигаторе. Као што сам рекао, то је донекле површно. Али одувек сам био римокатолик, од крштења, од рођења.

⁹ Паприкаш од шкољки или пилетине који се служи преко пиринча. (Прим. џрев.)

М. Б.: У једном интервјуу говориш о инспирацији за Следећи плесни корак – жељи да обухватиш њад нафтинe индустрије осамдесетих година прошлог века у Луизијани. Прво бих да Вас питам зашто Вас је привукао баш њај период?

Т. Г.: То сам проживео. Рођен сам и одрастао у Морган Ситију, у Луизијани, који је град нафтних поља. А целокупна нафтна индустрија у Луизијани је пропала и нестала током осамдесетих. Видео сам последице из прве руке: одлив службеника и квалификованих радника, празне бродове и нафтне бушотине, и толике људе без посла, куће вредне двеста хиљада долара како преко ноћи падају на деведесет, отприлике. Видео сам то што се догађало око мене, а нико други није писао о пропасти нафтне индустрије. Сигуран сам да су људи који су прошли кроз Прљаве тридесете¹⁰ имали исти осећај: хоће ли неко писати о овоме? Имао сам осећај да можда нико неће претворити то у књижевност ако ја то не урадим. Има много занемарених и непознатих догађаја у америчкој историји зато што нико није писао о њима. И имао сам осећај да ће се то догодити. Људи говоре о пропасти нафтне индустрије као економском феномену, али *Следећи плесни корак* показује да је она утицала на људе на веома болан и интиман начин. Једно је рећи да је изгубљено двадесет хиљада радних места; друго је убацити читаоца у кућу породице у којој неко изгубио посао.

Утицај рата

М. Б.: Да ли бисте сад причали о томе шта Вас је инспирисало да напишете друге два романа, *Њонаособ*? Шта Вас је већ два пута привукло периоду после Првог светског рата? Пилани у Чистини и излетничком љарном броду у Несталима?

Т. Г.: Многи мушкарци у мојој породици били су у Првом светском рату, и сви су се вратили са причама, а ја сам чуо многе од њих. *Чистина* је, наравно, о растројеном ветерану који се враћа у тешком стању из рата. Имао сам стрица који је био у осам највећих америчких акција и који је преживео страшне ствари. И знао сам шта је преживео због породичних прича и разговора с њим јер је доживео дубоку старост. Знао сам га много година. Наравно, он није био ни налик том лику у *Чистини*, али свеједно сам могао да се ослоним на психолошке последице које сам видео код њега и помоћу њих развијам лик Бајрона у том роману.

М. Б.: Да ли има некој значаја у томе што сте писали два послерајна романа у време два рата у Заливу? Да ли имате осећај да Вас инспиришу тренутни догађаји?

Т. Г.: Не, не размишљам превише о данашњим сукобима. Једноставно, тако се деси да ко год се уплете у пуцање из пушке на људе заврши поремећен и промењен. Кад

¹⁰ *The Dirty Thirties* или *The Dust Bowl* – период великих пешчаних олуја у прерији на територији Канаде и Америке који је фармерима донео велике проблеме и претворио њихове поседе у неплодну земљу. Нарочито је снажно погођен био јужни део средишње територије САД, отприлике 400.000 квадратних километара. Велики број тих фармера се одселио у погодније крајеве у јеку Велике депресије, о чему је, између осталих, писао Џон Стајнбек у *Плодовима ђева*. (Прим. прев.)

неко буде писао роман за тридесет или четрдесет година, биће неки рат у току и тад негде и исто питање ће се поставити: „Да ли размишљаш о овом рату?“ Увек постоји неки рат у датом тренутку, чини се. Чињеница да се он одвија док ја пишем роман о ратницима с психолошким проблемима – једноставно тако се хоће. На неки начин, сви ратови су један те исти рат. Тај други роман, *Несћали* – у ствари, ти романи се могу упоредо анализирати јер у једном имамо протагонисту с тешким проблемима услед искустава у Првом светском рату, а у другом имамо протагонисту који стиже у Француску на дан кад је потписано примирје због чега и не стиже да запуца ни на кога. Иако га накратко ангажују након тога, да чисти бојно поље, на њега тај покољ нема утицаја и заправо, чак и док је тамо, он то разуме. Потом га пратимо кроз његова остала искуства у *Несћалима* и видимо да се он понаша другачије од Бајрона у *Чисћини*, води другачији живот, има другачији став. Тај роман одређује негација: Сема, главног јунака *Несћалих*, одређују ствари које он не чини. Да сам написао да се појавио на том ратном броду два месеца раније, док је убијање још трајало, то би онда био другачији роман. Мислим да цело приповедање покреће чињеница да он није морао никога да убије у Француској, да се појавио у невероватно срећном тренутку, на дан кад је потписано примирје.

М. Б.: *И прочићала сам да имаће још једној сћрица ком се ујраво ѿо дојодило?*¹¹

Т. Г.: Нико ништа није знао о чишћењу бојних поља. Милиони тона неактивираних експлозивних направа остављених широм Европе леже закопане, а сељаци и их дан-данас ископавају кад ору. Један стриз је послат на чишћење чим је стигао тамо; баш као у роману. Дали су му шаржере и пушку и рекли: „Иди и пуцај у ону гранату или мину; морамо је се некако отарасити.“ Ишао је дан или два, али није функционисало; потпуна пропаст. Највећи део тог романа је измишљен, наравно, али успео сам да саберем два и два из његових прича. Његов вод је то радио највише два дана. Официри су одмах схватили да не функционише, да је опасно, да ће људи више страдати него што ће помоћи.

М. Б.: *Јесће ли били у Вијећинаму?*

Т. Г.: Требало је да се придружим Ваздухопловству, али су организовали лутрију за регруте да виде ко ће ићи. Извукао сам број 361. Број један је отишао, а што си даље био од броја један, мањи су изгледи били да ћеш ићи. Кад сам вукао број, већ сам био прошао лекарски и остало; послали су ме у центар за обуку, али још нисам био потписао папире за регрутацију. Тако да сам ваљда имао среће.

М. Б.: *Да се враћимо на Чистину. Заићо сће одабрали да Рандолф и Лилијан осћану без деце на крају? Бајрон и њејова жена очекују бебу, а доћад имају Волћера. Срећан, јасан крај без рејова био би да Рандолф и Лилијан добију геће, али занима ме да ли је ѿо била свесна одлука, да ѿако не буде, ако ѿу има нечеј више?*

¹¹ Видети Gautreaux, “Left-Handed Love”, *A Few Thousand Words about Love*, ур. Mickey Pearlman (New York: St. Martin’s, 1998), 139.

Т. Г.: Била је свесна одлука: да се покаже колико Рандолф воли брата. Велика је жртва била одрећи се тог детета. Мислим да то што остају без деце до краја романа показује колико је велика жртва одрицање од Волтера.

Перспектива туђина

М. Б.: *У различитим интервјуима с ње говорили о томе колико је значајно ухватио њен говор краја, а новинари и критичари су Вас хвалили због аутентичности Ваших дијалога. Онда је сигурно било ризично изабрати персепективу два Јенкија у роману Чистина. Да ли бисте говорили о том избору у светлу оне што с ње рекли о писању о Луизијани?*

Т. Г.: Ликови из чије тачке гледишта се прича одвија јесу два дошљака из Пенсилваније. То сам урадио како бих отворио роман за све читаоце и да не бих добио сувише херметички затворен јужњачки роман у којем јужњаци посматрају јужњаке. Дobili смо роман у којем ти северњаци посматрају овдашње културу и људе, па читаоци из Минесоте или Орегона или Канаде посматрају догађаје очима главних ликова. Нејужњачка тачка гледишта чини *Чистину* мање јужњачким романом и мислим да га чини бољим, ширим.

М. Б.: *Па заправо, ако размислимо о традицији јужњачке књижевности из деведнаестог века која доводи северњаке да виде да Јуџ и није тако лош, схватићемо да је то ствара традицију туђина који посматра ствари споља. То што Бајрон и Рандолф виде још јуно је створено њиховом искуству. Рандолф не зна шта ће с њим. Бајрон говори: „Ово сам већ видео од свешта; ово место није ништа друкчије.“*

Т. Г.: Њих двојица дођу овамо и стереотипно виђење је да ће бити снисходљиви или мрзети ово поднебље. Али они то не чине. Бајрон жели анонимност и изолованост. Рандолф се осећа оснажено доласком на Југ. Он, заправо, по први пут, држи ствари у својим рукама. Кад се врати у цивилизацију, види да је она недоследна. Живот у мочвари је тежак, али је и снажно искуство. На које се он навикава.

М. Б.: *Помињали сте и да сте на крају значајно скраћили део који се одиграва у Калифорнији из следећег плесног корака како бисте враћали своје ликове на још јуној историји.*

Т. Г.: Из два разлога: прво, зато што не познајем довољно добро културу Калифорније; друго, читаоце то, изгледа, не занима. Не желе да читају о Калифорнији.

М. Б.: *Најбоља сцена у Калифорнији је кад Пол једе у кејџунском ресторану.¹² Одувек сам доводила кејџунски туризам у везу с још јуној тамошње нафине индустрије – „мо-*

¹² У Калифорнији, где покушава да поправи свој однос с одбеглом женом, Пол Тибодо из Луизијане наручује једино јело које препознаје у менију, гамбо, односно чорбу од бамија, а конобар му доноси „мали котлић пун горког сока толико љутог од табаско соса да Пол, после треће кашике, почиње да се зноји“. Кад га питају да ли је јело укусно, Пол каже да је сувише љуто,

рамо да зарадимо ђаре, а ѿо сад не може ђродајом нафѿе; дај да нађравимо кејѿунско еѿно-село“ – али Ви сѿе ђоворили да је ѿо било мноѿо раније, сегамдесетѿих.

Т. Г.: Мислим да су људи који имају везе са Универзитетом Јужна Луизијана (сад само Луизијана) довели јавност у додир с кејѿунском културом, а онда су Вермилионвил¹³ и Кејѿунско село и промоција кејѿунске културе и све остало проистекли из те „ренесансе“. Пропаст нафтне индустрије није донела ништа друго осим што је све осиромашила.

М. Б.: *Мислила сам да су ђочели да ђровишу ѿуризам да би ђокушали да нагоме-сѿе нафѿне ђослове, али можда је ѿако било само у Њу Орлеансу.*

Т. Г.: Има промовисања туризма и на западу и на југу средње Луизијане, али не мислим да је то зато што су људи тражили шта да раде. У ствари, одавде се четврт милиона квалификованих радника одселило осамдесетих година; геолози, најбољи вариоци и машинци, једноставно су отишли из државе. Они нису основали неку кејѿунску фирму.

Говор, насиље и пароброди

М. Б.: *Имаѿе ли ѿѿа ново на уму ђосле романа Нестали?*

Т. Г.: Почињем да размишљајм о томе, али немам још никакву скицу. Не знам шта ће бити следеће. Имам у глави једног старог, ѿангризавог типа, па ђу можда њему препустити књигу. Никад нисам писао у првом лицу и мислим да је време да покушам. Имао сам среће с причом „Спој са децом“; глас у тој причи је стварно добар. Лакше је писати у првом лицу него у трећем. Није потребна иста дисциплина. Па ђу можда почети да се играм с тим.

М. Б.: *Иако у Несталим, баш кад ђочнемо да бринемо за ону девојчицу Лили, дајеѿе ђоѿлавље у којем сазнајемо да је биѿанѿе које су је киднаѿовале не злосѿављају. Дакле, ѿреће лице омоѿућава ѿакву информацију, која је нека врсѿа олакшања за чиѿаоца, јер може да насѿави са Семовим аванѿурама са сазнањем да је Лили бар физички у реду, нарочиѿо кад сазнамо за дечака који је био усвојен, а онда сексуално злосѿављан – ѿѿо ме доводи до насиља у новом роману. Али ђрво, да се мало враѿимо, ѿоком романа Сем сѿално налази себе – у малој Немици, у Лили и Оѿасѿу – све док на крају не среѿне Клоуѿове и суочи се са својом ђрошлошћу. Е ѿо је одлична сцена! Пре Семовој искусѿва с Клоуѿовима, чујемо ђричу ђозорника Соунера о њима – ђомиње да неки ђас има везе,*

па му кажу: „Треба времена да ти се непце навикне на кејѿунску храну“, на шта Пол одговара: „Али сигурно не треба дуго да га уништиш“ (The Next Step in the Dance [New York: Picador, 1998], 81).

¹³ Реч је о старом називу града Лафајет, који се сматра центром кејѿунске културе. Вермилионвил је данас нека врста етно-центра који нуди реконструисану слику кејѿунске историје својим посетиоцима. (Прим. ђрев.)

али не иде у њојединосџи – само каже да се од њоја чему је њрисусџвовала њејова жена није мојла ојоравиџи. Ојџеј се, дакле, насиље одијрава иза кулиса.

Т. Г.: Ту је било тешко одвагати. Мораш да знаш кад да станеш јер можеш да поква-риш доживљај читаоцу. Можеш да му даш мало сликовитог насиља које ће му једно-ставно надвладати остатак приповести јер неће моћи да мисли ни на шта друго до краја приче сем на неку ужасну сцену коју си му детаљно предочио, што и не мораш да радиш јер шта год да читалац има у својој машти, то је сигурно горе од било чега што му ти можеш насликати. Чак и у страшнијим деловима романа Кормака Макарти-ја, видим где се он суздржава јер не жели да пређе границу морбилности. А онда се сетим књига које сам прочитао где су писци прешли ту границу, и све личи на одлазак за месарски штанд у супермаркету – чулно преоптерећење. Писац једноставно мора да зна кад да се суздржи.

М. Б.: *Размишљај о њој како водиџе Сема јоре-доле њо Мисисипију у Несталим: њо веома њодсеџа на Хака Фина; има џу нечеј џивеновској. Можеџе ли неџџо да кажеџе о Марку Твену?*

Т. Г.: И да и не. Волим Марка Твена. Веома волим *Доживљаје Хаклберија Фина* и, на-равно, кад сам био дете, прочитао сам *Живоџ на Мисисипију*. Али моје познавање Ми-сисипија потиче из чињенице да је мој отац био капетан тегљача. Пловио је горе-доле по Мисисипију, а ја сам се некад возио с њим. А мој деда је био главни стројар на једном пароброду. Рођен сам 1947. Сећам се као кроз маглу неких старих пловила на пару у луци Њу Орлеанса. Кад сам био мали, бродови лопатари *Џексон авенју фери* и *Ејсланејд авенју фери* имали су стапне, парне моторе, па сам се возио њима само да видим како ти мотори раде. Волео сам да слушам ту машинерију и звиждање и мирис врелих ко-тлова. У то време је још било неколико старих бродова са точком на крми – пароброд државне инспекције *Мисисипи*, *Џон Њуџн* и још два: у Њу Орлеансу смо виђали *Делџа квин* или *Гордон Си Грин*. Мој отац је знао људе који у радили на тим бродовима, па бисмо сишли у стројарницу и разговарали са стројарем. А кад сам био мали, возио сам се старим паробродом с точком на страни који се звао *Президенџ*, доле у Њу Орлеансу; тај је ишао на пару све до 1980. И силазио сам у стројарницу да чујем како стројари одговарају на захтеве преко старог система звона којима је одозго звонио кормилар. Пењао сам се на кров и гледао како кормилар у кабини труби великом сиреном. Дакле, много тога у *Несџалим* је искуство из прве руке, а и наравно да сам читао грађу, обишао *Делџа квин*, возио се на *Бел ов Луивил* и уопште кад год сам близу какве старе, наутич-ке стапне машинерије, гледам да је фотографисем, посетим, попричам с водичима који је одржавају.

М. Б.: *Али и њодсеџа на Хака Фина – како Хак и Џим иде њо реци и сређу разне људе. Твен је очџледно био линџвисџа који је дочарао све џџе различџџе дијалекџџе. Мени се у вашим џричама из Луизијане дојада џо џџо Ви џрејознајеџџе да различџџи људи из Луизијане јоворе различџџо. Различџџи џлавни јунаци имају различџџи јовор. Линџвисџи из Луизијане би вероваџџно мојли да кажу одакле су џџачно, да ли су из Морјан Сиџија,*

Лејк Чарлса или из Александрије. Имам осећај да је њо њако у оба романа. У Чистини сје приоведали из њерсјектјиве њуђинаца, али различити њовори су њрисуђни – Кејјуни, Креоли и Афроамериканци.

Т. Г.: Важно је да писац обрати пажњу на нагласке и граматiku. Ако прошетате овим делом Северне Каролине, чућете пензионере с Флориде који су заправо из Њу Џерсија; чућете Мексиканце. Свештеник у овдашњој цркви је из Вијетнама. А има и мноштво људи које ми је тешко да разумем понекад. Мештани су овде веома пријатељски настројени и отворени – неки потпуно другачије изговарају неке обичне речи и користе необичне граматичке конструкције. Ритам говора им је такође диван. Могло би се претпоставити да су нагласци у овом крају хомогени, али то никад нигде није тачно – нарочито не на Југу.

М. Б.: *Има мнођо различитих њредсјава о Јују, а кад већ њричамо о Јују, њомињетје у једном њнђервјуу да је њрича „Дар заменика Сига“ најближе њјо сје њришли њеми расе, имајуђи на уму колико је она болна, а сјаоја и њешка. Тај њнђервју сје дали њре Чистине јер се и у њом роману бавијетје расним њиђањем у ликовима Меј и Волђера, као и у роману Нестали у ликовима музичара. Да ли би сје рекли неђјо о расном њиђању и зађјо не њишетје на њу њему, чак и као њисац јужњачке књижевносји? Ваши криђи-чари не увиђају да ња њема недосјаје, узђред – нисам видела да је ико њриметјо да је ња њема одсуђна у Вашем делу. Али Ви сје из Луизијане, као и ја, и знам да је њамо расно њиђање и даље њема.*

Т. Г.: Не размишљај о томе, чак ни на делић секунде. Не пишем о расном питању. Пишем о људима. У *Несјалима* сам увео црнце као ликове зато што су најбољи музичари на плесним бродовима били Афроамериканци. Џез, који се тад тек појавио, био је сигуран погодак за велике плесне бродове. Белачки бендови нису умели тако да свирају, испрва, па су бродови запошљавали Афроамериканце, музичаре из Њу Орлеанса, не зато што су били црнци – није била раса у питању – већ зато што су имали тај звук, добар звук за плес, а ти бродови су били намењени за плесне забаве. Друга палуба је била дуга деведесет метара, с воскираним плесним подијумима, а ти бродови су углавном тражили младе, који су желели да чују најновију популарну музику. Најбољи џез је био афроамерички. Белачки бенд на броду из Њу Орлеанса није реализам. А да вам кажем зашто се никад ништа велико не догађа у погледу приче о расној припадности: увек се држим приповести. Причу у *Несјалима* носи лик Сема, ког његов карактер уплиће у спасилачку потрагу, и цео роман је о томе. Чим писац каже „Писаћу о расном питању“ уместо „Написаћу причу о људима“, омануо је.

Место, ликови и интервенција у краткој прози

М. Б.: *Њја мислитје, да ли ћетје најисађи неку збирку њрича смешјену у Северну Каролину, будуђи да сад овде делимично живитје?*

Т. Г.: Не знам док не принесем перо папиру. Али видим да испитујем воде ван Луизијане. На пример, прича на којој сам јутрос радио смештена је на север Мисисипија.

Нешто ме привлачи Мисисипију зато што сам на Оксфорду провео један семестар као писац на резиденцијалном боравку, а и један од синова је студирао тамо на Оксфорду, па смо му стално ишли у посете. А имам и рођаке у Мемфису; нешто ме привлачи изглед тог краја, па ћемо видети како ће испасти. Могуће је да ћу написати нешто смештено у Северну Каролину. Био бих у добром друштву.

М. Б.: *Кад смо код писца из Северне Каролине, Џил Макоркл ми је рекла да она више воли да пише приче – било ми је веома драго кад сам то чула јер сам најросио пројектала све њене збирке и једва чекам следећу. А Ви? Шта више волиће да пишеће или да ли нешто ојшће више волиће?*

Т. Г.: Приче; лакше их је контролисати и – како да кажем – на причама можете да радите реченицу по реченицу, готово као кад пишете песму. И можете да управљате њоме на микронивоу. Можете јој се вратити много пута и све утегнути. Можете направити да се логика прве реченице поклапа са логиком последње. У романима то не може; једноставно су превелики. Вероватно може ако сте геније или тако нешто, али ја не припадам тој категорији. Мислим да је прича више уметничка форма, у ствари, од романа. Сигуран сам да се многи не би сложили са мном у том погледу. Прича је веома важан жанр. Размислите о великим америчким писцима који су познатији по причама него по романима. Та тврдња се односи на писце све до Хоторна и Поа, а вреди и за савремене писце као што је Џојс Керол Оутс. Да Џојс Керол Оутс није написала две приче, „Где идеш, где си била?“ и ону другу дугачког и смешног наслова „Како сам проматрала свет из Казнено поправне установе Детроит и почела живот изнова“, које су у свим могућим антологијама, чак и телефонским именицима, питање је колико би људи знало ко је Џојс Керол Оутс. Али те две приче су у свим познатим универзитетским антологијама, и о њој се предаје широм света и студенти читају и њена дужа дела или збирке након тих прича. Универзитетске антологије су одличне рекламе за писце кратке прозе. Слично томе, ако неки двадесетједногодишњи студент зна за Фокнера, онда је то сигурно због неке приче из антологије попут „Руже за Емили“, а не зато што је прочитао *Авесаломе, Авесаломе!* Ако прелистате индексе текстова о америчкој књижевности и погледате важне приче, видећете колико су оне учиниле за репутацију америчких прозних писаца.

М. Б.: *Пошто сће поменули „Ружу за Емили“, морам да вас питајам – у књизи о Вилија-му Фокнеру, најисала сам поглавље о Вашој причи „Клавир-шпиимер“ и „Ружу за Емили“.¹⁴ Нисам хтела да Вас питајам док сам писала, али сад је већ јошова, па морам да Вам поштим питање: да ли сће можда имали на уму „Ружу за Емили“ кад сће писали „Клавир-шпи-мера“?*

Т. Г.: Уместо те приче имао сам на уму архетип уседелице остављене у породичној кући, што се догађа не само на Југу, већ свугде. Више се то не виђа толико јер породице

¹⁴ Видети Седмо поглавље у „Don't Just Sit There; Do Something: Frustration with Faulkner from Glasgow to Gautreaux“, *William Faulkner's Legacy*: “what shadow, what stain, what mark” (Gainesville: UP of Florida, 2005).

сад имају по два детета. Али рецимо двадесетих година двадесетог века, човек би имао велику кућу и шесторо деце, па би се четворо венчало, једно погинуло у саобраћајној несрећи или нешто слично, и као да би једна ћерка увек остала код куће; она се није удавала, па би завршила сама у очевој кући. А очева кућа је имала осам соба, па она не би могла да их све греје, па би их једну по једну затварала током година. Примила би подстанаре, а онда би је године стигле и не би могла да се бакће с њима. И била је једна таква старица која је живела у једној соби или две, у кући саграђеној 1900. Таквих уседелица је било на све стране. Познавао сам неколико таквих жена, много старијих жена, а чак сам имао две и у породици. Ето одакле тај архетип у причи. А то је вероватно исти архетип који је Фокнер искористио да напише „Ружу за Емили“.

М. Б.: Али разлика је у томе што је Емили мртва кад прича почне. Доживела је дубоку старост о којој причаше. Град олакује њену смрт – или барем приповедач иза заменице „Ми“. Али људи чекају да она умре, да би отишли да је виде. Иако је кућила отров да убије Хомера Барона, једна реченица јовори мноштво: „Па смо суштрадан сви рекли: ‘Убиће се’; и рекли смо да би тако било најбоље.“¹⁵ Али нико не покушава да јој помоћне. У Вашој причи штимер преузима нешто. Управо то ме привлачи код Ваших прича: ти људи који кажу, „Шта моћу да учиним? Ово ме се не тиче, али моћу бих нешто да учиним.“ Фокнеров прототип Квенџин Комџсон жали због унећивања које види, али брине то-ли Хамлеја и не чини ништа. Ви уводиш људе који нису синови аристократије, али који нешто преузимају. Занима ме да ли је то Ваша реакција на Фокнера – да ли реагујеш на те аристократске синове? Ернест Гејнс каже: „Фокнер је писао о Дилсију у његовој кухињи; ја сам писао о јосифици Џејн у њеној кухињи.“¹⁶ Да ли и Ви реагујеш на Фокнера?

Т. Г.: Има неколико мојих прича које би се могле назвати интервенцијама, где је неко на лошем путу, па неки лик предузме корак да помогне, да прође кроз огледало, на другу страну. Нема приче док неко не учини нешто тако. Видите, да је штимер дошао, наштимао клавир и онда отишао кући, да се не врати, а она онда умрла од старости или тако нешто, то и не би била нека прича. Причу води његова одлука да помогне. Као што је Раст Хилс, стари уредник *Есквајера*, говорио: постоји утврђена радња и покретачка радња. Утврђена радња је све што очекујеш да ће се догодити и што се догађа сваки дан – нека врста обрасца. Сваки дан идеш до поштанског сандучета да провериш пошту; гурнеш руку у сандуче, ако је неко од оних што стоје на трему, и

¹⁵ *Collected Stories of William Faulkner* (New York: Vintage, 1977), 126.

¹⁶ Гејнс је ово приметио кад је гостовао као говорник на предавањима која сам похађала на Универзитету Југозападна Луизијана (данас Универзитет Луизијана у Лафајету) у пролеће 1986. Гејнс помиње и сличну, ако не и исту, епизоду у интервјуу са Џоном Лоуом: „Неко ме је питао да ли сам размишљао о Дилси из *Буке и беса* кад сам писао *Аутобиографију јосифице Џејн Питман*. И рекао сам им да нисам имао Дилсија на уму. А узгред, разлика између Дилси и госпођице Питман је у томе што Фокнерова Дилси прича причу из његове кухиње; а млади учитељ у мојој књизи записује причу госпођице Џејн у кухињи госпођице Џејн. А то је велика разлика.“ (John Lowe, “An Interview with Ernest Gaines”, *Conversations with Ernest Gaines*, ур. Lowe, *Literary Conversations Series* [Jackson: UP of Mississippi, 1995], 313).

тражиш нешто и плаћаш рачуне. Све је то утврђена радња: сваког дана радиш исту ствар. Једног дана изађеш на трем, гурнеш руку у сандуче и осетиш да нешто гамиже, и извучеш га и видиш да је змија, и престравиш се насмрт и крикнеш и бациш је. Онда чујеш смех, а преко пута се твој комшија ваља од смеха јер ти је он ставио ту велику, безопасну змију у сандуче да се нашали. Е, то је покретачка акција – то се не догађа сваки дан. Образац је разбијен и то ће довести до нове радње. Читалац већ види шта ће се десити: он ће се нашалити с комшијом преко пута. Исто је кад штимер одлучи да помогне тој жени тако што јој нађе посао. Образац утврђене радње је разбијен и сад смо у покретачкој радњи: имамо неку ситуацију за коју не знамо како ће се развијати; не можемо да предвидимо шта ће се десити; имамо низ догађаја који је нов за оба лика. То се дешава у интервенцијама. Али све то долази од католичког васпитања где су нас одгајали да помажемо људима који су имали мање среће од нас, не само молитвом, већ тако што ћемо заиста отићи и поправити њихове покварене клима-уређаје и слично. Такође, то потиче и из мог радничког васпитања. Мој отац никад није зарадио велике паре, као ни његови пријатељи, па кад им се поквари ауто, онај што је најбоље знао да поправља ишао би и поправљао возила осталима, а кад би се мом оцу покварио клима-уређај, комшија који је најбоље поправљао климе би дошао и средио га; тако је постојао својеврсни *quid pro quo* однос међу радничком популацијом и то је сасвим тачно. То је други вид тог интервенционистичког менталитета где помажеш људима без правог разлога. Интервенција у чистијем облику појављује се у причама као што су „Клавир-штимер“ и „Отпор“, где старији човек помаже девојчици да уради школски пројекат из физике и хемије. То је нека врста дестиловане форме алтруизма, а у многим мојим причама постоји тачка кад лик осети да га судбина искушава јер каже: „Морам да одлучим: могу да се окренем и одем – или могу да помогнем.“ А кад донесе ту одлуку, прича креће.

М. Б.: *То ми се дојдага – донесу одлуку да се не окрену и огу.*

Т. Г.: Па, кад би се окренули и отишли, не би било приче или би прича била о уобичајеној девизи „живот нема смисла“.

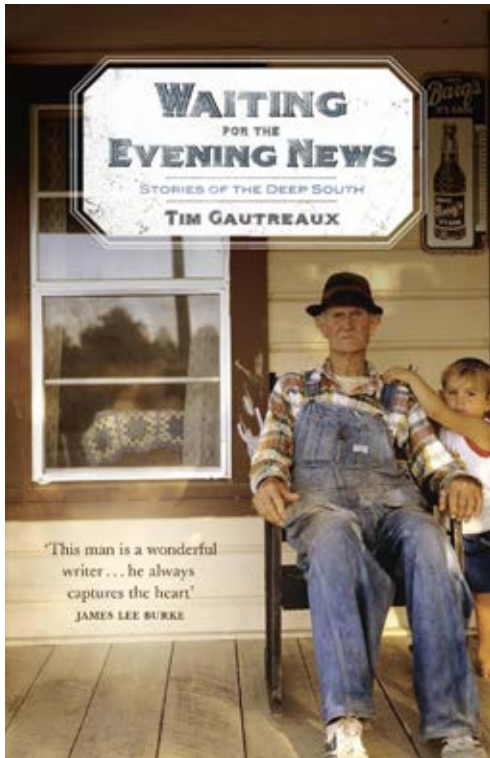
М. Б.: *Да. Као што ја кажем с ђуден ђима који се жале да чи ђају само не ђа ђивне ђриче – „без сукоба нема ђриче“. Али занимљиво ми је како су мно ђи особени де ђа ђљи ис ђи у Вашој и Фокнеровој ђричи – ђолико ђо ђа што чи ђамо је ђу, у нашим ђлавама – на ђример, очеви у обе ђриче о ђерају све удвараче.*

Т. Г.: То је случајност – још један део архетипа; зато је та стара жена завршила сама. Било је уобичајено да отац породице, патријарх, отера удвараче из неколико разлога: нису били довољно добри, довољно богати, али поставља се и питање да ли је он можда желео да ћерка остане с њим и води рачуна о њему, о његовој жени. Није желео да се уда и оде. Изгубио би пазитељицу.

М. Б.: *А мајке су че ђо умирале ђосле бројних ђорођаја, ђа је желео да неко брине о куђи.*

Одговорност и саосећање

М. Б.: Још један образац који сам видела у Вашим причама су деде. Ојчињена сам колико мој ошћак ужива у унуцима. Он се заиста игра с њима кад их чува (или кад они чувају њега, како он каже). Његова генерација очева није учествовала у нези деце како то чине очеви моје генерације и мислим да им је сад јасно, кад иледају своје синове и зетове, шта су пројусили. Имаће неколико прича где деде преузимају бригу од унуцима – „Свој са децом“ и „Удварање Мерлин Леблон“, на пример. Рециће нешто о мушкарцима у тим причама. Шта Вас је инспирисало да се усредсредите баш на деде које узимају удела у одгајању унука?



Т. Г.: Деде у тим причама потичу из два извора. Прво, ја никад нисам упознао ниједног свог деду јер су умрли пре него што сам се родио. Нешто што писци раде јесте да измишљају оно што немају, па сам ја себи измислио деде док сам писао. Друго, будући да са предавао уводне курсеве са тридесет седам студената у учионици, увек сам имао много самохраних мајки које су имале проблеме с одгојем деце. И увек сам добијао много оправдања, на пример: „Моја мама или мој тата нису могли да ми причувају децу, па нисам могла да стигнем на предавање.“ Или: „Деца су ми болесна, а моји не могу да их чувају јер се боје да ће и они добит грип, па морам да останем кући.“ Или би дошле с децом. Долазе с децом на предавања, па понекад имам двоје, троје, петоро деце у учионици. Ето одакле долази то занимање за деде – има много деда и баба или прадеда и прабаба који чувају малу децу. Зато што девојке затрудне једном или два пута, а немају мужа нити посао. Понекад мајка студенткиње не живи близу или је нема, или њена мајка никад није имала мужа. И онда дететови прадеда и прабаба, претекли старци из четрдесетих, који су одрасли, радили све како треба, једном се венчали и радили четрдесет година на пилани и живели поштено, морају да се носе с тим хаосом.

М. Б.: То има везе с Вашом шемом преузимања одговорности – као онај службеник дезинсекције који дође да појрска кућу. Није његова одговорност да помогне свој жени; могао би да изврши дезинсекцију и оге. Или деда – није то његова одговорност, али је

унуче њејово, а и одјојо је мајку која је родила њо дејше ван брака. Та њема одјоворносѝи сѝиално се јојављује у Вашој прози. Је ли и њо део катјоличкој васѝиѝања?

Т. Г.: Није то ништа о чему сам ја много размишљао; ако је ту, ту је. Искрено могу да кажем да не размишљам како ћу писати само о одговорним људима или нешто слично.

М. Б.: *Такав је јојлед на свеѝи у Вашој прози – избор је да се преузме одјоворносѝи.*

Т. Г.: Не знам шта да кажем на то, али дозволите ми да причам о нечему о чему знам понешто, а то је појам безнадежности или очаја, које виђам у многим делима савремене прозе. Чини ми се да наилазим на две врсте прича које ме брину. Једна је као оне из *Њујоркера* где је све шала и читалац не може ништа да узме за озбиљно, чак ни смрт или болест. Читалац осећа да не би требало да проживљава снажна осећања о било чему зато што је то глупо и буржоаски. А друга врста приче на коју наилазим јесте истински мрачна приповест о опаким људима који не уче ништа из оног што чине и никад их не стиже никаква казна за то нити одмазда. Понекад је то реализам. И такве приче припадају канону. Али грешка коју писац таквих прича прави, по мом мишљењу, јесте што пише све приче у том маниру зато што се онда, с временом, удаљава од реализма. Шта хоћу да кажем? Нереално је занемарити саосећање и способност коју људи имају да се носе и изборе с проблемима. Можете написати причу о томе како је страшно умрети од неке врсте рака. То је реално. Ипак, широм земље упознајем многе људе који су се изборили с раком и у доста су добром стању те ноћи кад умру. Знао сам такве људе. Где је њихова књижевност? Прочитао сам причу једног студента о жени која је била злостављана, потпуно емоционално уништена, и на крају се убила. Познајем многе студенте и студенткиње који су били злостављани и већина се изборила с тим на разне начине. Неки чак и пишу о томе, што је тешко за читање, али свеједно – можда је то терапија – они то могу. Некако људи који пате на тај начин или који могу да се изборе с тим кроз шта пролазе... Где су њихове приче о малим успесима које људи остваре кад се носе с проблемима? Е па, нема их јер их је ђаволски тешко писати, а да не звуче ограничено или као клише или неукусно или сентиментално. Најстрашније нешто што може да се догоди интелигентном писцу јесте сентименталност. Не треба му ни мрвица тога у прози. Али мислим да ако читаш довољно и схватиш како да спојиш хумор и иронију и одговарајући тон с лошим стварима, онда можеш да напишеш причу која има емоционалну тежину, а да не буде ни најмање сентиментална. Ако ико жели да зна како да се носи с тим, може да прочита моје приче. Не знам баш тачно како то радим, али то је свестан спој комедије и трагедије, ироније и директног, неироничног приповедања. Много тога је као степ плес или џитербаг или певање: или га имаш у себи или немаш.

(С ентлеској превео Ијор Цвијановић)



Примо Леви

ДАН ШЕСТИ¹

Dramatis Personae

Ахриман
Ормуз
Секретар
Саветник за анатомију
Економ
Министар вода
Саветник за психологију
Саветник за термодинамику
Гласник
Саветник за хемију
Саветник за механику

Сцена, колико је могуће, отворена и дубока. Сто прилично масиван и необрађен, столице исклесане од камених блокова. Огроман часовник који споро и гласно откуцава, са бројчаником на коме су, место ознака за сате, утиснути хијероглифи, алгебарски симболи, знакови зодијака. Врата у дну.

АХРИМАН (*гржи у руци писмо, отворено, са мноштвом печата; изгледа као да наставља већ зајочеш говор*): Уважена господо, треба дакле завршити, рекао бих, успешно окончати посао који смо давно започели. Као што сам имао част да вам изложим, Управа, премда са извесном дозом резерве, али и искреном жељом да изменама, на које задржава право, неће нарушити суштину нашег подухвата, изражава своје начелно задовољство како тренутним пословањем тако и начином на који смо спровели његову организацију. Посебно је похваљено елегантно и практично решење проблема обнављања кисеоника (*показује на саветника за термодинамику, који се клањањем захваљује*); успела идеја затварања азотног циклуса предложена и спроведена у дело од стране саветника за хемију (*показивање, клањање као горе*); и на другом пољу, не мање значајно, откриће технике активног летења, због чега имам задовољство да саветнику за механику (*показивање, клањање као горе*) пренесем највише похвале Управе, али уз захтев да их проследи, и ода признање за веће заслуге, птицама и инсектима који

¹ Primo Levi: *Il sesto giorno* (Primo Levi, *Opere I*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Торино, 1997, стр. 529-547). Текст је, иначе, првобитно објављен у збирци *Природњачке приче* (*Storie naturali*, Einaudi, Торино, 1966), под псеудонимом Дамјано Малабаила (Damiano Malabaila); наредна издања ове збирке, почев од 1979, Леви ће потписивати под правим именом. (Прим. прев.)

су му послужили у експериментима. Морам на крају, без обзира на скраћеност процеса израде, похвалити ревност и вештину радног особља захваљујући којима је количина губитака, неисправних контролних узорака и производног отпада сведена на више него прихватљиву меру.

У свом данашњем саопштењу, Управа нам (*показује писмо*) понавља, али сада још изричитоје, захтев да се пројектантски радови који се односе на модел Човек што пре приведу крају. Било би, другим речима, добро да се одлучно и без оклевања, а све у циљу проналаска оптималног решења које би испунило задате критеријуме, усредсредимо на детаље пројекта.

ОРМУЗ (*је један жалосан и неуљеган лик. Током Ахримановог говора показивао је све време знаке немира и неodobравања; који јуш анализирао би намеру да се укључи у дискусију, а онда би, као да се не усуђује, јоново сео. Говори ситљивим јасом, са оклевањима и паузама, као да једва налази речи*): Замолио бих свог уваженог колегу и брата да нам на брзину прочита радни налог одобрен на седници Управног одбора, који се тиче питања Човек. Прошло је доста времена, и бојим се да га неки од заинтересованих више немају код себе.

АХРИМАН (*видно јрошив, афектирано јледа ручни часовник, а јошом онај велики*): Колега секретару, молим вас, претражите документацију и нађите ми радни налог Човек, последњу редакцију. Не могу се са сигурношћу сетити датума, али мислим да је смештен негде у раздобље првих извештаја о пробама са плаценталним сисарима. И замолио бих вас да пожурите: четврто ледено доба само што није почело, а на поновну обуставу радова и нова одлагања рокова ја више не желим да рачунам.

СЕКРЕТАР (*јошражио је у међувремену радни налој и јронашао ја у једној дебелој фасцикли; чииа званичним јоном*): „Управни одбор убеђен да (*жајор који се не сиишава*)...; *смајрајући*... (*као јоре*), у циљу... (*као јоре*); у складу са вишим интересима... (*као јоре*) НАЛАЗИ ЗА СХОДНО да се приступи изради плана и стварању животињске врсте која ће се од свих досад начињених издвајати по следећим својствима:

- а) посебном способношћу за израду и употребу оруђа
- б) моћи артикулисаног изражавања, на пример, посредством знакова, звукова, или било којим другим средством које господа техничари сматрају примереним овом циљу
- с) прилагодљивошћу екстремним условима живота
- д) склоношћу, чију оптималну вредност ваља утврдити огледом, ка друштвеном животу

Захјева од техничког особља и господа из надлежних служби највиши степен посвећености наведеном задатку, који се има сматрати приоритетним, и очекује брзу и ефикасну реализацију.“

ОРМУЗ (*усџаје наїло и ѿвори са усџахиреношћу бојажљивих*): Нисам се никада либио да изнесем свој негативан став по питању стварања такозваног Човека. Већ у раздобљу када је Управа, не без натезања (*жаѿор: Ормуз дубоко удахне, оклева, ѿошом насџави*), завршила прву верзију налога који је малопре прочитан, био сам предочио опасности које са собом носи укључивање такозваног Човека у успостављени природни циклус на Земљи. Разумљиво, узимајући у обзир значај који Управа из очигледних разлога придаје наведеном питању, и њену пословичну тврдоглавост (*жаѿор, ко-менџари*), јасно ми је да је већ касно за повлачење налога. Ограничићу се стога да поступно, и у својству некога ко даје сугестије, изложим предлоге измена овог амбициозног плана Управног одбора, које ће се у ближој и даљој перспективи показати корисним у његовој, уверен сам, далеко лакшој реализацији.

АХРИМАН: У реду је, у реду је, цењени колега. Ваша уздржаност је позната, позната је и ваша сумњичавост и песимизам, познат је на крају крајева и ваш занимљив чланак о дискутабилном исходу сличних експеримената којима сте ви руководили у разним периодима и на разним планетама у време када нам је маневарски простор био шири. Међу нама буди речено, она ваша натезања са Екстраживотињама, уравнотеженим и разумним до крајњих граница, испуњеним још у свом заметку геометријом, музиком и мудрошћу, предмет су спрдње и подсмеха. Осећале су се на антисептике и хемикалије. Њихов несклад са животном средином, у којој се смењују процеси цветања и труљења, процеси растења, укрштања и промена, јасан је сваком ко има и најмању представу о природи овог, и уопште било ког света.

Дозволићу себи да вам поновим да баш због оваквих неуспеха Управа стоји чврсто иза свог пројекта и налаже да се без одлагања, са озбиљношћу и стручношћу, (*ѿонавља с намером*) са озбиљношћу и стручношћу, рекао сам, одлучно приступи решавању овог одвећ старог проблема; да се окончају припреме за дочек госта (*лирски*), владоца, који зна што је добро, што ли зло; онога кога Управни одбор елегантно ђпйса као биће створено по мери и наличју свога творца. (*Присџојан и званичан аїлауз*).

А сад, господо моја, на посао; имајте на уму, не замерите ми што вас још једном подсећам, да је ствар хитна.

САВЕТНИК ЗА АНАТОМИЈУ: Тражим реч.

АХРИМАН: Реч колеги саветнику за анатомију.

САВЕТНИК ЗА АНАТОМИЈУ: Говорићу кратко и потрудићу се да вам предочим, држећи се оквира своје струке, неке од могућности решавања овог проблема. На првом месту, било би нелогично кренути од нуле и на тај начин поништити резултате свега рада који се досад одвијао на земљи. Већ поседујемо биљни и животињски свет који су практично уравнотежени; препоручујем стога колегама пројектантима да се уздрже од неконтролисаног расипања средстава и од непромишљених новина за modele који су већ начињени. Остало је још довољно простора. Кад би ме ослободили обавезе чувања пословне тајне и правила дискреционе уздржаности, могао бих вам причати надугачко о бројним пројектима који се гомилају на мом радном столу (да не помињем

оне који су намењени корпи за отпатке). Имајте у виду, ради се често о и те како занимљивом и све у свему оригиналном материјалу: организми предвиђени за температуре у распону од -270 до $+300^{\circ}\text{C}$, студије о колоидним системима у течном угљен-диоксиду, метаболизми без азота или без угљеника, и тако даље. Један ми је управо предложио читав асортиман модела живота искључиво од метала; други, један суперинтелигентни, аутономни мехурни организам, лакши од ваздуха пошто се надувава водоником који црпе из воде помоћу ензимског, теоријски беспрекорног система, и упућен на ветар који би управљао његовим кретањем дуж читаве земљине површине, без осетног утрошка енергије.

Наводим вам ове занимљиве примере пре свега да бисте стекли представу о негативним странама, да тако кажем, мојих задужења. Реч је, у великом броју случајева, о инспиративним темама и предлозима: не пасти на њихов шарм, који нико не пориче, била би, по мом мишљењу, грешка. Мислим да ћемо се сви сложити, ако ништа друго а оно из разлога уштеде времена и средстава, да у пројекту о ком је реч полазну тачку треба потражити у оној области у којој смо стекли највише искуства. Овога пута не можемо себи дозволити испробавања, дораде, преправке: нек нам као упозорење послужи катастрофалан исход огледа са великим диносаурусима, који су на папиру много обећавали, а који се на крају и нису нешто нарочито удаљили од традиционалних образаца. Одбацујући из очигледних разлога биљни свет, скрећем пажњу пројектантима на сисаре и зглавкаре (*продужени жајор, коменџари*); и нећу вам при томе кристи своје симпатије према другопоменути.

ЕКОНОМ: По свом обичају и по својој дужности, укључићу се, иако ми нико није дао реч, у дискусију. Нека ми колега анатом каже: које би, по њему, требало да буду димензије Човека?

САВЕТНИК ЗА АНАТОМИЈУ (*зајечен њишањем*): Па... заправо... (*рачуна њишушеним њасом, жврљајући бројке и скице на њишу њред собом*) да видимо... ево, од шездесетак центиметара до петнаест или двадесет метара дужине. Усклађено са јединственом ценом и са потребама кретања, ја бих изабрао веће димензије: чини ми се да оне гарантују лакши успех у неизбежном надметању са другим врстама.

ЕКОНОМ: С обзиром на ваше симпатије према зглавкарима, ви дакле мислите на Човека дугог двадесетак метара и са спољашњим скелетом?

САВЕТНИК ЗА АНАТОМИЈУ: Наравно: није да се хвалим, али дозволићу себи да вас подсетим на значај свог генијалног изума. Јединствена структура спољашњег носећег скелета задовољава потребу за ослонцем и кретањем и одбраном; тешкоће око раста, као што је познато, могу се лако заобићи уметањем пресвлаке коју сам ја скоро пустио у оптицај. Увођење хитина као материјала за прављење...

ЕКОНОМ (*хладно*): ...Знате колико кошта хитин?

САВЕТНИК ЗА АНАТОМИЈУ: Не, али у сваком случају...

ЕКОНОМ: Доста. Имам довољно основа да ваш предлог човека зглавкара од двадесет метара одмах повучем из дискусије. Па и да је од пет, и да је од једног метра, кад боље размислим. Ако ћете да правите зглавкара, ваша ствар; али ако буде већи од јеленка, ја више не одговарам ни за шта, а са обрачуном се ви снађите.

АХРИМАН: Колега анатоме, аргументи економа (сем што су, по мом мишљењу, потпуно исправни) нажалост су необориви. Чини ми се, пак, да поред сисара, које сте малопре поменули, ред кичмењака нуди мноштво занимљивих могућности, на пример, у избору гмизаваца, птица, риба...

МИНИСТАР ВОДА (*чили сџарчић, са ѿлавом брагом и малим ѿрозуџцем у руци*): То, то, истину зборите. Несхватљиво је, по мом нахођењу, да нико у овој сали није поменуо водену варијанту. Али шта да се ради, кад смо у сали која је безнадежно сува: камен, бетон, дрво, ни баре, шта причам? ни славине. Ништа друго него да се згрудваш!

Па ипак, сви знају да вода покрива три четвртине земљине површи; а и оно што израња из воде је равна површина, има само две димензије, две координатне осе, четири стране света; али зато океан, господо, океан ...

АХРИМАН: Не бих уложио никакав приговор на воденог, па ни полуводеног Човека, али тачка *а*) радног налога Човек говори о оруђу, и ја се питам каквим материјалом би плутајући или подводни човек могао да рукује.

МИНИСТАР ВОДА: Не видим ту никакав проблем. Водени Човек, поготово онај прилагођен и животу на обали, имао би на располагању шкољке и мекушце, свакојаке кости и зубе, различите, углавном лако обрадиве минерале, алге са чврстим влакнима; и не би ми било тешко да се договорим, кад већ говоримо о томе, с мојим пријатељем задуженим за вегетацију, и за неколико хиљада генерација располагали бисмо обиљем материјала сличних дрвету, или конопљи, или плути, за које бисмо му понудили одговарајуће спецификације: у границама, дакако, здравог разума и актуелних техничких могућности.

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ (*оѿремљен „ѿо марсовски“, са кациѿом, оѿромним наочарима, анѿенама, жицама иѿѿг.*): Господо, ми смо, заправо, ви сте на погрешном путу. Чујем како се тек тако говори о обалском човеку, и нико да се јави и укаже вам на крајњу неизвесност режима живота којем су подвргнута створења која обитавају између земље и воде, и на све опасности које вребају из оба станишта. Сетите се како су прошле фоке! Али то није све: чини ми се, судећи по готово свим тачкама радног налога Управе, најмање њих три, да постоји нека врста пређутног споразума да човек буде разумно биће.

МИНИСТАР ВОДА: Наравно! Па шта с тим? Да нећете можда да кажете како се под водом не може размишљати? Па шта онда ја радим, ја који у води испуним све радне обавезе.

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ: Молим вас, уважени колега, смирите се и пустите ме да завршим. Ништа лакше него довући гомилу нацрта, са скицама и попречним пресецима, са свим детаљима израде неке животиње, мужјака или женке, са крилима или без њих, са ноктима или роговима, са два ока или осам очију или сто осамдесет очију, или можда са хиљаду канџи, као ономад кад сам доводио у ред нервни систем стоноге, и на крају спао с ногу.

Онда се остави празан кружић унутар главе, са шаблонским натписом поред: „Лобањска чаура за смештај централног нерва“, и главни психолог нек се после сналази како уме. А досад сам се некако и сналазио, то нико не може да ми оспори, али, сад, питам ја вас, зар нисте схватили да ако неко треба да изнесе свој став по питању човека, воденог, копненог, летећег, каквог год, онда то могу да будем само ја? И оруђа, и артикулисани језик, и друштвени живот, све у једном замаху, све у једном потезу, а кладим се да ће се и овога пута наћи неко да приговори зашто је чуло за оријентацију неразвијено, или ће неко други (*їледа на економа с намером*) протестовати зашто за килограм треба издвојити више него за целу једну кртицу или алигатора! (*Жаїор, огобраванја, їокоје неслаїанье. Савейшник за їсихолоїију скида марсовску кациїу да би се їочешао їо їлави и да би обрисао зної, їоїшом је враїа и насїавља*) Е сада, слушајте ме добро, а ако ће неко да пренесе овима горе, утолико боље. Имате три могућности: или ћете ме од сада па убудуће схватати озбиљно, и нећете ми потурати разрађене, закључене и већ потписане пројекте; или ћете ми оставити довољно времена како бих се извукао из неприлике; или дајем оставку, па онда, уместо празним кружићем, колега анатом нек крунише своје генијалне изуме паклицом везивног материјала, или сигурносним стомаком, или, најбоље, грудветином резервне масти. Толико.

Мукла тишина изазвана осећајем кривице из које на крају изрони Ахриманов умилни глас.

АХРИМАН: Уважени колега, чврсто вас уверавам да никоме у овој скупштини никада ни на тренутак није пало на памет да потцени одговорност вашег посла и сав труд који у њега улажете; с друге стране, ви сте нам најбољи пример да су компромисна решења пре правило него изузетак, и наш заједнички задатак је да дамо све од себе и решимо појединачне проблеме у духу међусобног уважавања и најбоље могуће сарадње. А кад је реч о предмету ове дискусије, свако је свестан значаја вашег суда и првенства ваше струке. Дајем вам, стога, реч.

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ (*смири се брзо и дубоко удахне*): Господо, мој став, поткрепљен на крају крајева мноштвом доказа, јесте да би за Човека који би задовољио све предвиђене услове, виталност, економичност и отпорност, ствари требало мењати из корена, и да ову животињу треба поставити на потпуно нове основе.

АХРИМАН (*їрекине*): Никако, никако, не...

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ: У реду, уважени колега, приговор за брзину опште је познат и очекиван. Али је за сваку осуду, допустићете ми барем то да кажем, да и

овога пута небитни разлози покваре оно што би могао да буде занимљив послит (а дешава се ретко!); али шта ћете, таква је судбина нас техничара.

Да се вратим дакле на главно питање: то да Човек треба да буде копнено а не водено створење за мене је већ готова ствар. Одмах ћу вам рећи и зашто. Јасно је, мислим, да ће тај Човек морати да поседује добро развијене умне способности, а то, према ономе што ми тренутно знамо, не би могло да се оствари без одговарајућег развоја. А за животињу која рони или плута, развитак чула наилази на озбиљне препреке. На првом месту, укус и мирис ће се евидентно сјединити у једно чуло; а то је још и најмање зло. Помислите само на једнообразне услове, рекао бих, на монотонију воденог амбијента: не бих да дајем прогнозе, али најбоље очи досад направљене не могу досегнути ништа даље од десет метара бистре воде, и неколико центиметара мутне; дакле, или ћемо Човеку дати неразвијене очи, или ће такве постати због некоришћења кроз неколико хиљада векова. Исто то, мање-више, може се рећи и за уши ...

МИНИСТАР ВОДА (*Њрекуга*): Вода одлично проводи звук, господине! и то двадесет седам пута брже од ваздуха!

МНОШТВО ГЛАСОВА: Полако, полако!

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ (*настѡављајући*): ...може се рећи и за уши: заиста ништа лакше него направити подводно уво, али зато ништа теже него створити звук у води. Признајем, не бих знао да вам објасним физичке законе, за шта на крају крајева и нисам компетентан; али нека ми министар вода и уважени колега анатом објасне јединствен случај пословичног ћутања риба. Можда је то знак мудрости, али мислим да сам на својим истраживачким путовањима морао да се отиснем чак до најудаљенијих крајева Антила не бих ли пронашао рибу која ослобађа звук; и при том се радило о слабо артикулисаним и утолико непријатнијим звуцима који, колико ми је познато, наведена риба, чијег имена никако да се сетим...

ГЛАСОВИ: Морска крава! Морска крава!

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ: ...ослобађа потпуно случајно у тренутку кад испразни мехур. И, што је најзанимљивије, изрони пре него што га ослободи! И за крај, питам се, а питам и вас, шта би то требало да чује усавршено ухо Човека-рибе, ако не тутњаву кад се приближи површини, хук таласа кад се примакне обали, и повремена мукања свог колеге са Антила. Ви одлучите: али подсећам вас да би, узимајући у обзир наше тренутне градитељске способности, то створење било полуслепо и, ако не глуво, оно свакако немо: а како ће се то одразити на... (*Њриѡисне на сѡо радни налој Човек и чиѡа ѡласно*) „способност артикулисаног изражавања итд, итд.“ и још: „склоност ка друштвеном животу ...“ остављам вама да просудите.

АХРИМАН: Дозволићу себи да оконча ову прелиминарну размену гледишта, и да извучем из ње неке закључке. Човек, дакле, неће бити ни зглавкар ни риба; остаје да се определимо између човека сисара, гмизавца или птице. Са дужним поштовањем

према цењеном већу, користим право да у његовом присуству изнесем једно своје мишљење, диктирано мање разумом а више осећањима и наклоностима, и да пажњи аудиторијума препоручим гмизавце. Није тајна да између многоструких облика и ликова које је израдила ваша вештина, и ваш геније, ниједно више од змије није побудило моје дивљење. Снажна је и лукава: „Лукава мимо све звијери пољске“, речено је код врховног Судије. (*Сви усџану и љоклоне се*). Њену грађу одликују ванредна једноставност и елеганција, и било би штета не подврћи је даљем усавршавању. То је спретна и сигурна отровница: не би јој било тешко да постане, уз нашу дозволу, господарем земље; а можда би и сама почистила све око себе.

САВЕТНИК ЗА АНАТОМИЈУ: Потпуно сте у праву: додао бих још да су змије невероватно економичне, да могу да издрже безброј промена и, што је најважније, не би било тешко, на пример, увећати им лобањску чауру за добрих четрдесет посто, и тако даље. Но морам вас подсетити да ниједан гмизавац од свих досад створених не би могао да поднесе хладнију климу; услов из тачке с) радног налога остао би неиспуњен. Био бих захвалан колеги термодинамичару ако би могао да поткрепи ову моју тврдњу неким бројним податком.

САВЕТНИК ЗА ТЕРМОДИНАМИКУ (*најхладније мојуће*): Средња температура изнад 10° С; температуре никада ниже од 15° С испод нуле. Овим је све речено.

АХРИМАН (*кисело се смеје*): Признајем вам да ми је та, иако очигледна околност била промакла; и не кријем од вас своје дубоко разочарање, јер сам у последње време често замишљао упечатљиве призоре земљине површине, изобразане на све стране снажним, шареним питонима, и њихове градове, које сам даље замишљао међу корењем џиновског дрвећа, снабдевене пространим удубљењима за одмор и колективну медитацију за појединце који се одмарају од обилног obroка. Али кад ме већ уверавате да од тога нема ништа, променимо план и, с обзиром да се избор свео на сисаре и птице, усредсредимо се на ове могућности и решимо проблем на брз и ефикасан начин. Видим да наш уважени колега психолог тражи реч: и пошто нико не би могао да доведе у питање чињеницу да он у овом пројекту носи бремене највеће одговорности, молим вас да га пажљиво саслушам.

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ (*најло љубовори још љубе нећо што овај заврши*): Што се мене тиче, као што сам већ поменуо, решење би требало тражити на другој страни. Још од времена када сам објавио свој прослављени циклус истраживања термита и мравца... (*љубекања са разних сџрана*) ...држим у фиоци нацрт плана... (*љубекања на расџају го беса*) ...неким досад невиђеним аутоматизованим организмима који гарантују невероватну уштеду нервних влакана.

Настаје метеж, који Ахриман некако успева да примири.

АХРИМАН: Рекао сам вам прошли пут да нас те ваше новотарије не занимају. Времена за изучавање, представљање, развијање и испробавање неког новог модела

више нема, и ви то најбоље знате; него реците ви мени, а тиче се опнокрилаца који су вам драги: од њиховог прототипског примерка до данашњег устаљеног облика зар није протекао низ година изражен бројком од осам или девет цифара? Позвао бих вас зато на ред, и ово да се више не понови; у противном, бићемо принуђени да вам откажемо услуге с обзиром да су, рецимо, ваше колеге, пре него што сте ви примљени у службу, осмислиле без много натезања предивне дупљаре, који функционишу беспрекорно и дан-данас, размножавају се лако, без много најава и помпе, а добили смо их за багателу. То су била времена, да вам ја кажем, без увреде на било чији рачун! Много оних који раде, а мало оних који критикују, много дела а мало речи, и све што би изашло из погона, наставило би даље својим путем, без ваших модернистичких компликација. А сада, пре него што се приступи изради пројекта, тражи се потпис психолога, и неуролога, и хистолога, те потврда о прегледу, те сагласност Комисије за естетику у три примерка, и сто ђавола. И кажу ми да то није све, да се отвара радно место за ни мање ни више него Духовног Надзорника, који ће све да нас построји... *(Схватајући га је оштришао ђредалеко, заћући и ђнега око себе осећајући се ђомало нећријаћно. Онга се окрене ђоново савешнику за ђсихолоћу)* Другим речима, ви лепо размислите, и изложите нам јасно хоће ли се, по вама, радити на Човеку-птици или Човеку-сисару, и на чему се заснива ваше мишљење.

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ *(ћочиње да ћућа, заћим сиса оловку, ићд, онга):* Ако се избор своди на ове две могућности, моје мишљење је да Човек треба да буде птица. *(чућења, коменћари. Сви размењују изразе заговолћива, климају ђлавом; двојица или ћројица дају знак да се усћане као да је све ђоћово)* Станите, побогу! Ово не значи да је довољно отићи до архива и извући из њега пројекат Врабац или пројекат Сова дремавица, променити регистрациони број или три-четири ставке и поручити Центру за испробавање да створи прототип!

Молим вас да ме пажљиво саслушате; покушаћу да вам предочим у најкраћим цртама (пошто видим да журите) оне најважније аспекте. Све је на месту што се тиче тачака *b*) и *d*) радног налога. Већ поседујемо широк асортиман птица певачица код којих се проблем артикулисаног језика, барем са анатомског становишта, може сматрати решеним; а тако нешто код сисара још увек није случај. Је ли ово тачно, колега анатоме?

САВЕТНИК ЗА АНАТОМИЈУ: Тачно да не може бити тачније!

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ: Остаје наравно да се поради на мозгу који би био прикладан језичкој апаратури, али тај проблем, колико ми моја стручност допушта да приметим, остаће готово исти коју год форму придали човеку. Што се тиче тачке *c*) „прилагодљивост екстремним условима живота“, ту нема ничег што би успоставило и прецизирало критеријум избора између сисара и птица: у обема класама постоје врсте које се дају лако прилагодити свакојаким климама и амбијентима. Али зато је евидентно да моћ брзог премештања у лету даје значајну предност Човеку-птици, пошто би омогућила размену информација и пренос намирница с континента на континент, а самим тим и олакшала процес успостављања једног језика и једне цивилизације

за цео људски род, анулирала постојеће географске баријере и учинила бесмисленим вештачка територијална разграничења међу племенима. И не треба да наглашавам друге, непосредне предности које брз лет носи са собом, у одбрани и у нападу на све земаљске и водене врсте, у брзом налажењу увек нових подручја за лов, обраду и прикупљање: што ми даје за право да формулишем аксиом: „животиња која лети, не гладује“.

ОРМУЗ: Извините што вас прекидам, уважени колега: како ће се размножавати ваш Човек-птица?

САВЕТНИК ЗА ПСИХОЛОГИЈУ (*изненађен и изнервиран*): Смешног ли питања! Размножаваће се као остале птице: мужјак ће опасати женку, или обрнуто; женка ће бити оплођена, биће направљено гнездо, одложиће се и чуваће се јаја, гајиће се, уз бригу оба родитеља, и обучаваати младунчад, док се не оспособе за самосталан живот. Најприлагодљивији ће се извући. Не видим разлог за неку промену.

ОРМУЗ (*исцрпа несигуран, љошом све запрејанији и сипраснији*): Не, господо, ствари уопште нису тако једноставне. Многи од вас знају... уосталом, то ни од кога никад нисам ни покушавао да сакријем... дакле, за мене полно разграничавање никада није било саображено духу. Имаће свакако својих предности за врсту, имаће предности и за појединца (премда су те предности, како су ми пренели, краткорочне); али свако ко објективно сагледава ситуацију, признаће да је секс на првом месту једна страшна заврзлама и, на другом, извор сталне опасности и невоља.

Искуство је, као и увек, незаменљиво: пошто се ради о друштвеном животу, сећате се да је једини пример успешно реализованог друштвеног живота који је од терцијара до данас трајао без најмањих тешкоћа, остао упркос свему онај са опнокрилцима; у коме је, добрим делом због мог заузимања, сексуална драма била искључена, скрајнута на маргину производне делатности.

Господо, схватите ово као молбу: одмерите добро своје речи пре него што их изговорите. Птица или сисар, шта год већ буде Човек, наша је обавеза да дамо све од себе како бисмо му утабили пут, јер терет који ће морати да понесе биће тежак. Познајемо, јер смо га створили, његов мозак, и знамо за каква је моћна постигнућа способан, али му исто тако познајемо обим и границе; познајемо исто тако, јер смо и ту умешали своје прсте, све оне успаване енергије које се разбуде у сексуалној игри. Не кажем да искуство комбиновања два устројства није интересно; али признајем своју неодлучност, признајем свој страх.

Шта ће бити од тог створења? Биће подвојено, биће кентаур, човек све до прекордијума, а испод звер; или ће бити везан за периоде полног нагона, и онда како ће моћи да достигне и очува онај најнижи степен стабилности у понашању? Неће следити (немојте се смејати!) Добро и Истину, већ два добра и две истине. И када два човека пожеље исту жену, или две жене истог човека, шта ће остати од њихових друштвених институција, и од закона који би требало да их надгледају?

И шта рећи, баш поводом Човека, о оним чувеним „елегантним и економичним решењима“, поносу овде присутног саветника за анатомију, и потврђеним, са толико

одушевљења, од стране присутног економа, због којих су телесни отвори и канали првобитно намењени излучивању тако бескрупулозно искоришћени у сексуалне сврхе? Ова околност, коју је, знамо, диктирала чиста рачуница: избећи сваку сметњу и непотребни трошак, неће се овој мислећој животињи указати друкчије него као једно по-другљиво обележје узнемирујуће, мрске мешавине светог и скаредног, као симбол трајне располућености и несавладивог, у њено тело заувек утиснутог хаоса.

Господо, само још неколико речи. Нека се начини Човек, ако се Човек начинити мора; и нека буде, ако већ тако желите, птица. Али нека ми буде дозвољено да већ сад укажем на проблем, да угасим у зачетку све сукобе који ће сутра неминовно избити, јер нисмо дужни да присуствујемо, у некој могућој будућности, срамној представи Човека мужјака који подиже свој народ да би освојио једну жену, или Човека женке који одвраћа разум мушкарца од племенитих тежњи и мисли, како би га свео на своје оруђе. Упамтите: овај који треба да се роди биће нам судија. Не само наше, него и све његове грешке у свим временима која долазе биће стављене на наш терет.

АХРИМАН: Вероватно сте у праву, али не видим зашто одмах разбијати главу тим проблемима. Не видим дакле ни могућности ни прилике да замрзнемо Човека, овде у средишту свих збивања: првенствено због задатих рокова. Па све и да се обистине ваше забрињавајуће прогнозе, у реду, нешто ћемо већ видети; неће недостајати ни прилике ни времена за преправке модела које ће дати одговарајуће резултате. С друге стране, с обзиром да ће човек, како ствари стоје, бити птица, чини ми се да нема места драми. Тешкоће и ризици који вас брину лако се могу свести на најмању меру: занимање за секс могло би да се ограничи на изузетно кратке периоде, рецимо највише на пар минута годишње; ништа трудноћа, ништа дојење, јака и непомућена склоност ка моногамији, кратак период лежања на јајима, младунчад која се излегне спремна или готово спремна за самосталан живот. Ово ће моћи да се постигне а да се при том не прерађују анатомске схеме које су сада на снази, што би нам, поврх свега, донело мноштво препрека бирократске и административне природе.

Не, господо, одлука је већ донета, Човек ће бити птица: птица у најужем смислу речи, ни пингвин ни ној, птица летачица, са кљуном, перјем, канцама, јајима и гнездом. Остаје само да се дефинишу неке од важних појединости израде, а то су:

- 1) које би димензије биле оптималне
- 2) разрешити, уколико се покаже као неопходно, дилему: станарица или селица

(Пред крај Ахримановог говора, враћа у дну њочињу њолако да се одварају. Појављују се њлава и једно раме њласника који, не усуђујући се да њрекине дискусију, живахно њесџи-кулира и баца њојледе наоколо како би њпривукао њажњу њрисуџних. Из њоја насџаје жаџор и меџеж, који на крају њримеџи Ахриман) Шта је то? Шта се дешава?

ГЛАСНИК (намиџне Ахриману са њолузваничним и њоверљивим гржањем њослужи-џеља и црквењака): Изађите на тренутак, уважени. Важне вести од (њоказује њлавом назад и њојоре).

АХРИМАН (следи ја и сѣане са њим иза враѣа; чује се како разговарају ѿмирљиво, кроз жамор и коментаре друѣих. Изненада, ѿриѣворена враѣа се ѣрубо заѣворе са сѣољашње сѣране, а заѣм ѿново оѣворе. Ахриман улази сѣорим ходом и оборене ѣаве. Ћуѣи дуо, онда): ...господо моја, хајдемо кући. Све је готово, све је решено. Кући, кући. Шта ћемо овде?

Нису нас сачекали: јесам ли рекао да пожуримо? И овога пута хтели су да нам покажу да нисмо неопходни, да знају све сами да направе, да им нису потребни ни анатоми, ни психолози, ни економи. Могу шта хоће.

...Не, господо, нису ми познате појединости. Не знам да ли су се консултовали са неким, или су следили неки резон, неки дуго припреман план, или своју тренутну интуицију. Знам да су узели седам мерних јединица глине, и замесили је са речном и морском водом; знам да су од блата добили облик који им се чинио најприкладнијим. Изгледа да се ради о усправној, скоро бездлакој, незаштићеној животињи, која се овде присутном гласнику учинила не много различитом од мајмуна или медведа; животињи без крила и перја, типичном дакле сисару. Сем тога, изгледа да је женка мужјака створена од једног његовог ребра... (ѣласови, заѣиѣкивања) ...од једног његовог ребра, баш тако, по процедури која ми није баш најјаснија, али коју не бих оклевао да окарактеришем као неправоверну, и за коју, на крају, нисам сигуран хоће ли бити предата у наслеђе будућим нараштајима. У ово створење удахнули су не знам који дах, и оно се покретнуло. Тако је створен човек, господо моја, без нашег знања, без наше дозволе: просто, зар не? Да ли и у којој мери он одговара условима који су нам предочени, или је пак реч о човеку као чистој дефиницији и уверењу, немам довољно елемената да утврдим.

Не преостаје нам ништа друго него да овом изузетном створењу пожелимо дугу и просперитетну каријеру. Колега секретар ће бити љубазан да преузме обавезе око рукописа званичне честитке, обрачуна трошкова, картице за регистрацију, уписа на спискове; сви остали су ослобођени обавезе. Будите ми добри, господо; седница је закључена.

(Са иѣталијанској ѿревео **Александар Косѣић**)



СТАРА НОЋНА ПРИЧА

Ноћас,
руке моје, границе не познају.
Ноћас,
са грана митова,
оне воће беру.
Ноћас,
свако дрво гаји
онолико лишћа колико и страхова мојих.

ОВДЕ БЕШЕ ПТИЦА

О, нежни врапче!
Крило своје изложи
тако да учини
да перје мога ума
у ватри зависти изгори.
О, напети животе!
Ја знам да се корење твоје
наводњава светлошћу што се изнова јавља.
И човек, тај големи јад, у дубоком кориту времена,
сања о језеру пуном морског плаветнила.
О, нежни врапче!
Твоје је крило, очито, испред космоса!

ПРЕКО МОРА

Направићу брод,
искрцати га у воде
и пловити далеко од усамљене земље ове,
где у шумама љубави никог нема
да пробуди хероје.

СВЕТЛОСТ, ЈА, ЦВЕТ, ВОДА

Нема облака.
Нема ветра.
Седим крај језера.
Рибе што пливају, светлост, ја, цвет, вода,
неукаљаност бокура живота.

Моја мајка, слатки босиљак бере.
Хлеб, слатки босиљак, сир, небо без облака,
врт орошених петунија.
Међу цвећем врта –
спасење је близу.

ИЗГУБЉЕНИ ТРЕН

Мочвара моје собе беше туробна.
Могао сам да чујем како крв струји мојим венама.
Мој живот пролази у дубокој тами.
Ту таму осветлеше обриси мог постојања.

ОЛТАР

Беху празнина и поветарац.
Беху тама и звезда.
Беху постојање и шапат.
Беху усне и слава.
Бејасмо „ја“ и „ти“
Молитва и олтар.

СМРТ БОЈЕ

Касно, у мркој ноћи,
кад се ниједан звук с другим није помешао,
кад, у околини, нико никог није могао да види,
неко се на врх литице попео
и крвавим ноктима
на стени слику уклесао.
Нико га после тога никад није видео.

ГОРАК САН

Ноћна птица
пева.
Облак у мојој соби
плаче.
Пупољци тужних очију пупе.
На мом прозору зора руди,
сумрак трепери,
умире.
У лагуни моје собе
сунце,
латице у црвено боји.

ОДЈЕК

Израсла си на мојим чежњивим рукама
и полетела ка утроби мојој.
Чуо сам тужан глас твог облика:
„Нисам ни звук, нити светлост,
већ сам одјек самоће твоје,
одјек таме твоје.”

ПОРУКА НА ПУТУ

Једнога дана, доћи ћу и поруку донећу.
У вене, светлост наточићу
и повикаћу:
„Хеј, ви, чије су котарице пуне снова,
донесох јабуку, румену јабуку сунца!”
Доћи ћу и просјаку јоргован поклониху,
прелепој лепрозној жени,
још један пар минђуша дароваћу.

(С енглеској превела **Ана Свијеља**)



СЛЕПА ВОЈСКА

Тишина у приватној одаји цара Самуила била је тако величанствена, но истовремено и толико мучна и дуга да би било коме мање стрпљивом могла деловати саблашно. То, међутим, не важи за његовог саветника Тијаброса. Овај монах се навикао на тренутке у којима је владар тонуо дубоко у понор својих мисли. Сео је поред огњишта, где су гореле борове цепанице, како би мирно посматрао свог господара. Самуило је и даље седео и ћутао. Само ситни мишићи који су играли на царевом лицу сведочили су о великом умору који га је сколио. Коначно је невољно промрсио:

- Отерај је. Не треба да се бавим врачањима како бих владао својом земљом.

Монах је устао. Сада је надвисио владара, што би иначе била увреда која се плаћа главом да се њих двојица не познају толико дуго, готово од малих ногу. Самуило се никада није односио исто према своме саветнику као према свима осталима.

- Но, она...

Владар му је упутио хладан, сталожен поглед, но негде дубоко у том погледу вешто монахово око спазило је очај.

- И нико не сме да зна за ову понуду, разумеш? – изустиио је Самуило гласом који би био прикладнији за изрицање смртне пресуде него за поверљива упутства, иако је то често бивало једно те исто. Саветник се дубоко поклониио. Зажалио је што није одбио кнеза Димитра кад га је терао да приближи ову жену цару.

- Да, мој господару. Одмах ћу је се решити.

* * *

Тијаброс није ништа морао да говори вештици. Иако је изгледала изузетно младо, као да је до јуче била девојчурак, сама је све схватила по њиховом домунђавању. Извор снаге њених савета и пророчанстава налазио се у надреалном свету, умела је да тумачи људске гестове и да прочита на лицима људи када им је потребна њена помоћ.

- Направио је грешку – уздахнула је исправљајући црну, једноставну хаљину без икаквих украса. Погледала је монаха право у очи, осмехнула се тужно и коначно посегнула за крзненим капутом, поклоном од кнеза Димитра. Рекла је: – Лута по тамним ходницима, а треба му бар један зрак светла да нађе прави пут...

Тијаброс јој се приближио и ухватио је за раме. Стиснуо је свом снагом, као тврдоглаву мазгу. – Нећеш ти да будеш светлост нашем цару! Радуј се што није наредио да те убију. Враћај се свом кнезу и уживај у посети Охриду док можеш.

Жена је тихо уздахнула. Последњи пут је погледала собу. Још никада није била толико близу цара. Чак одавде је осећала његову разорну самоћу, тугу и потребу да неко распрши маглу која је лебдела понад његове главе, исто као и брига за будућност.

- Заиста би требало да ме послуша... – изустила је.

Монах јој је импулсивно окрзнуо руком лице. Зачуђен сопственом реакцијом, можда чак и мало уплашен, подигао је руку као да хоће нешто да уради, можда да се извини збуњеној вештици. Но, само јој је без речи показао врата. Трљајући повређени образ похрлила је ка излазу. *Враћај се свом кнезу* – помислио је љутито.

* * *

Коначно, оставши сам, цар није морао да се претвара. Био је уморан, осећао се попут библијског пророка чије је име носио. И попут њега, погледајући у прошлост, могао је да каже: *Моја је заслуга њихово уједињење. Као библијски Самуило који је ујединио Израелце прошив Палестинаца иако сам и ја скупио племена и земље прошив илацијела, дао сам људима њихову солидарну државу.*

Сада се пак све отело контроли. А крив је био баш тај проклети владар Константинопоља, Василије II. Он је, као и сам Самуило, веома млад ступио на престо. Ратовали су неколико деценија, очигледно у име држава, но било је у томе нечега личног: некаква игра карактера, надјачавање, као у рвању. Упорни непријатељи који никада нису један другог погледали у лице...

Међу личним стварима, у једном од ковчега, Самуило је чувао медаљон са Василијевим ликом. Био је то портрет владара који је напустио безбрижан и раскалашан начин живота по којем је некада био чувен. Портрет сировог, сумњивог и раздражљивог мушкарца, усмереног само ка једном циљу: ширењу граница Царства колико год је то могуће за један људски век. Понекад би га Самуило клео, исто као и за време оне грчке експедиције када је био рањен у бици против византијског вође Никифора Ураноса у пелопонеској земљи. Ипак, чешће је гледао у лице владара Византије након тријумфа уз питање: *Шта сад, мајора бугало? Имаш ли нешто да ми кажеш?*

Њихове су се стазе први пут укрстиле када је млади Василије водио своју инаугуралну експедицију право на бугарске земље против младога, тек крунисаног цара. Тада је освајач дошао чак до Середике, кренуо је у срце словенске земље. Град, упркос опсади, није освојен. Самуило је био победник, након што је у Трајановим Вратима припремио заседу за византијску војску у повлачењу. Извршио је прави покољ. И дан данас на сам помен тог тријумфа очи старог цара засијају. *Ех, они Грци, како су бежали!* Крвљу која је потекла из њихових тела могао је да нацрта руту до самог Константинопоља! Чак и даље, до самог Дорилеја... То је била казна за раније понижење када је владар бугарске државе, Борис II, окован обвезницама, славио тријумф Јована Цимискија у главном граду. Самуило је потиснуо ту срамоту. Желео је да се прослави. Маштао је да буде попут Симеона, који је уз почаст дочекан у Константинопољу и који је примио круну из руку тамошњег патријарха, бугарског василевса, па га скоро почеше посматрати као неког ко је раван византијском цару, што би му истовремено отворило пут ка византијском престолу. Скоро... Дворске интриге су омеле Симеонов план. Млади Самуило, гутајући крајеве слабог Царства, намеравао је да исправи ту грешку. Стари цар се горко насмејао плановима овог младића жедног освете и грчке крви, попут њега некада.

Камо среће да је на другој страни неко други, неки нашминкани фићфирић који се плаши саветника, усмерен само на читање књига и дворске забаве... Зашто му је судбина ставила на пут тог човека који је исто као и он мрзео туђу моћ поред себе? Дошао је час да ратује са царем-војником. А не, као увек до сада, са царем-ерудитом, зашћеним од земаљских ствари, који лута између теолошких, односно законских догми.

Испрва је Василије тешко подносио нападе бугарске војске која је допирала до зидина Једрена. Но, с временом је превазилазио сопствене слабости, пробудио је у себи правог борца. Последњих десет година су се низали византијски тријумфи. Цар је већ успео да покори Македонију и Тесалију, мало по мало освајао је градове и тврђаве, те је намеравао да започне општу битку са Бугарима усред њихових земаља.

Самуило није имао илузија: на лето ће се све разјаснити. Да... све му је измакло из руку. А што је било још горе, његов син јединац, Габријел Радомир, није био погодан наследник. Недостајало му је карактера, вештине преговарања са људима, а напослетку и разборитости да у тешким ситуацијама заузме свој став. Школе на које је Самуило слао сина научиле су га манирима, али не и храбрости ни мудрости која је била обавезна за владара. Цар је забринуто гледао у будућност и уопште га није тешило то што и Василије има сличан проблем са наслеђивањем. Обојица су били стари и болесни. Један је желео да задржи све шта је са толиком муком створио, други је пак желео то да отме и да се његово име вечно слави. И увек се Самуило повлачио у тој игри, а Василије је тријумфовао.

Цар се приближио ковчегу и ископао медаљон. Отворио га је и погледао с мржњом, оштро, као грабљивица свој плен. – Како да те победим? – нагло га је обузео талас врућине, напад незадрживог беса. Бацио је медаљон на под. Подигао, те бацио још једном... и још једном... Тек онда се смирио. Шутнуо га је под софу. *Тамо ѿи је месѿио* – помислио је сујетно – *у ѿрашини и ѿрљавиѿини, у забораву!* Ова бука је тргла Тијаброса. У његовом погледу се очитовао немир.

– Ништа се не дешава! – смирио га је Самуило уз горак осмех. Монах је одговорио уз исти кисели израз лица. – Баш гласно размишљате, господине. Цар је само нестрпљиво одмахнуо руком. – Боље да ми кажеш шта ти мислиш: да ли је могуће да се у лоше мајке роди добар син? Саветник је добро познавао свог господара, па је лако схватио о чему говори. – Мислите, господине, на Теофана и његову мајку? Истина да је одувек била проста жена, можда чак и убица како причају, но за своју децу је увек желела само најбоље. И он је можда исто тако најбољи за Византију, иако нама доноси све саме несреће. Самуило се намрштио. Ипак ништа није рекао, јер је у Тијабросовим речима налазио смисао. Он га је ценио због истине, а не глупости изговоране због страха или малоумности.

– Но, како доћи до њега? – упитао је очајно. – Покушавао сам да га уходим, трујем, чак и да са српским горштацима склопим тајни савез против њега. И све узалуд. А сада нас узнемирава, на пролеће ће поново покушати да нам доака, да нас истера из родне земље. Монах је уздахнуо. – Он је прави наследник Теофана, господине. Држи скиптар и неће да га пусти, све се од њега може очекивати. Не знам има ли неко ко би могао да утиче на њега. Добро знате да готово никога не види и да све одлуке доноси сам. Можда се плаши, а можда никоме не верује. Треба га победити у рату, не постоји

друго решење. – То сам и сâм знао – слегнуо је раменима разочарани Самуило. – Тражио сам лакши начин. Тијаброс је оклевао. – Господине, могу да је до... Цар га је тихо упозорио подигнутим прстом и то беше разлог да саветник замукне на пола речи. Беспомоћно је разгледао собу. Била је безмало празна. Доста богатије је изгледала, рецимо, соба кнеза Димитра, па чак и његова, што је монах, посрамивши се, констатовао. Самуило није волео раскош. *И њо му је заједничка особина са оним сѣарцем из Консѣанѣинојоља* – помислио је Тијаброс изненада. – Иди – замолио га је његов господар, уз ненадану нежност. – Хоћу да се помолим у самоћи.

* * *

Ујутру, тек што је устао, Димитров гласник је донео писмо. Кнез је молио за састанак у четири ока. И Самуилу је то одговарало. Хтео је без сведока да разговара о ратном походу који се ближио. Јуче, у по ноћи, пробудио се уз врисак, након чега је устао и попио неколико гутљаја воде. Није могао да спава, размишљао је о многим стварима. Битка на отвореном било би најбоље решење, но можда боље да покуша да намами старог познаника у замку...?

Димитар је ушао у собу као у складиште оружја. Његов корак беше жустар, а став ратоборан. Клекнуо је на колено, погнуо главу, но када је цар дао знак да се остави тих увиђавности, поглед вође бугарске војске одмах се зацакли. – Отерао си је, господару? – почео је. У први мах цар није сасвим разумео на шта је кнез мислио. Тек након неколико тренутака схватио је на кога Димитар мисли. – Отерао – потврдио је. – И сам знаш да сам тражио помоћ од вештица неколико пута, но није нас то спасило од несреће. Кнез се намрштио. – Она је посебна. Проверена. Самуило је направио неколико корака по соби. Насмешио се подмукло. – Проверена, исто као и она која нам је рекла да идемо у Једрене, на сасвим супротну страну света када нам је Василије опседао Видин? *То ће одераѣиѣи Василија*, тврдила је загладена у живу воду. *Цар ће засијурно ѣохрѣиѣи га сѣаси свој ѣраг...* Међутим, осам месеци је опседао нашу тврђаву, до пада, и шта смо добили тиме што смо разарали Једрене? Већ десет година покушавамо да добијемо натраг Видин, узалуд. Ето, колико нас је коштао савет те жене. Заустави се на трен, па дометну: – Да, сећам се да ниси ти онда водио војску, нити си ми предлагао ону вештицу... – Ова је већ неколико пута предвидела истину – промрмљао је нестрпљиво кнез, већ црвен у лицу. – Могли бисмо искористити ту помоћ... шта нас кошта?

Цар се приближио прозору. На дворишту очишћеном од снега који је преко ноћи обилато падао, неки дечаци су вежбали мачевање дрвеним мачевима. Самуило руком позва Димитра и показа му децу. – Нама треба храбрости и разума. Можда и још ухода. Све ће се решити на лето, знам из искуства, помоћу мача и лука. Уздахнуо је, приближио се столу поред зида. Насуо је вино у два сребрна пехара, један је додао кнезу, а други подигао до усана и отпио гутљај. – Димитре, момче, зар стварно верујеш у те глупости? – запитао је коначно. – Овде смо сами, нико нас не слуша, па ћу ти отворено рећи: био би лош вођа да уместо тебе треба да одлучују женске главе! А ипак те ценим, јер си храбар и у моје име си добијао битке без помоћи вештица или демона, само

захваљујући војничком занату! Кнез је још снажније поцрвенео у лицу, загризао је усну тако да се чинило да ће одмах потећи крв. Ипак ништа није одговорио.

* * *

Те ноћи у кнежевој соби дуго су гореле свеће, те се наоколо ширио мирис воска. – Треба да се чуваш Радомира – јавкала је вештица. – Реците му... када га погледа... његов хладни задах ће донети цару смрт... Кнез је слегнуо раменима. Није у царевом окружењу било никога под тим именом, осим његовог сина, ког су прогнали са двора. Треба се тога сетити... кад дође одговарајући тренутак. Димитар се осмехнуо окротно, угловима усана, без откривања зуба. Посегао је за припремљеним конопцем. Можда би требало да се плаши последица онога шта је намеравао да учини. Но ипак није још био стар, навршио је тек тридесет две године. И желео је власт, коју не би морао ни са ким да дели.

* * *

После два дана, у предграђу, пси су ископали из снега тело вештице. Поред је лежао штап и завежљај ствари. Неки су се чудили што је жена напустила главни град сасвим сама и отпутовала завејаним путем. Но, били су ту и други, попут Тијаброса, који су се молили приљежније но обично, као да су њихови греси већи.

* * *

Ово је било много горе него пораз од стране Никифора Ураноса на Пелопонезу! Оно је било случајно, десило се за време плачкашког похода по туђој земљи. Овде су упали у замку лукаве лисице која им је дозволила да се попну на бјеласичке превоје, као да су бежали... па се тек изненада зачуло да је њихова војска свугде, баш свугде – стезали су обруч око Самуилове војске! Право је чудо што је василевс успео да води своје трупе преко брзог, набујалог Стримона! Право је чудо што је, уместо да упадне у замку, успео сам да је направи! Једино захваљујући Димитровом пожртвовању стари цар је преживео и побегао из замке. Завршило се само на озбиљној рани на нози, изнад колена. Лежао је беспомоћно у кочији која је тандркала по неравном путу, бацајући у ваздух меку постељину заједно са Самуилом.

Повлачење је предводио један од локалаца, који је познавао планине као свој цеп. Похитао је напред дајући групи владаревих сапутника могућност да размене неколико поверљивих речи. – Кнез Димитар се бори као никад, као сам ђаво! – Тијаброс који је ишао на коњу поред кочије покушавао је да утеши владара. – Није још све пропало! Некако ће се повући са својим људима. Василије ипак никаквим прелазима неће успети да продре са војском, сви мостови су срушени! Самуило је одмахнуо главом. Био је све блеђи. Рана је непрестано крварила. – Није готово – јавкуно је. – Спаси четврт војске, ако Бог дозволи. Нагло му се завртело у глави. Затворио је очи и утонуо у немиран сан. Гледајући рањеног цара, саветник се питао да ли ће га довести живог

у Прилеп, удаљен два дана брзе вожње. Приближио се водичу и упитао га то. – Ове су планине победиле многе – на трен је оклевао, те добацио – и ми смо се неким чудом спасили. Но ако већ треба да стигнемо у град, одговорност је на мени. А да ли да оставимо цара живог или не, само Бог зна. Тијаброс је слегнуо раменима. Свака гора под којом се губи за пораженог је зла. Но, за победника је добра. Монах се надао да се никада, али никада неће вратити тамо.

У даљини изнад масива назирао се високи врх покривен снежном капом, тек по-негде откривајући гранитна ребра, испупчена као на људском скелету. Мимоилазили су га слева, силазећи у дугу долину, где је лежао Прилеп. Водич се само осмехнуо својим мислима. Видевши монахов страх није поделио са њим да су локални мештани ову планину, иако добро знају за ужасне лавине које се обрушавају с ње, назвали Радомир. У њиховом дијалекту, сусрести се с Радомиром, значило је смрт у планини.

* * *

Сунце је пробудило Самуила. Блесак који је продирао кроз шупљикави материјал завесе, допирао је до царевог кревета, грејући његово слабо тело. Дуже време старац је лежао непокретно, присећајући се ко је и шта ради овде. После му се вратило сећање на прогон у бјеласичком венцу, на рану, на панични бег... Намргодио се гадљиво, па је одлучно збацио кожно ћебе којим беше покривен до саме браде. Нога му је била умотана у дебели завој, испод ког је стављен лековити мелем. Није га болело, а није осећао ни задах гангрене. *Биће добро* – помислио је.

Негде иза зида су одјекивали звуци разговора, но Самуило је био још поспан и слаб па није био расположен за друштво. Неколико тренутака касније чуо је само шкрипање шарки када би неко преступио преко прага собе. Цар се окрену у том смеру, но капут који је висио поред врата скривао је силуету госта. – Ко је? – упитао је с пола гласа, рефлексно се осврћући за неким оружјем. – Ја сам, господару – смирио га је Тијаброс. Монах је ушао и брижно затворио врата. Сео је на једноставну, дрвену столицу поред владаревог кревета, пажљиво затварајући врата за собом и загледајући га знатижељно.

– Колико дуго лежим? – упитао је Самуило. – Три дана – одговорио је колебљиво саветник. – Рана је доста дубока, изгубили сте много крви, господару... Цар је на тренутак ућутао. *Три дана... иначе, прошло је шест од бијке.* – Шта је са Димитром? Са војском? Тијаброс се само узврпољио. Столица закрчка као да ће се распасти од његове тежине, иако монах беше витак, боље рећи мршав. *Ех, намештај је овде сличан ираду: сиротињски* – помислио је Самуило. – *Није исти као онај у Охриду.* Прилепски замак у ком су боравили није био ни по чему сличан тврђави у главном граду. – Не знам. Вратиле су се неке расуте групице, остали, очигледно под Димитровим вођством, и даље се боре... – Нећу ни да чујем за реч „очигледно“! – прекинуо га је нестрпљиви владар нагло се усправивши у кревету. Но напор је био превелик, па је поново пао на постељу. – Шта чекаш? Да умрем овде?! Како то не знаш, шаљи курира, зар треба да те учим?! Дођавола, зашто ниси то већ учинио?! Саветник је скоро истрчао из собе.

Тек касније, као да га је Тијаброс дозвоа, ушао је лекар, старији брадоња, с погледом пијавичара, рефлексно гледајући где би на болесниковом телу могао да размести своја љигава створења. Загледао је рану, климао главом, и коначно констатовао да ће Самуило бити у стању да устане из кревета за три дана. Затим су слуге донеле оброк. Цар је попио мало супе, узео неколико залогаја печења, натерао се да поједе јабуку, те коначно, љутитим покретом руке, отерао све напоље. - Губите се! Морам да мислим! Осећао се довољно јаким да размишља о следећем потезу. Василије је добио битку. Но, питање је да ли ће добити рат! *Нисам ипак окрућан ѿоуи Крума, не ѿијем вино из лобање једној визанѿијској цара* - помислио је са згражавањем Самуило, немоћно гужвајући постељу. - *Желим само добро за своју земљу. Желим да исѿраје. Боже мој, да ли је ѿо сѿварно ѿревише?*

Негде тамо Василије је засигурно тријумфовао. Но у царевом срцу мржња се мешала са горчином. *Он би био сѿреман да ѿрекши своје ѿринѿије. Продао би душу ѿаволу само кад би имао ѿрилику* – настављао је владар Бугара суморно да размишља. – *Већ је ѿроменио и своје раѿине обичаје. Уместо да ѿочиње камѿању усред ѿролеѿа и крајем леѿа се враћа на свој ѿерен, као ѿѿо би ѿо ѿребало ѿрави цар да чини, ѿај бесни рис је био сѿреман да овде зимује и да се бори док не ѿосѿијне циљ!* *И корисѿије је сваки начин, чак и одвраѿну издају. Драч ипак није ѿао ѿосле сѿрашне оѿсаде, зигови нису срушени. Визанѿинац је ѿоѿкуио људе, чиѿав ѿрад је без дана борбе ѿрешао на њеѿову сѿрану. Да ли сад исѿа судбина чека и Прилеј? Ја овде лежим чекајући Димиѿра, док се они можда за мене већ цењкају као за кокош на ѿијаѿи? Можда су за Василија ѿаранѿије за ѿрад вредне ѿоледа на сѿарој цара, вођеној на ужеѿу, ѿоуи ѿелеѿа ѿред клање, исѿо као ѿѿо је већ један василевс водио Бориса II?* Коначно, не смисливши ништа друго осим да кришом убије василевса, заспао је.

* * *

Када се због бола који се ширио из ране поново тргнуо из немирног сна, из мучног безнађа, дан већ беше при крају. Сунце се више није могло видети кроз прозор. Пријала му је тишина. Али га је у исто време и бринула. Живот у замку никада није тих, сада је пак деловало као да је куга прошла кроз Прилеп и само је старог цара Бог оставио живог. - Тијабросе! – довикну. Мук... Када његов глас утихну, у соби настаде непријатна тишина. Владар није чуо ни пацове ни мишеве, као да се све живо сакрило у рупе. Тек после неколико дугих тренутка врата су несигурно зашкрипала. Самуило се подигао с муком на лактове и јаукнуо јер је ногу поново прожео болни пламен. - Лезите, господине – замолио га је монах са врата. - У реду је... заиста је све у реду – убеђивао га је Тијаброс. Но израз његовог лица је сведочио сасвим супротно. Није знао да лаже. Можда му је цар баш зато одавно све поверио и још никада није зажалио због тога. - Пораз? – јаукнуо је болно, покушавајући да се придигне из кревета. - Немој да ме лажеш! Град нам је одузет! Куга? Причај, бедни монаху, немој да ме штитиш од истине! – његова рука је чврсто стиснула Тијабросово раме. Саветник је само у тишини помогао Самуилу да стане на ноге, видевши да га је попут болесног детета немогуће задржати у кревету. Стојећи једва на климавим ногама, сикћући од бола који је допирао из ране

на нози, стари владар је начинио неколико корака те је посегао за бундом од рисовог крзна која је лежала на клупи. - Реци ми шта се дешава! – подигао је глас. - Сместа! Тијаброс је с муком изговарао речи: - Наша војска се враћа... поражена... На Самуила ово није оставило неки утисак. Бежећи преко бјеласичких превоја већ је знао да је битка изгубљена. Ако се део војске враћа, требало би одмах организовати одбрану, јер иза бегунаца иде Василије са својом војском. - 'Ајмо... треба им показати да цар још живи... треба их подстаћи, дати им нову наду... – довикивао је речима испрекиданим од бола. Тијаброс је покушавао нешто да каже, али Самуило му није дао да дође до речи. Први је изашао из собе.

Све око њих беше пусто, као да су сви побегли из замка. Тијаброс је запамтио на коју је капију требало да дође војска и повео је тамо цара. Већ се скупила повећа гомила знатижељних људи. Крила градске капије су била размакнута, решетка подигнута. Прва група војника је управо закорачила унутра, а пут за упориште био је црн од глава њихових сабораца који су их следили. Корачали су један иза другог, несигурно пружајући испред себе руке, као слепци. Цар испочетка није разумео зашто, но врло брзо је схватио... Готово сви беху ослепљени. Што их је више улазило на велики трг иза капије, то је све страшније изгледало. Само је понегде понеки војник жмиркао једним спасеним оком и водио друге напред, унутар тврђаве, исто као што их је раније довео у Прилеп.

У сутону је тај караван слепих и њихових једнооких водича изгледао ужасније од ноћне море. Јер у кошмару се појављује само неколико, највише десетак страшних ликова и грозни задах страха, овде је пак, испред Самуилових очију, пролазила бесконачно дуга убога војска која се гомилала на дворишту, полако продирућу до прилепских улица и капија.

Стари цар није био у стању да се пробуди и отрезни од надлазеће грозоте, и даље је, заједно са Тијабросом, стајао на степеништу окренутом према дворишту. Посматрачи су ћутали. Гомила војника се уливала у градске улице, тетурајући се уз тихи резигнирани јаук. Било је јасно да је Василије пустио све ухваћене на пролазу у Бјеласици, трајно их ослепивши пре тога. Стотине, хиљаде ослепљених. Самуило је свом снагом стискао зубе. Послао је ту војску у битку, мада је знао да ризикује, али се ни сам није штедео, о чему је најбоље сведочила болна рана на нози. Да су ови људи једноставно погинули, као што то обично бива – поднео би то исто као што су подносили сви владари одвајкада и исто као што ће то увек подносити. Но, човек ког је толико мрзео, вратио му их је живе, а ипак неспособне за било шта, у неку руку мртве. Самуилу навреше оне речи које је помислио пре неког времена, речи тешке попут камења: „Шта сад, матора будало? Имаш ли нешто да ми кажеш?“ *Сада треба да се брине о њим људима* – помислио је цар очајно, бесно, љутито. - *Толико хиљада људи! Толико шрошкова! Боље да су поинули у неком јарку! Ово је било ниско, где год да се појаве, циљ им је само да те морално џазе, да униште веру у смисао борбе. Истио као што су морално џазили све ове војнике. Јер ко би волео да га ширеширају колико окружно умесно да поине часно ако већ треба?*

А онда су ка Самуилу скренула двојица. Један беше водич, с једним оком. Други пак сасвим слеп – Димитар. Ослањајући се на Тијаброса, владар је направио неколико

корака према кнезу, суорганизатору ратног похода, а сада и жртви тога рата. Неколико веома тешких корака. Као да се бори са бесном речном струјом. Водич је нешто шапнуо Димитру, а кад су цар и саветник већ били надомак испружене руке, кнез се поклони покорно, с уважавањем. Монах се плашио да ће полудети, да ће почети да вришти. Почео је да се у себи моли Богу – не, не за спасење и оздрављење ових несрећника. Молио се за блаженство брзог заборављања те застрашујуће сцене. Димитар је стајао укочено, као да се плаши неког неспретног покрета, због ког би могао испасти смешан. Крвавим очним дупљама гледао је Самуила који није био у стању да проговори ни реч. Чинило се да је време стало – бар за неке. Коначно, кнез је покушао нешто да заустави. Мицао је уснама, без гласа, једном па другом, те уместо речи, чуо се само тих, готово нечујан плач. Погнуо је главу, те начинио два несигурна корака. Његов се водич придигао, пратећи свог вођу... Владар такође није био у стању да проговори ни реч. Само је дисао тешко, све шумније. На челу су му искочиле дебеле вене. Одједном је крикнуо, неразумљиво, подмукло, више од беса, него од бола – и оставши без свести, пао на снег.

* * *

Тијаброс је бдео над креветом болесника даноноћно. Одлазио је само на службу у цркву. Једном је пошао и у посету Димитру који, затворен у својој соби, није желео да прича ни са ким. Саветника је ипак пустио унутра. И можда, због окружности и беса који су суморни сапутници очаја, а можда и зато што је желео коначно да подели са неким своју страшну тајну, исповедао се и поверио му истину о страшном греху који је учинио и због ког ће се кајати до краја живота. Монах је изашао сав потресен. Све до тада је мислио да је вештицу убио неки лопов, због драгоцене бунде, кнежевог поклона.

Молећи се, саветник овог цара који беше на самрти, обично је плакао. А људско саосећање, погледи пуни дивљења и тиха исповест о томе колико воли свог владара, наносили су му само бол, толико снажан да се суздржавао да не почне да вришти усред те божанске тишине и да је тако разбије у парампарчад.

Једне вечери, после службе, задржала га је нека баба, увијена у старе крпе, одвратна, осећала се на беду и старост. Желео да је отера што пре и да се врати свом владару, но она се ухватила за његову хаљину као пас. Коначно је застао, схватајући да ће је се брже ослободити ако послуша шта хоће да му каже. На тренутак је дисала тешко, уморна од борбе са Тијабросом, те је коначно извукла испод хаљине малени завежљај. Унутра је засјало шарено стакло. - Изгубила сам сина на том пролазу – рекла је огорчено. - Али наш цар је био добар, па нема у мени беса... Нека узме ову живу воду са чудесног извора, па нек натрља њом слепоочнице – ставила је бочицу брижно у монахов длан, и стиснула његове прсте да је не испусти. - Помогла је код свих страшних болести, нека проба, неће штетити... – утихнула је, јер шта више проста баба може да учини но да пружи оно најдрагоценије што има, оно што је чувала за свог сина, али њему је нешто друго било суђено.

Гледајући ту стару, изборану жену, некада плавих очију, сада пак избледелих попут летњег неба без облака, саветник се сетио лица вештице у Охриду. И њених речи. Тек сада је схватио да су звучале као молба. Међутим, у граду су изненада почела звонити звона. Вероватно је долазио Василије са својом војском. Или је негде избио пожар, иако саветник није могао да види нигде облаке дима. Ипак није знао да лаже ни самог себе. Добро је схватао шта су стварно означавала та звона: цар је умро. Покрио је лице длановима. Стаклена бочица испала му је из руку. Засјала је на светлости одлазећег дана, а затим утонула у снег.

* * *

Две недеље после Самуилове сахране монах Тијаброс је одлучио да потражи неку јазбину у неприступачној планини, да пости, медитира, па напоследку и умре. Испрва су пробали да га спрече, говорили су му да ће се лоша срећа прекинути, и да се рат са Византијским царством може добити. Радомир, нови цар, хтео је чак да га зароби и задржи у закључаној соби толико дуго да монах коначно изађе из најцрњег очаја. Нови цар није баш саосећао с њим, већ је био свестан да је овај стари монах био дуго очев саветник, те да му његова мудрост неће још дуго бити доступна. Тијаброс је ипак тврдоглаво говорио свима да не жели гледати пад своје земље. Није ни пробао да објасни људима како је имао у својим рукама кључ за успех и бољу судбину за све Бугаре, и да је дозволио да му склизне из неспретних прстију. У сопственим очима је био крив. Требало је више да инсистира. Коначно је то схватио, иако је било прекасно. На крају су констатовали да је трајно полудео од очаја и да његове речи само изазивају немир међу људима. Дозволили су му да оде.

Благословио је становнике Прилепа и отишао на свој последњи пут. Ко зна, можда је сам милостиви Бог послушао његове молитве за брз заборав? Није стигао далеко. Одмах су га на путу шчепали вукови коју су га раскомадали, како би се нахранили, а већину костију су развукли по околини. Лице је ипак остало нетакнуто. И они, који су нашли монаха, били су зачуђени, јер уместо гримасе страха, на старом лицу су видели... олакшање.

(С њољској ѡревела Аїњешка Жуховска Арениї)

Даран Андерсон

ВАН ГОГОВО УХО ПРОТИВ Р. С. ТОМАСА, ДУХОВНОГ КЛИНТА ИСТВУДА

Р. С. Томас био је доста тога, али забавна особа сигурно није. Имао је наизглед неуклоњив мрк поглед и злослутан изглед, који је – како се често примјећивало – пристајао његовој мршавој грађи као у гробара. Рукоположени англикански свештеник, служио је у парохијама у мрачној унутрашњости и на олујним полуострвима Велса, чији су временски услови и удаљеност одговарали његовој строгој нарави и увеличавали је. Био је љубитељ посматрања птица, много мање људи. Непокајани лудист, у свом дому забранио је електронске апарате и с проповједаонице лансирао дигресивне дијатрибе против телевизора, микроталасних пећница и фрижидера, које је сматрао ђавољом работом. Његови описи Велса би се тешко могли наћи у туристичкој брошури – његова земља је земља инцеста, трулих стрвина и непрестане кише. Упркос томе, убрајао се у националисте, одбијао да гласа за Plaid Cymru јер су признавали енглеску власт, и залагао се за спаљивање викендица чији су одсутни власници дизали цијене потискујући локално становништво са сопствене земље. Његова нарав била је толико опречна, да се чини узгредним да је Р. С. Томас случајно био и један од најбољих пјесника 20. вијека.



„Досегао је далеко као пјесник, усамљеник који се супротставља васељени, нешто као Клинт Иствуд духа“, коментарисао је Шејмас Хини, након што му је пред носом однио Нобелову награду за књижевност (упитно је да ли би је Томас желио, и мала је вјероватноћа да би је комитет заиста додијелио тако експлозивној фигури, без обзира на ужу листу). Хинијев опис пјесника је упечатљив и прикладан. Можете готово видјети Томаса како ћутљиво тумара по велшким брдима (*Госїоде, не бијах кѠ већина људи / кад раге, боре се / ѿију / бијах у зелен шуми, размишљајући мисао до косѿи* – „Фарисеј“), како хладним оком гледа на свијет, не безосјећајно већ са горком разговјетношћу која долази када увидите да се никоме не може вјеровати, чак ни самом себи. Вјечно у сјенци надареног имењака Дилана Томаса, нема лаког прилаза ни пречица да се разумије дјело Роналда Стјуарта, нема радио-драма попут *Пог млијечном шумом*, ни виланела погодних за цитирање, типа: *Не иди* њежан у ову добру ноћ. Покушај да се изађе на крај с његовим *Сабраним ѿјесмама*, великом каменом плочом од књиге, застрашујући је задатак, као једно од оних спиритуалних уточишта гдје се плаћа да би на дневној основи били изглађивани и бичевани у потрази за трансценденцијом. Напротив, кратки прасак његових стихова најбољи је начин да се процијене њихови громогласни ефекти.

Р. С. Томас је презирао Велс, или се бар тако чини када читамо његову поезију. Па ипак, он је могао презирати Велс као *свој*. Као што је црна рупа производ звијезде која имплодира, нихилист је романтик који је имплодирао, усисан у мизантропију пуком тежином разочарања. Томас је мрзио Велс јер га је јако волио или је бар волио то што је Велс могао, или требало, да буде, што су двије стране исте медаље. Његова верзија Велса било је мјесто *бриѿкої вјеѿра* („Човјек и дрво“), чији народ је створен од *їолих скелеїѿа* („Трудбеник“), а земља *закужена меїѿиљима и заразном шеїавошћу и гебелим црвима* („Велшка брдска област“). Ту је, даље, и темељно разарање у „Велшком крајолику“: тешко је наћи пјесму тако неприкладно укључену у антологије, која толико обилује љутом погрдом. Видио сам је у пет-шест збирки: штампати је уз пасторалну поезију Спенсера или Језерских пјесника је исто као изложити леш усред такмичења у љепоти. Због овога је невјероватно моћна: то је поезија као ратовање, ријечи као оружје, Томасова величанствена жуч и ватра прште из сваког слога док посматра своју родну земљу:

*Крїѿа од реликаїѿа,
Вјеїѿром наїрижене куле и дворци
Са лажним духовима;
Каменолами и рудници шїѿо шїруну;
Немоћан народ,
Болешљив од родоскрвнућа,
Трїа леш једне сїѿаре ѿјесме.*

Томасова замршена мрежа националног осјећања није нигдје очигледнија него у пјесми „Свештеник свом народу“, урнебесно оштрој полемици са проповједаонице (*брђани, блудници, Велшани / с вашим овцама и вашим свињама и ѿонијима, вашим знојавим женкама / како сам вас само мрзио...*) против својих земљака, против сопствене

цркве и себе самог и читавог буђавог свијета. Па ипак, ту је и непогрјешиви наговјештај привржености, закопан под археолошким наслагама пркоса, али и даље присутан. По Томасу, стид је оно што је Велс задржало као покорену нацију. Грдио је земљаке што су наводно заборавили право на самоопредјељење, што су се продали и отишли, стално је инсинуирао да су Велшани сами криви што су прихватили да буду колонизовани: *Ћурају наш језик / у ѿроб који смо му сами искоћали* („Вјештачка језера“). Ипак, чак и ова сурова пјесма указује на мрачну, магичну страну Велса: *има крикова у ноћној ѿмини / кад мјесецу сове одговарају / и ѿсѿиѿх засједа сјенки / ѿриѿајених у куѿовима ѿоља*.

Као Велшанин, Томас је био гомила противуречности, али био је истински родољуб. Не због тога што је сматрао енглески естаблишмент филистарима (иако сигурно јесте, исмијавајући *ѿворке / које не иду никуда; одликовања / и злаѿни шириѿи; ѿдиѿиња ѿризнања додијељене од владе* и демократију која је *наѿојница / коју боѿѿи и ѿлеме-ниѿи дају / за ваше ѿоѿвовање*); или пак што је с наклоношћу гледао на Велшане (иако јесте говорио похвално да су *оѿѿре / косѿи и ума окренуѿоѿ / као нож ѿроѿив нас*, „Исељеници“). Чињеница да је критиковао Велс чак више од његових непријатеља, наизглед парадоксална, издваја га као истинског родољуба. Вјеровати да се не може вољети и мрзјети нешто у исто вријеме је илузија, заостатак манихејске филозофије засноване на дуализму или/или, добро/зло. Може и дешава се. Јер чини се да је право звање родољуба да избјегне самозадовољне шовинистичке претпоставке које држе земљу у мјесту, и да је сагледа јасно и продорно, као да посматра рендгенске зраке душе те нације, те да се потруди да то без милости и каже, како би могло доћи до промјене на боље. Ово вјеровање везано је за фалибилизам и Сократов метод, по ком свако убјеђење мора бити преиспитано и исклесано у прави облик, и оно важи не само за Томаса него за многе друге ауторе (Џејмс Џојс је раније сажео овај позив: „да искујем још нестворену свест свог народа“).¹ То је мало привлачан и незахвалан задатак, али је од живог значаја.

Ма колико да је веза с његовом земљом била сложена, Томас је био њен силан заступник. Јадао се због тога што су му одузели језик: Енглеско, што си учинила да направиш од говора / мојих очева странца на мојим уснама („Древни језик“). Научивши велшки прекасно, савладао је језик Владара, да га користи против њих (као Џојс и Вајлд прије њега). Изнад свега, настојао је да одоли покушајима да се старосједиоцима наметне културна амнезија, и да пробуди оно што је заборављено. Проф. М. Вин Томас назвао га је „провокатором велшке савјести“, оним ко поставља тешка питања, који проузрокује бол и открива сакривене ране / историје у лагодном тијелу („Родољуб“), јер Томас је знао да је то једини начин да се нешто покрене и започне промјена. Била су потребна очајна средства.

Томас је усредоточио своја осјећања на једног лика, Јага Продерха, сељака чији примитивизам (или реализам) Томас презире (има нешто страшно у празнини његовог ума), али чијој одлучности и способности за опстанак Томас не може а да се са завишћу

¹ Наведено према Џемс Џојс, *Порѿреѿи умеѿника у младосѿи*, прев. Петар Ђурчија, Просвета, Београд, 1991, стр. 247. (Прим. ѿрев.)

не диви (запамтите га, онда, јер и он, исто, је ратни побједник / који опстаје попут дрвета под радозналим звијездама). Ето човјека снажног, древног и нијемог као гранит, у поређењу с нама из смијешног постмодерног свијета, шупљим људима, људима од сламе, како нас је Т. С. Елиот описао. Продерх је човјек који се држи на дистанци од вјештачке патине цивилизације која нас раздваја од земље и смрти (на нашу корист и штету). Прогањан овим архетипом, Томас му се стално враћа (више од двадесетак пута), понекад као мети за његов бијес, понекад ради мало утјехе (Јеси ли икад био млад, Продерх...?, Добро си ме служио, Продерх). Каткад Јаго одговори: Ја сам Продерх. Опростите. Не знам / о чему причате... („Инвазија на фарму“). Томасов суд о свом створу стално осцилује. Његове мисли су бојиште. У једној пјесми је великодушан, у наредној неумољив, понекад обоје истовремено. У „Афинитету“ пакосно напада читаоца (и кроз њега, самог себе) као неког ко није у стању да суди о усамљеном земљораднику, ко не може понудити бољу алтернативу: Испретурај по лобањи, извуци ладице / које труну у прашини твога срца, и што имаш да даш / да обогатиш његов дух или начин живота? Премда је заједљив и непостојан, страст са којом Томас маше својом поетском кѡсом је сама по себи окрепљујућа усред уређеног грмља великог дијела његових и наших савременика.

Битна ствар код Продерха је што је неизмијењен, неискварен модерним свијетом и свом његовом ноншалантношћу и слабостима (као што је Томас показао у љутитом „Сељаку“). За разлику од нас, никад није био одвојен од земље, од годишњих доба, од природног процеса умирања. Продерх не пати ни од какве неурозе. У одређеном смислу, он је производ Томасове крајње одбојности према модерном свијету. *Преко вјеровања / и ремек-дјела наши ѿочкови ѿрелазе*, Томас задикује у пјесми „Без одговора“. У „Младим и старим“, исмијева летјелицу која покушава да „припитоми огромно небо“. Томас је био сумњичав, чак и сујевјеран, кад се радило о електричној струји, масовним комуникацијама, материјализму, свим спољашњим одликама наводног напретка, и вјеровао је да нас је он не само удаљио од суштинских истина већ да је створио нови, сопствени пакао. Обећавајући неку далеку Утопију, научници, *с рукама ѿуним / дарова који унишћувају* („Огњиште“), довели су нас до *нуклеарне зиме* у „Формули“ и *силиконских анђела* „Јутарње серенаде“.

Исто тако, рекло би се да претјерано рационална објашњења о природи свијета никад не доносе утјеху, након што сведу *живош на чворове и молекуле / шћо одбијају се од чворова и молекула* („За послом“). Такво виђење свијета не узима у обзир људску душу: *у мени нема ничеј / сем ћелија и хромозома / шћо чекају да зачну хромозоме / и ћелије* („Браво!“). Томас је једнако немилосрдан спрема капитализма: у „Испитивању“ говори о злу које су починиле финансије, о *разореним износима на рачуну и изливу цифара*. У „*Eheu! Fugaces*“ и даље прекоријева свијет у ком *Лорка / је био недужан и умро је / млад*, док је *Франц, аустријски / цар... ѿреживио / да сћавља ѿшћисе / на ѿрновиће сћоразуме*. У Томасовом свијету, као у овом нашем, кротки никад нијесу наслиједили земљу, како је Христ обећао, и мада је требало да преузмемо ствари у своје руке, нијесмо никад. Искупљење је увијек било одложено.

Томасов однос са Богом био је натегнут. Отворено је то признавао: *Има шренућика / кад се црни мраз ухваћи ѿ / чишћавом бићу, и срце / у свом једином звонику виси*

нијемо („Звоник“). Док читамо његова дјела наједном увиђамо изванредну чињеницу да је пред нама свештено лице које понекад не вјерује у Бога: *Да ли се Бој овдје скрива / од моје ѿошраіе?* („У цркви“). Слика одсутног Бога се стално враћа: *неће више доћи / на наш мамац* („Празна црква“), *Пушћам снимак / њејове шушће ојей / и ојей самом себи* („Ревизија“), *Молишве ѿоуш шљунка / бачене у ѿрозор / неба* („Народна приповјетка“). Ово је Бог који не одговара; па ипак, то није ни издалека свештеникова најподругљивија оптужба против свог творца. У „Бургосу“ је осликао божанство као паразита: *без сјенке као Бој / који је ѿу земљу сћворио / и сад сиса њену крв*. У „Одјецима“, хришћански Бог је чангрисав: *Својејлавосћ њејовој одбијања да одговори / разјарила ја је*. У „Острву“ Томас нам даје суровог, злонамјерног Бога: *И Бој рече, ѿодићи ћу цркву овдје / и учиниши да ме овај народ обожава / и нанијеши му сиромаштво и бол*.

Неортодоксан до самог краја, Томас је признао у интервјуима да би га прије пар вијекова Инквизиција осудила као јеретика, успут наговјештавајући да је и сам Христ својевремено био пјесник и јеретик. Може се рећи да је сам чин писања јеретичан, у смислу да се сва велика књижевност напаја сумњом, и преиспитује догме, доктрине и непогрјешивост. Томас није био монах да се затвори и завјетује на ћутњу. У односу на вјеру, као и на националност, био је рођени изазивач невоља. Он доводи то до логичног закључка и слиједи јеретичку истину у језгру белетристике, чињеницу да је писац привремена замјена за Бога, узурпатор, творац свјетова, и изричито се представљао тако у „Стварању“: *и кад сам ја направио / сћао сам ја ојремаши / ѿ свом укусу: ѿрво маховина ја зашћим шправа...*

У почетку, изгледа, Томасова Библија била је само Стари завјет, свијет сумпора и огња гдје је Каин убио брата, Лотова жена је постала стуб соли, а Јов је бескрајно на мукама (можете замислити како се све ово догађа у искомском шипражју и по планинама Томасовог пејзажа). Јемство љубави, спасења и правде за сиромаше које Христ нуди изгледа, у најбољем случају, као опсјена. У најгорем, нада је у овој земљи готово клетва, увреда, која лажним изгледима за спасење чини живот још тежим за издржати: *а у књици коју сам ѿрочишћо / Бој је љубав. Ал' кад ѿодинем ѿојлед, не изіледа ми / шћако* („Који“). Пророк у правом смислу те ријечи (тј. глас из пустиње), Томас је бјеснио против неправде и против Божјег ћутања и недјелања, и то га је понекад доводило у стање да у све сумња. *Најусћио сам / своје шћорије, лакше увјерења / вјеровања. Нема ојраде да се / за њу ухваћим, признаје у „Равнотежи“*. У „Прекамбријуму“ јадикује: *оно шћо ми шћреба / сада је вјера да ми омојући да нешћремице узврашћим ѿојледима / искежених лица ѿацијеншћа ове луднице*. Вјера, за Томаса, није била нешто што напросто имамо већ нешто за шта, и са чим, се треба борити – хладна, неухватљива и удаљена као звијезде.

Неиспуњеност у сржи његовог бића начинила је можда од Томаса ову заједљиву особу, пуританског проповједника, али исто тако, на неки начин, и великог пјесника. Она добрим дијелом објашњава скоро потпуни песимизам у његовом опусу, али и његове адуте. У „Сеоском дјетету“, посматра пустош сељачког живота: *и шћако ће дани одлуњати у мјесеце и мјесеци у јодине... кућу која се распада, и шайшћаче на сћеијеницама* (што подсјећа на француски израз „L'ésprit de l'escalier“, трен када вам падне на памет савршен одговор али је прекасно да га употребите). Живот се одлаже, мудрост при-

стиже прекасно и нешто друго заврши на мјесту живота: губљење времена, бескрајни циклус рутине.

Оно што је ван сваке сумње је да је Р. С. Томас био пјесник измучен песимизмом. Није то била инерција као у депресивних људи. Слутимо да је његов песимизам био тако свеобухватан да би радо инсценирао сопствени Сумрак богова из свог велшког склоништа да је могао, јер тајно је хилијастичку жељу да оконча све са тутњем а не цвиљењем. Она је присутна у Тумовој отегнутој трагедији у „Ваздушном гробу“; у туробном „Млину“ (*Мрвио је мене*); нејвероватној али морбидној „Смрти једног сељака“ (*Сјећам се исцїо и заробљеној вјећира / који кигао је завјесе, и учесћане / хисцїерије ѿодивљале свјећлосцїи на ѿоду*); у ремек-дјелу удаљености и смрти, „Ивансу“ (*Коїа осцїавих насуканој на ѿросцїраној / И самоцїној обали њеѿове цїуробне ѿосцїеље*); у „Упознајте породицу“, гдје нам представља Џона Првог, Џона Другог итд. (*Видио си већ цїо лице / како се нацїиње из мрачне ѿрошлосцїи / измучено у љуцїом вихору мисли*) и у његовом можда најбољем дјелу, патвореној „На фарми“. Постоје ствари суморне као гледање конгреса Младих Торијеваца, рецимо, или наслови *Дејли мејла*, али нико не може надмашити суморност Р. С. Томаса кад је на врхунцу, и на самом дну. У свим овим пјесмама је осјећај превладне клаустрофобије, гушења, и насупрот томе, Томасова неоодољива потреба да нешто уради по том питању, чак и ако то значи све уништити. Још једанпут, посрнули романтик постаје нихилиста.

Понекад је та мржња усмјерена ка самом себи. У „Одразима“, коју су *Manic Street Preachers* штампали на омоту свог једнако мрачног албума *This Is My Truth, Tell Me Yours*, Томас се супротставља фуријама које пребивају у његовом огледалу док стари: *Твоје лице које ѿриближава се ѿријашељски насцїројено / је бијела засцїава за коју не маре / нема ѿримирја са фуријама*. Ова сумња у себе навела га је да наслови своју аутобиографију *Neb*, што значи „нико“ на велшком. Кроз пуку постојаност песимизма, Томас је створио сопствени жанр, Велшку готику. Или, могло би се рећи, сопствену земљу, мјесто начињено од осјећања и слика које му се стално враћају, мјесто самрти, вјетрова, огњишта, костију, сокола, чајника, камења, звијезда, кише, плугова, студени, крви и мора, хобсовско окружење предатора и плијена, гдје је смрт Божија космичка шала на рачун свих нас. Постојаност атмосфере и фигуративног језика неизбјежно чине Томаса подложног пародији и отрцаној сентименталности (*Сјећаш ли се Дејвиса? Умро је, знаш?...*), али иако би било лако склопити пјесму од коцака које је он користио, ниједна од њих не би знала испоручити изненадна открића и жаоке као што то чини посљедњи стих пјесме „На фарми“.

Иако је Томасова дјела лако оптужити за загушну негативност и дубоки недостатак смисла за хумор, ипак је могуће наслутити тренутке љепоте и истине кроз напуклине: *воћњак звијезда у неисцїећим крошњама ноћи („Сеоско дијете“); цїромо би ѿодицао руку / и њежно оркесцїар / звјездица ѿочео би / да свира цїрве цїакцїове / ноћне уверцїире („Диригент“); Лосос који лежи у дубинама Лин Лифона / ѿоцїајно као мисао у цїамном уму (из „Древних становника свијета“, која је оставила утисак на Теда Хјуза). Понекад су љепота и туробност испреплетане: *каменоломи сиве кише („Валтер Лаиварк“)* или *рушевине неба, изнуцїра изцїореле од вацїре / цїозној сунца, цїцїо још увијек цїиња („На-јамник“)*.*

Овај осамљени пјесник није потпуно интелектуално острво. На примјер, одао је сладуњав омаж Вилијаму Батлеру Јејтсу (*зайањујуће / и лавиринтске стазе његовој нейробојној ума*), који признаје одређену сродност, али и дистанцу (*сувише стидљив пред његовим презривим његовом / да се дрзнем пробити тамне, недокучиве наочаре*). Као пјесник, Томас се обраћа Канту („Зелене категорије”), Шелију („Пјесма док година се мијења”), Валасу Стивенсу, Дегау, Пикасу и многим другим сликарима. Проналази сродне егзистенцијалистичке душе у Сјерену Кјеркегору и Достојевском преобраћеном пред стрељачким стројем (дубоко је размишљао о загонетки Ивана Карамазова). У „Укусу” Томас чак и даје кратак преглед оних којима се диви и које је отписао из редова књижевних великана: *Драјдена нијесам погодносио / ни префињено брајтоубиство / Поупа*.

Повремено, Томас би утекао из затвора који је око себе подигао садржином својих пјесама, као када је измаштао бродолом у „Спашеницима”, утваре Индијанаца у „Предсказањима” (*Над изнуштрицама што су се пушиле / видео је првој бијелца како стиже са својим пушкама и тамницама*) или слетање на Мјесец у „Астронаутима”. Суочавао се са старошћу са увијек искреном комбинацијом снажне фрустрације и резигнације, као када је настојао да затекне огледала у истоименој пјесми, или када би опак „спустио” амбициозним пјесницима („Непослато”) или се супротставио смртности у срцепарајућем „Браку”.

На концу остаје утисак да је у себи Томас био свјестан тога како су на њега гледали и какав је био, да је имао оклоп, *прву одбрану од материјалној свијети*. „Знање” типично почиње: *након сјорој шровања / и превртљивосћи годишњих доба*, али томе се супротставља: *Пошмишен? Јесам ђавола! / Треба нешто више од мртвачких кола кише ... да ме смакне са високе тране мој смијеха*. Да ли је смијех био упућен себи самоме, нама или животу и смрти уопште, само је Томас знао.

Густи снови збијају се на блиједој му лобањи: како узети мјеру неке ко је написао такав стих? Да ли да му се дивимо, да га сажаљевамо или да га се плашимо? Р. С. Томас је био опречан дух. Не да се смјестити комотно у наше мисли, у велшку културу, у теологију или пјеснички канон. У свијету бојаљливих пјесника и неопредјељених људи, то је оно што га спасава. Био је неко кога никад не би могли припитомити, ко се није уклапао и ко је крчио свој пут, и без њега је наш свијет оскуднији.

(С енглеској превела **Марија Берјам**)



ВЕЛШКО ЗАВЈЕШТАЊЕ

У реду, био сам Велшанин. Је ли битно?
Говорио сам језик који ми је предан
У мјесту на ком сам се задесио,
Мјесту скученом између сивих зидина
Облака током бар пола године.
Моја ријеч за небеса није ваша била.
Ријеч за пакао имала је бритку ивицу
Коју дала јој је рука вјетра
Што бруси, бруси реским звуком
Даноноћно. Ништа од оног што је Глиндур
Знао није штитило од пројектила
Кише. Што значило је потицати од њега?

Чак је и Бог имао велшко име:
Обраћали смо му се на древном језику;
Очекивало се да ће посветити посебну пажњу
Велшанима. Историја нам је показала
Да био је превелик да се прикује за зид
Камене капеле, али ипак смо га турили
Међу тврде корице црне књиге.

Упркос томе људи су питали за нас.
Моје испупчене јагодице, дужина лобање
Привлачиле су их као ванредан портрет
Преминулог мајстора. Видио сам како зуре
Из лимузина, док пролазио сам до кољена
Међу овцама и шкопцима. Видио сам како стоје
Крај трновитих живица, и посматрају како нижем
Удаљена стада на нит пискутавог звиждука.
И непрекидно њихове очи; снажни
Притисак на мени: Ти си Велшанин, рекоше;
Тако нам и причај; сачувај твоје пољане
Од смрада нафте, од бучне рике
Врелих трактора; треба нам мир
И тишина.

Је ли музеј
Миран?, упитах. Јесам ли ја чувар
Реликата срца, што самом себи
Баца прашину у очи? Ја сам човјек;
Никад нијесам желио отрцану улогу
Коју ми је живот додијелио, да глумим
Пред публиком прошлости на позорници
Од земље и камена; бесмислену етикету
Рода, расе, што ми укоси виси
Око рамена. Био сам у тамници
Док нијесте дошли; ваш глас бјеше кључ
Што окренуо се у огромној брави
Безнадежности. Јесу ли се врата отворила
Да пусте мене ван или вас унутра?

У ЦРКВИ

Често покушавам
Да проучим одлике
Њених ћутања. Да ли се Бог овдје крије
Од мог трагања? Стао сам да ослушнем,
Кад се оно мало људи разишло,
Ваздух како се наново саставља
За бдјење. Чекао је овако
Откако се камење око њега скупило.
Ово су тврда ребра
Трупа којег наше молитве нијесу успјеле
Оживјети. Сјене се приближавају
Из кутова да заузму
Мјеста која је свјетлост држала
Један сат. Слијепи мишеви враћају се
Свом послу. Нелагодност црквених клупа
Утулила се. Нема ниједног звука
У мраку сем звука једног човјека
Што дише, искушава своју вјеру
На празнини, закива питања
Једно по једно на ненастањени крст.

НАКОН ПРЕДАВАЊА

Постављам оно тешко питање. Треба ми помоћ.
Не питам из пакости.
Немам жељу да видим како излазите
Или не излазите на крај с немогућим клупком
Проблема олако изнесеног.
Прочитао сам Ваше књиге, разабрао атмосферу
Строгу, ал' не и претешку
За дух. Могуће је да сам сазрео
Откако сам их прочитао; нема критерија
Који би просудио, нити се душа
Да измјерити. Познајем све стилске фигуре
Религије, како Бог није ту
Да му се обратимо; како вријеме зарађујемо
Његовим одсуством, и како гледамо
Кроз двоглед на бол,
Зло, изобличеност. Пробао сам
Повезати оштре очи
Понизношћу, али слух мој
Издржава; из даљине колико од Тибета
Крици допиру.
Од неког ко се не да сатјерати
У концепт, и ко је по природи другачији
Од човјека; ко нас држи на дистанци
Својим симболима, опречним амблемима
Сокола и голуба, што могу моје молитве прискрбити
Ближњима, душама сведеним на голу кост
Да мучене буду, које горе, горе
Кроз историју сопственом, чудном свјетлошћу?

ИВАНС

Иванс? Да, много сам пута
Сишао низ његове голе
Стубе у шуру кухињу
С огњиштем, гдје су зрикавци пјесмом
Пратили цвилеж црног
Чајника, и затим у студени
Мрак да угушим се у густој плими
Таме што плутала је око зидова
Његовог пустог салаша на бријегу.

Није ме мрак, што пунио ми је очи
И уста, згражавао; па чак ни киша
Што капала је попут крви с једног дрвета
Невременом измученог, већ мрак
Што закрчивао је жиле тог болесника
Кога оставих насуканог на големој
И самотној обали његове туробне постеље.

ВЈЕШТАЧКА ЈЕЗЕРА

Постоје мјеста у Велсу гдје не идем:
Вјештачка језера која су подсвијест
Једног народа, узнемирена у дубинама
Надгробним плочама, капелама, чак и селима;
Спокојство њиховог израза
Ми је гнусно, оно је поза
За туђинце, драж који један акварел
Има за масу, умјесто захтјевнијих услова
Пјесме. Ту су и брда,
Такође; баште покривене шљаком
Шума; и разбијена лица
Фарми с каменим цурком
Суза низ падине брда.

Куда могу утећи, онда, од задаха
Распадања, од труљења мртве
Нације? Шетао сам обалом
Сат времена и видио Енглеze
Како лешинаре међу отпацима
Наше културе, преливају пијесак
Као плима и, са грубошћу
Плиме, гурају нам језик
У гроб који смо му ми ископали.

ОНО

Увијек ће побјеђивати.
Други ће доћи да као ја
Овдје стоје и по њему ударају
Као на врата, и траже љубав,
Самилост, чак и мржњу; било што
Мјесто овог тупог равнодушја,
тих непристрасних одговора, ако се одговорима назвати могу,
Овог сивог неба, ових влажних поља,
застрих мртвачким покровом вјетра.

И бескрајно дани иду
Својим послом. Љубавници се појаве
Па нестану. Клица нађе пут
Од траве до пужа до јетре до траве.
Сјенка дрвета пада
На наше њиве ко распеће,
С једном птицом што пјева у крошњи
Оно што њен пискутави сој одувијек пјева,
И зарива ноту по ноту
У наше кратковјеко месо.

МЕДИТЕРАН

Вода је иста;
одрази су пак другачији.
Вергилије се овдје
огледао. Не би се рекло.

Накит свјетлости запиње у грлу
риба; распори
их, наћи ћеш обезвријеђене
кованице да њима платиш порез.

Цврнци и даље
пјевају. Тражити их кроз
божиковину је као да преводиш
пјесму на други језик.

ОБАСЈАНО ПОЉЕ

Видио сам сунце како пробило се
да обасја мало поље
на кратко, и пошао својим путем
и то заборавио. Ал' то бјеше
бисер драгоцјени, једино поље које скривало
је благо. Сад увиђам
да морам дати све што имам
да га придобијем. Живот није журба

ка будућности што одмиче, ни жудња за
умишљеном прошлошћу. Живот је скренути
и прићи кô Мојсије чуду
грма у пламену, свјетлости
што чинила се пролазна кô младост твоја
некад, али је вјечност која те чека.

БОРБА

Ти имена немаш.
Рвали смо се с тобом читав
дан, и сад се ближи ноћ,
тама из које смо изронили
у потрази; и анониман
ти се повлачиш, остављаш нас да превијамо
своје ране, своја ишчашења.

За неуспјех језика
накнаде нема. Физичари
нам говоре о твојој величини, хемичар
о састојцима твог
размишљања. Али ко си ти
не указује се, ни због чега
на недужним маркама
рјечника ти бираш
да заметнеш бој, и да нагрдиш нас
твојом шутњом. Умиремо, умиремо
са сазнањем да је твој отпор
бескрајан на граници велике пјесме.

НА ФАРМИ

Био је ту Даи Пу. Ништа од њега.
Послали су га на пољану да креше репу,
И узимали му нож кад би дошао кући
Касно увече с осмијехом
Попут распора на лицу.

Био је ту Лху Пу, ништа од њега.
Свако вече након орања
Великим трактором сјео би у столицу,
И зурио у замршени врт ватре,
Отварајући споре усне као пуж.

Био је ту и Хју Пу. Шта да кажем?
Чуо сам га како звижди у живици
Непрестано, као да зима
Никад више напустити неће ова поља,
А све дрвеће да је изобличено.

И најзад била је ту дјевојка:
Љепотица под чинима неке звијери.
Њено блиједо лице бјеше свјетилка
Под којом су прочитали у мрачној књизи живота
Крештаву реченицу: Бог је љубав.

(С енглеској превела **Марија Беріам**)