

Драјан Хамовић

ПОЕЗИЈА И ВРЕДНОСТИ

Леон Којен: ОГЛЕДИ О ПОЕЗИЈИ,
Чигоја штампа, Београд 2012.

Пет опсежних огледа у књизи Леона Којена *Огледи о поезији* плод су ауторовог усредсређеног изучавања поезије, овде пре свега српске поезије XX века, рада који можемо пратити на пољу теорије српског стиха и антологичарске селекције (*Антологија српске поезије 1900–1914*, 2001), а пратимо га и кроз уређивање раритетне песничке библиотеке „Арахна” (одакле и потичу, изузев једног, ови огледи) – а одскора и часописа за теорију и критику поезије *Поетика*. Којеново научно деловање најпре обухвата естетичку област. У закључку огледа „Истина, интерпретација, вредновање”, објављеног у књизи *Умешност и вредност* (1989), аутор се отворено опредељује против релативизма у схватању интерпретације (данас тако раширеног и стратешки подстицаног), као што опредељење за веродостојност тумачења, још једном, прецизно појашњава у кратком информативном предговору *Огледа о поезији*. „Различита тумачења исте песме отуда могу бити подједнако прихватљива, будући да се ослањају на нешто друкчије а подједнако одрживе парафразе” (стр. VI), тврди Којен и, нешто даље, поентира: „И када одбацимо релативизам у теорији тумачења, ништа нас не спречава да останемо плуралисти, свесни да чар песничког дела лежи у томе што се о њему никада не може рећи последња реч.” (стр. VII)

Друга област Којеновог теоријског интересовања још је непосредније уткана у тумачења поезије Душана Матића, Јована Христића, Тина Ујевића, Ивана В. Лалића и Милосава Тешића, и у разматрања проблема превођења Бодлерове поезије, у огледима обједињеним пред нашим читалачким погледом. Предговор српском

избору *Оіледа из ѿоеѿишке* Романа Јакобсона (1978) први је Којенов осврт на теорију поезије чувеног аутора потеклог из редова руских формалиста. Тај текст је накнадно постао први део студије *Јакобсон: ѿоеѿишка и меѿрика* (1998), објављене после *Студија о српском сѿишу* (1996) као сажета теоријска подршка овоме синтетичком делу о развоју нашег стиха, од усмене поезије из Вукових збирки до постромантичарских метара српске модерне. Еволуција српског стиха, промена ритмичких доминанти у примерима слободног стиха песничке авангарде и поставангарде, као и посткласичног стиха у савременој српској поезији остаје терен проучавања што повезује огледе сабране у Којеновој књизи, уз остале интерпретативне теме проистекле из дела и поетика аутора о којима пише.

Оглед „Матићева скупа игра”, знатно проширен у односу на прву верзију (*Будна ноћ*, 2005), претендује да обухвати његов стваралачки и интелектуални портрет, проматрајући песника *Бајдале* у трагалачком ходу до зрелог поетичког оформљења. Отуда му је поглед упоредо усмерен на међуратни и на послератни ауторов књижевни период. При почетку текста, Којен указује на Матићево, експлицитно и имлицитно, колебање између поезије и филозофије, поводом тога шта је „повлашћени медијум његовог личног израза”. Посредне доказе таквих дилема тумач и проналази у раном тексту „Битка око зида” (1924), у којем „без икаквих прелаза комбинују се два потпуно диспаратна тона” (стр. 4). Улазећи поближе у књижевно окружење од утицаја на младог песника, Којен подсећа на Матићево учешће у стварању тематских свезака часописа *Сведочансѿива*, у чијем су фокусу били примери „непредвидљивог јављања поезије у спонтаним манифестацијама људског духа” (стр. 6), што је, по мишљењу тумача, било залога његове изразито остварене постнадреалистичке поетике. Година објављивања три дуже песме („Мутан лов у бистрој води”, „Заменице смрти” и „Теку реке”) самопрокламована је преломна година Матићеве књижевне биографије, песме које и аутор овога огледа оцењује као „вероватно и најбоље песме српског надреализма” (стр. 7). Наведене песме Којен потом и тумачи у светлу Брегоновог *Манифестѿа надреализма* из 1924. године – другим речима, у односу на програмско извориште, првенствено у остваривању „технике чистог аутоматизма”. Аутор овде показује приличну аналитичку подробеност на питању преко којег се, по правилу, брзо прелази као преко објашњене и разрешене ствари самом програмском декларацијом надреализма. У средишту пажње, кад је реч о песми „Мутни лов у мутној води”, налази се песничка слика, чији је циљ „највиши степен произвољности”, односно слика што зближава „вишеструко удаљене стварности”. У разматрању друге две песме из 1930. тумач назире одређена одступања од

„технике чистог аутоматизма”, успостављањем њихове „прилично видљиве реторичке организације” (стр. 15). Поред тога, помаљају се и новине на тематско-смисаоном плану: „Осим ритмичким замахом и песничком сликом, каквих пре тога једва да је било у српској поезији, ове две песме нове су и по особеном споју поетског и филозофског, бар на изглед извршеном без много одступања од ортодоксне надреалистичке поетике. По томе оне наговештавају каснијег, зрелог Матића, који се често враћа њиховим сликама, али увек их стављајући у друкчији контекст.” (стр. 19) У разматрање, на трагу претходне критике, Којен уводи и Матићево романисијерско искуство, оличено у *Глухом добу*, као јаку искуствену подлогу позног, оствареног песника, увиђајући тематске кореспонденције, а пре свега овладавање новим језиком, конкретнијим од језика његове раније поезије. Дошавши до питања Матићевог стиха, Којен усмерава светло на контекст међуратне авангарде, при чему закључује да, за разлику од представника првог модернистичког таласа, који су већином користили „различите типове неримованог слободног стиха”, „чист” слободни стих односи превагу с надреалистичким покретом, али га и одељује од „прозе аутоматских и квазиаутоматских текстова” (стр. 36). Реторички образац разматраних песама из 1930. разликује се од „аутономног ритмичког импулса” поратних репрезентативних Матићевих песама, чије стихове Којен описује као често неподударне „са интонационим јединицама које би се добиле прозном деобом говорног ланца на реченице и њихове делове” (стр. 38), вреднујући високо његов допринос модерној српској версификацији. Изнова истичући засебност Матићеве филозофске преокупације у њему савременој српској поезији, аутор огледа „Матићева скупа игра” на крају инсистира на заједничком искуству низа истакнутих песничких савременика да „нема истинске поезије која није резултат успешног трагања за новим ритмичким и језичким изразом” (стр. 39). У развојном контексту националне поезије XX века, Матићев рад Којен види као противтежу „сталним преображајима романтичарског импулса”. Уз раније увиде Новице Петковића о Матићевој песничкој синтакси и стиху, за речену тему тешко да у нас има упућенијег тумача од Леона Којена.

Као што су приређивање избора из Матићеве поезије, па онда и поезије београдског надреалистичког круга (*Мушан лов у бисџрој води*, 2007), били истраживачка припрема за израду и допуну огледа „Матићева скупа игра”, тако је, још и више, приређивачки наум био пресудан за тематски фокус огледа „Позно песништво Јована Христића”, такође проширеног у односу на поговор књиге *У шавни час* (2003). Исто тако, као у огледу о Матићу, и овде је предузето као истраживачки задатак сагледавање ауторске еволуције, поређење шта

се поетички променило, развило у дводеценијском размаку. Не знамо колико је временска близина песникове смрти утицала на избор тога тематског фокуса, али се чин издвајања, као самосталне целине, Христићеве „позне” поезије, настале после четвртвековне песничке паузе показао довољно оправдан критичким читањем усмереним на ту целину. Којеново читање и почиње исказаном резервом у односу на оцену аутора поговора Христићевих повратничких *Сшарих и нових йесама* (1986) – иначе једног од свакако најбољих текстова о овоме песнику – да се између песама писаних до *Александријске школе* (1963) и нових, придодатих песама не уочавају битне разлике. Којену је то и био импулс да укаже на разлике и покаже да нису занемарљиве. Кључ разлике Којен види у природи лирског „ја” у „зрелом” и „позном” низу песама, а тај се круг ширио од средине осамдесетих година па до песниковог животног краја. И овде, као у претходном огледу, тумач се ослања и на есејистичке исказе песника, као на поуздане сигнале ауторске самосвести. Христићев есеј „Судбина језика” послужио му је да ближе објасни дубљу, споља слабије приметну промену унутар Христићеве поезије, а знамо да су истосмерна поетичка изјашњења читљива и на другим местима, лирским и есејистичким. Којен посеже и за Рилкеовим одређењем песама као искустава, да би потцртао лични емпиријски талог као доминантно обележје Христићевих касних песама. У поезији *Александријске школе*, условно речено, претеже „слободно замишљени песнички субјект”, док је у позном песништву лирско „ја” већином аутобиографског карактера. Кроз аспект лирске инстанце што у песми проговара – како га је Којен поставио – прелама се, заправо, једна од непрекидних Христићевих преокупација, односа између „напамет наученог искуства” посредованог културом, код оних који (попут књигољубивог Христића) „никада нису били млади”, и непосредног живота за чијом ефемерном пуноћом жуди песничко „ја” већ у песмама из младости. У том светлу, разрешење се изналази у позном периоду, вредносним обртом у којем „велики замаси појмова”, мреже алузија и реминисценција из лектире, узмичу пред општим местима најобичнијег људског сећања. У Христићевом есеју „Запис о херменеутици” Којен распознаје лозинку његових тежњи остварених у позним песмама, која гласи „од знака ка постојању”, од речи ка стварима што их можемо додирнути. Отуда овде и наглашава да главнину песама из последњих деценија песничког живота не можемо разумети независно од биографског контекста, да читалац на то мора рачунати. На самом крају огледа о Христићу, Којен ефектно засвођује кључну тезу огледа, па ту завршницу зато и наводимо: „Песнички стил *Александријске школе* готово да се више није мењао; али у споју с аутобиографским 'ја' и

јемством аутентичности коју то 'ја' носи, он је добио сасвим друкчији смисао. У Христићевој поезији прецизност именована, одсуство метафора и уздржана емоција више нису само један од многих реторичких образаца који су могући у поезији. Они сад стварају утисак да је песма, попут сна или мита како их схвата Христић у 'Запису о херменеутици', нешто што нас враћа стварима, што је и само пре ствар него знак – кроз њен језик као да се дотичемо 'непрозирности егзистенције.'" (стр. 76) Један уз другог, оглед о Матићу и оглед о Христићу, омогућавају нам и да међусобно самеримо ове блиске ауторе двеју песничких генерација и у односу на заједничка филозофска занимања и поводом примене слободног стиха у послератној српској поезији.

Огледи о Тину Ујевићу, о Ивану В. Лалићу и Милосаву Тешићу, као и питању подесног метра за превођење Бодлерових стихова на српски језик, понајвише дугују ауторовим постигнућима у теорији српског стиха. У самом проблемском средишту ових огледа и јесте стих, у контексту индивидуалне као и опште метричке, али и књижевне еволуције. Оглед „Париске године Тина Ујевића” испитује разлоге песниковог преласка на екавицу у збиркама *Лелек себра* и *Колајна*, првобитно замишљеним као јединствена целина, а објављеним засебно, двадесетих година, у Београду. Устаљена претпоставка да је реч о политичким разлозима а не песничким, бива доведена у сумњу када тумач подсети да, једновремено са екавским стиховима, Ујевић своју публицистику искључиво објављује на своме изворном, ијекавском наречју. Овде пак наступа пажљиво књижевноисторијско истраживање, које доводи до евидентних открића и доказа. „Ујевићево југословенство”, вели Којен, „било је значајно само на један начин – утолико што га је учвршћивало у уверењу да су и ијекавица и екавица, и хрватска и српска песничка традиција, подједнако његове, да му и једна и друга могу послужити као ослонац да пронађе сопствени израз” (стр. 79). Претходни закључак Којен је могао извести путем анализе две верзије једне од раних песама Тина Ујевића, под насловом „Наше виле”, верзије ијекавске – објављене 1911. и 1914, и екавске, објављене 1912. године, између две ијекавске објаве – при чему опомиње на песников вишемесечни боравак у Београду управо 1912. године, када објављује и неколико текстова о српским песницима. Анализа метра двеју верзија „Наших вила” показује да ијекавска, прва верзија, садржи флуидан силабизам хрватске „матосевске” версификације, а да екавску верзију песник заснива на силабичкој строгиости карактеристичној за постромантичарски српски стих. Песник, разуме се, не остаје на екавици као на тренутном опиту, него су његове „париске године”, у којима настају

антологијске песме београдских збирки, такође у знаку екавице и практиковане српске версификације. Којен пажњу посвећује и анализи одлика Ујевећевог метричког стила, па подвлачи, поред осталог, и његово систематско коришћење ненаглашених дужина на крају стиха. Слободнији метрички стил опажа у стиховима након „париских година”, доводећи ту појаву у везу са „донекле измењеним ликом песничког 'ја' у тим песмама”, преласком са претежне имперсоналности на наглашенију персоналност исказа у тим песмама и на повишен емфатичан ритам. А емфатичан ритам, додајемо, свакако саображава Тинове стихове актуелним експресионистичким струјањима. На крају огледа о Ујевећу, Којен износи маће повољан суд о стиховима насталим након „духовно усредсређених” париских година. Очито да поменућа духовна усредсређеност има дубоке везе са квалитетом рада на стиху, и недостатак такве бриге оставља негативне естетичке последице. У сваком случају, резултати огледа о „раној зрелости” Тина Ујевећа представљају драгоцен прилог изучавању једног преломног књижевног времена, кад су две истојезичне националне књижевности имале (ненаметано) блиске и гдекад продуктивне контакте и прожимања.

Са становишта актуелног пометеног песничког тренутка и вредносног беспоретка у њему, од нарочите је важности Којенов оглед „Метар и традиција”, чија првобитна верзија датира деценију и по уназад (1997), а рад је посвећен појави обнове јампског једанаестерца у неким од најбољих српских песничких књига завршне деценије XX века – у *Писму Ивана В. Лалића и Крују рачанском, Дунавом Милосава Тешића*. На самом почетку, аутор даје општији оквир разматрању двојице песника, одмах надилазећи оквири специјалистичке расправе: „Зрелост једне песничке традиције може се процењивати на различите начине, али је можда најпоузданији од њих однос према изражајним средствима која су играла значајну улогу у једној од ранијих фаза.” (стр. 129) Пре него што пређе на анализу Лалићевих и Тешићевих јампских једанаестераца, Којен сачињава књижевноисторијски поглед на однос српских песника према метру и другим изражајним средствима, у поезији након авангардног преокрета. Црњански манифестно одбацује везани стих тражећи непосредан ритам, а тим путем увећико крећу и други међуратни песници, маће или више радикално. Послератна песничка пракса наставља у истом смеру, негујући различите типове слободног стиха. Да однос према стиху није моменат техничке природе, Којен нас, уз призивање Тићанова, уверава да се „значаење речи у поезији модификује звучањем”, сугеришући да јединство доживљаја „без којега нерадо говоримо о правом, а поготово великом песнику” свака добра песма „пре свега дугује свом ритмичком

склопу и свему што проистиче из њега на плану значења” (стр. 132–133). „Стих је систем вредности”, напомиње Јакобсон у предавању из 1935. године, где објашњава своје схватање појма доминанте, и наставља: „као и сваки други систем вредности, он поседује сопствену хијерархију виших и нижих вредности.” Чини се да у наведеном и лежи основ Којеновог вредновања поезије. Овај тумач, тако, коментарише као половичан учинак коришћења традиционалних облика код многих српских песника педесетих и шездесетих година ХХ века: „Желећи да на неки начин дају чвршћу основу својој версификацији, они се ипак нису вратили неком од класичних метара, модификујући га колико је неопходно да би се изабрао истрошен, аутоматизован ритам; али нису ни успели да створе нове строфичне и надстрофичне облике савршено прилагођене одређеном типу слободног стиха, као Црњански у ’Стражилову’, Настасијевић у *Мајновењима* или Попа у *Нејочин-йољу* и *Сјоредном небу*.” (стр. 133) Узимајући за пример поезију Лалића и Тешића, Којен готово програмски објављује да је можда на измаку „доба апсолутне премоћи слободног стиха”: „Лалићеве и Тешићеве песме у јампском једанаестерцу, као уосталом и друге њихове песме у везаном стиху, врло убедљиво показују да класични метри српске поезије још имају шта да понуде данашњем песнику.” (стр. 135) Којен, веран еволутивној перспективи тумачења, и овде упоређује Лалићев рани јампски једанаестерац са истим метром у књизи *Писмо*, испеваној након његовог вишедеценијског напуштања везаног стиха. Спецификује, при томе, померања у песниковом метричком стилу, да би резимирао анализу следећим речима: „Наоко ситне метричке новине Лалић комбинује с ретком истанчаношћу, стално водећи рачуна да се очува основни, силабичко-тонски карактер стиха: тако се добија ритмички склоп, нов као целина а традиционалан по грађи, који делује неупоредиво аутентичније од понављања познатих ритмичких образаца слободног стиха.” (стр. 154) С друге стране, пример Тешићевог јампског једанаестерца у рондима *Круја рачанској, Дунавом* сведочи другачију тенденцију, „бирајући метричку строгост тамо где се Лалић опредељивао за метричку флексибилност” (стр. 155). Тешићеве најбоље песме, чији смисаони набој у садејству са звучном експресијом изазива импозантан утисак сусрета са прочишћеном дубином песничког језика, не можемо да не доведемо у везу са метричком дисциплином – како Којен и признаје – „дотад непознатом у српској постромантичарској версификацији”. И прећутно и отворено, Којен полемише са владајућим предубеђењима авангардног а посебно надреалистичког порекла о превазиђености везаног стиха у савременој поезији. „Јаловост таквог става не би било тешко разоткрити теоријским и културно-историјским

аргументима”, читамо у Којеновом огледу: „Али, ниједна полемика није тако делотворна као књижевно дело које их само собом оповргава.” (стр. 167–168) После *Круја рачанској, Дунавом* речена предубеђења Тешић изнова оповргава новим метричким склоповима оствареним насупрот свакој ритмичкој монотонији: од дактило-трохејског десетерца и петнаестерца у *Седмици*, преко сонета у јампском десетерцу у књизи *Дар и коб*, па до новоуведеног амфибрашког дванаестерца (*Дар и коб* и *Млинско коло*), о чему Којен укратко пише у додатку текста „Метар и традиција”.

Компетенцију znalца поезије европских језика, одакле смо иначе црпили разноврсне подстицаје, Леон Којен посведочава и у завршном огледу, под насловом „Преводити Бодлера”. Полазећи од захтевног „идеала песничког превода”, Којен нам пружа основни увид у историју превођења песника *Цвећа зла* у нашој књижевности, а потом издваја сопствене преводачке фаворите: Борислава Радовића, Ивана В. Лалића и Бранимира Живојиновића. Своје основно преводачко становиште изражава на следећи начин, имајући на уму пословичне амбиције песника преводаца: „Бар у случају великог песника, ’хетерономна’ инвенција која се потчињава оригиналу има више изгледа да нам га стварно приближи него аутономна инвенција која стоји иза слободног превода.” (стр. 181) Свакако да ће на ову тему увек бити расправе и разлике, из простог разлога што је превођење простор знатних филолошких и општих знања и танчина језичког сензибилитета. Зарад постизања што вишег степена еквивалентности превода оригиналу, Којен у већем делу текста разматра питање који би метар помогао да се такав преводачки циљ достигне, и то на примерима превода изабраних српских преводаца, исповедајући и лично искуство у томе послу. Убеђење Којеново је да ће „мање вере у сопствену, а више поуздања у Бодлерову инвенцију” дати не само вернији, него и књижевно бољи резултат. Недоумицу да ли преводити Бодлеров александринац у трохејском дванаестерцу или у силабичком четрнаестерцу, овај тумач решава уз помоћ два превода Бодлерове „Јесење песме” два велика наша песника, Ивана В. Лалића (у дванаестерцу) и Борислава Радовића (у четрнаестерцу). Пажљивом анализом долази до закључка да додатна два слога омогућавају вернији пренос синтаксе и лексичке садржине, већ и због силабичког карактера француске версификације. Којен сматра да је Борислав Радовић у четрнаестерцу нашао не само ритмички еквивалент Бодлеровом александринцу, него и да је у овом метру открио „неискоришћену могућност српског стиха”. Очеvidно да се преводачке теме каткад не завршавају у домену превођења, него доприносе богаћењу изражајних средстава сопственог језика, па Којен упућује недвосмислену похвалу српском

песнику и преводиоцу: „Српски силабички четрнаестерац плод је метричке инвенције Борислава Радовића, који је увео овај метар у нашу версификацију управо ради превођења Бодлера.” (стр. 205) Поред реченог, овде се засебно третира статус риме у Бодлеровој поезији (сагласно његовом повлашћивању овога изражајног средства), потом указује на песникову генералну склоност ка концентрисаном изразу, посебно сонету, и, напослетку, на композиционо и смисаоно јединство *Цвећа зла* – са становишта начина сведенијет представљања ове поезије, какав је и избор *Из Цвећа зла* (2010) који је Којен превео и приредио.

Данас, када се продуктивност научно-истраживачког рада мери гомилањем радова и сабирањем бодова, кад је знање о књижевности раздвојено на међусобно неповезане теоријске и интерпретативне праксе – чија сазнајна релеванција неретко није већа од било каквог необавезног писања – ових пет огледа, настајалих током протекле две деценије, радови зналца који је своју подлогу темељно и дуго заснивао и проверавао (па још стизао и да буде интелектуалац „друштвено одговоран”), својим прегледним и методичним дискурсом остављају нас у уверењу да иза сваке интерпретације стоји целовита, концентрисана искуственост и стабилно опредељење онога који тумачи, чију веродостојност мора показати јасним речима и јаким доказима. Више него довољно таквих доказа доноси у овим огледима и Леон Којен, као и разлоге за даље испитивање и расправљање. Јер, поезија јесте хијерархија вредности.

Иван Радосављевић

УЗ НОС: ЗАБЕЛЕШКЕ ЂАВОЉЕГ АДВОКАТА

Светислав Басара: ДУГОВЕЧНОСТ, Лагуна, Београд 2012.

Радња романа *Дуговечности* Светислава Басаре прилично је сведена: приповедач, српски гастарбајтер, налази се на свом радном месту, у франкфуртском зоолошком врту, и разговара с колегом и земљаком по имену Маслаћ. Затим њих двојица отпутују у Беч, па још разговарају. Затим се приповедач врати у Београд, где се састаје и разговара са ликом по имену Кангрга, који му је ментор и нека врста идеолошког гуруа. И то је, отприлике, све. Читаво приповедање састоји се од пренесених разговора које је приповедач имао

с једним или другим саговорником, или од пренесених извештаја о разговорима које су његови саговорници водили са трећим ликовима, или од пренесених извештаја о извештајима о разговорима које су трећи водили са неким четвртим ликовима, и тако даље. Преносећи све те разговоре из прве, друге и треће руке, приповедач *Дујовечности* уистину не затвара уста од почетка до краја књиге. О чему се, дакле, толико разговара у овом роману?

Најједноставније би било рећи – о свему и свачему. Мало прецизније, одређеном виду критике излажу се многобројне личности, појаве, државне институције, историјске епизоде, уметничка и научна дела, и тако даље. Тај особени *вид кришике* управо и сачињава суштину нарације. Како бисмо га могли окарактерисати? Покушаћу да ствари објасним колико је могуће систематично, а за то ми је потребно да почнем од краја: ако је веровати ономе што нам говори приповедач, родоначелник тог начина размишљања јесте нико мање до Ниче. Утицај његове мисли у овом роману најпре је стигао до кустоса вајмарског Ничеовог архива, по имену Шредер. Он га је пренео Кангрги, овај нашем приповедачу, а приповедач свом слушаоцу и трпитељу Маслаћу и, разуме се, нама читаоцима. У тексту романа, овај ланац упознајемо обрнутим редом, што није без значаја, али о томе касније.

Конкретно, овај вид критике испољава се у коришћењу свакојаких претеривања, парадокса, недоследности, нонсенса и нонсеквитура којима се предмети „анализе” карикирају, сасецају, изврћу наопачке, потиру и сатиру, док на крају не постане „очигледно” и „доказано” да је бело заправо црно. Разуме се, кључ лежи у избору предмета такве анализе: њих приповедач доследно налази у владајућем идеолошком, политичком и културном окружењу – понајвише српском, али се не ограничава само на њега. Фронтално нападајући општеприхваћене и подразумеване вредности и ставове, приповедач поносно витла ратном секиром политичке некоректности и са уживањем руши све тотеме и табуе који му се нађу на путу. Међу предметима његових инвектива читалац ће, поред нових, препознати и многе омиљене Басарине мете: ту су Вук Караџић, Бранко Радичевић, припадници српске политичке и културне елите, непушење, парламентарна демократија, идеали француске револуције, САНУ и Универзитет, богаташи и спонзорше, геронтократија, политократија, и тако даље.

Објашњењу сврхе овакве критике приближићемо се ако размотримо духовни пут који прелази Маслаћ, за кога рекох да је приповедачев слушалац и трпитељ, а могло би се рећи да је у неку руку и његов пацијент, јер под дејством приповедачеве „терапије” доживљава нешто налик катарзи и преображају. У првом делу књиге, на једном месту он каже приповедачу:

Опет тераш шегу [...] опет се спрдаш са породичним вредно-
стима, опет све кривице овог света сваљујеш на комунисте.
[...] Ако већ лажеш [...] онда треба да лажеш уверљивије. (79)

Очигледно, он приповедачу не верује, одупире му се, захтева додатне, чврсте доказе. Бедем његовог резонувања и неверице управо је оно што приповедач хоће да пробије, што постиже упорношћу која постепено доводи до замора материјала, када Маслаћ више не може да пружа смислени отпор, већ се слама и препушта емоцијама:

Носите се у пизду материну и ти, и твој отац, и твој деда, и твоја мајка, па чак и твоја тетка [...] Мука ми је више од историјских личности из твојих уклетих породица, потпуно разорених непрестаним српским расколима. [...] Ако ми само још једном поменеш неког члана твоје породице, бацићу те у кавез с лавовима, одробијаћу те, не звао се ја Маслаћ [...] (179)

Но, већ на следећој страни показује се да ово није обичан нервни слом који се празни у псовкама и претњама, већ нека врста духовног преокрета:

Али после још само неколико минута, у Маслаћу је прорадила знатижеља. Радозналост је била Маслаћева зла коб. Хајде, рекао је помирљивим тоном, испричај ми како је то твој деда најавио распад Југославије, баш ме интересује. (180)

Изазваши у Маслаћу духовну кризу беспоштедном критиком вредности у које верује, приповедач га је натерао да ипак прихвати могућност сумње, да се отвори ка новим ставовима и могућим новим вредностима, учинио га је радозналим, спремним да размотри другачије, супротно мишљење. У тој перспективи, показује се да приповедач изузетно ефикасно игра улогу *ђавољеј адвоката*: оригинално, приликом канонизације нових светаца у католичкој цркви, један стручњак за црквено право добијао је задатак да се томе супротставља, да оцрни карактер светачког кандидата, да пронађе рупе у понуђеним доказима, да покаже да су лажна чуда која му се приписују. Аналогно томе, приповедач у *Дујовечности* напада све оно што његов слушалац без размишљања прихвата као свето и неупитно, свргава све његове богове и идоле, огољава истине у које он верује да би их приказао као лажне и бесмислене.

Рекао бих да је Басарина намера да реакцију сличну Маслаћевој изазове и код читаоца, превасходно српског: ударајући и лево и десно, он изазива, провоцира, зачикује; истерујући разобручену критику до

пароксизма, он раздражује и подстиче критички нерв просечног српског конзумента културе, политике и историје, убацује му у главу црва неповерења, непоштовања, непокоравања ауторитету.

Успех у тој намени аутор себи у великој мери олакшава хумором, који свакако представља један од највећих квалитета овог романа. Приповедање у *Дујовечности* повремено је просто раблеовски раскалашно и урнебесно забавно: такве су, на пример, скоро све епизоде у којима се појављују Тито и Крлежа, или епизода ручка и пијанке у дому кустоса Шредера. Дозвољавајући читаоцу да се смеје свакојаким настраностима и претеривањима инхерентним критичком „методу” који приповедач примењује, Басара читаоца наводи на смех и тамо где циља на важне и озбиљне ствари, а смехом управо разграђује чауру смерности и страхопоштовања. Овде поново долазимо и до оног ланца критичког мишљења који полази од Ничеа и стиже до приповедача: још један значајан и веома делотворан квалитет ове књиге јесте њена динамичка композиција, која подсећа на музички *крешендо*: напредујући од почетка ка крају текста, истовремено се од деривативног приближавамо оригиналном, будући да место субјекта приповедања наратор при крају уступа свом учитељу Кангрги, који је још оштрији и злојезичнији, а овај затим у први план истура сопственог ментора, Шредера, преко којег се коначно појављује и сам Ниче. Ово смењивање по степеници предаје „учења” подразумева све острашћеније, дрскије и шашавије инвективе; како се приближавамо завршетку, књига постаје све интензивнија, што сведочи о пажљиво промишљеном и спроведеном усмеравању пажње читаоца, подређеног што успешнијем остваривању намераваног ефекта.

Тај ефекат, уз једну дозу слободе, могао бих да назовем *џанкерским*: као што је панк својевремено грубо и без анестезије раздрмао учмали свет рокенрола, поставио ствари на главу и променио правила игре, тако се *Дујовечности* не труди да буде лепа, али је безобразно забавна и има несумњиво терапеутско дејство. Габа-габа-хеј!

Никола Живановић

ТЕХНИКА И МЕДИТАЦИЈА

Ален Бешић: ГОЛО СРЦЕ, Народна библиотека
„Стефан Првовенчани”, Краљево 2012.

Бешићева књига *Голо срце* налази се на средокраћи између два струјања у савременој српској поезији. Са једне стране, она много дугује поезији каква је писана деведесетих. Препознаје се утицај Јована Христића – медитативни лирски говор, стишаност гласа, лето. Са друге стране, песник се у њој служи поступцима који се не могу наћи у књигама писаним деведесетих година. Тридесет песама повезано је не само у циклус већ и тиме што свака наредна песма почиње стихом (понекад нешто измењеним) којим се завршава претходна, као у сонетном венцу. Свака појединачна песма садржи осамнаест стихова. Изузев првог и последњег стиха у песми, стихови се не понављају на другом месту тако да се сличност са сонетним венцем ту и завршава. Друга специфичност у композицији ове књиге је та да свака песма (осим прве и последње) садржи и цитат. Песма је одштампана на непарној страни док се на парној налази детаљ са фотографије аутора који се у песми цитира – његове очи. Аутор цитата гледа текст у коме се његове речи користе. Надгледа га, суди о њему. Тамо где је то било немогуће (као у случају цитата из *Књиге њројведникове*) аутор се снашао па је на парну страну ставио цитат исписан хебрејским писмом. Позивање на литерарну традицију је под оком посматрача од ког ту традицију узимамо. Међутим, претходећи цитату, саме очи означавају и нешто више. Цитат није ту само да би био употребљен, да би улепшао песму, послужио као неки мотив. Упркос томе што тежи уједначености, Бешић у свакој песми бива за нијансу другачији. Та разлика настаје зато што се ауторов стил у свакој песми приближава стилу цитата који користи. Он се труди да цитат, мимо тога што има и свој самостални живот, постане интегрални део песме. Тачније, да буде стих те песме. „Стил је”, каже Флобер: „начин да се ствари виде.” Отуда очи на парним страницама добијају додатно симболичко значење и отуда се хебрејско писмо, као врста калиграфије, такође може сматрати назнаком стила. Дакле, свака песма у књизи тежи да одржи континуитет стила (тако што се надовезује на стих претходне), али и да се од њега удаљи (тако што се везује за стил цитата). Бешић није написао ни збирку песама, ни књигу песама.

Он је направио књигу. Сам физички облик књиге (прва и последња песма гледају на празне странице, све песме изнутра су допуњене адекватном фотографијом) постаје уметничко дело. Мада се у много чему задржава на поетици старијој од оне на којој инсистира млађа песничка генерација, Бешић овим ставом да је тек књига као предмет довршено уметничко дело, иде и корак даље од млађих песника.

Голо срце би најједноставније било назвати поемом. То је нарочито лако када се има у виду одређена сличност са Христићевим „Mezzogiornom”. Уз извесну резерву према оваквом одређењу (која произлази из претходно реченог) покушаћу да књигу анализирам. Пре свега, треба имати у виду да је првих пет песама из *Голој срца* објављено у *Пољима* 2006 (бр. 437), само две године после објављивања претходне књиге, *Начин дима*. Првих пет песама није доживело битнију промену. Шест година касније пред читаоцима је довршена књига. Стилски се ова и претходна Бешићева књига знатно разликују. У тих првих пет песама стил је нађен, сви проблеми како изградити збирку разрешени су и остало је само да се књига доврши. Питање је да ли је ова књига уопште могла бити писана по одређеном концепту или је спорост њеног настанка узрокована другим ауторовим делатностима. Овде је битно то да се чини како је књига постојала већ 2006. Барем у неком облику. Ово питање добија на снази када се узму у обзир промене које су настале после 2006. на српској песничкој сцени, у којима је Бешић као уредник имао немалу улогу. Да ли је, дакле, Бешић претеча или следбеник млађе генерације песника (којој по годинама и припада)?

Који су то песници које Бешић у књизи наводи? Андрић, Мак Диздар, Ђопић, Ниче, Настасијевић, Хармс, Силвија Плат, Руми, Махмуд Дервиш, Џон Кејџ, Саша Јеленковић, Милош Комадина и др. Дobar детектив (а филолог је увек детектив) знаће да спискови могу да понуде одговоре на многа питања на која се одговор не може наћи другде. Овде бих се задржао на Џону Кејџу. Бешић цитира ову његову мисао: „Поезија је када нема ничега да се каже, и када се то каже.” Ову реченицу, Бешић је преузео из текста који је сам објавио у *Пољима* 2010 (бр. 465). Реч је о тексту под називом „Из тема&варијација” који је (овим речима) превео Владимир Стојнић. Претпоследња песма књиге говори о броју часописа *Поља* који је посвећен В. Г. Зебалду. Реч је о једној, ван сваке сумње, аутобиографској песми. Поменути број изашао је 2011. Дакле, рад на књизи је и тада трајао. Није само реч о дотеривању рукописа, већ и о писању сасвим нових песама. Бешић очигледно, остаје веран идеји да доврши књигу коју је доста раније започео. За разлику од неких других једнако упорних песника, његов труд је уродио плодом. На основу наведеног може се приметити и да су

песме настајале оним редом којим се налазе у књизи, дакле није било конструисања.

Кад је о цитатима реч, постоји један проблем. Књига у песмама садржи 28 цитата различитих аутора. То је већ много, али то је поступак којим се аутор служи приликом компоновања. Тој, већ цитатима преоптерећеној књизи, Бешић додаје још два на почетку књиге. Да ли је то урадио да би постигао равнотежу тридесет песама – тридесет цитата или је то урадио по инерцији, јер се некако већ уобичајило да књига има неки мото? Уз то, књига има још и посвету, тако да први стихови почињу тек од девете стране. Могуће је да су посвета, цитати, фотографије последица потребе да се достигне одређена „дебљина” књиге како то прописују наши издавачи, мада у свету најбоље савремене збирке песама неретко немају више од двадесетак песама. Ако је то случај, Бешићу се мора одати признање да је успео да добро осмисли једну издавачку конвенцију и тиме не само спасе већ и продуби своју књигу.

Лирска медитација књиге је пре свега поетичке природе. Прва песма говори о страху да ће речи потрошити песника. Отуда је потребно да песник пажљиво бира предмет и начин свог певања. Поезија је плод чекања. Већ ту се она тражи у малим стварима (како је то било и у поезији деведесетих). Преображај се дешава у подне (још једна сличност са Христићевом поемом) – око („како не завидјети оку”) почиње да види ствари, плаветнило, јато голубова, сребрни балон. То је тренутак чистог виђења. Читалац окреће страну и види – очи. У овом случају, то су очи Иве Андрића. Песма која уз њих иде говори о тражењу песме – лирски субјект се одриче надахнућа, па чак и успомена и „жуди за сунцем *драгоцјених касних сјознаја*”. Следећа песма (праћена Диздаревим погледом) изражава жудњу за златним пресеком речи. Не експлозијом речи или рафалима метафора како би то рекао Раша Ливада, већ нечим што ће „кораком корњаче домилети из заборава,/ из сна, изронити из бескрајног океана времена”. Када је реч о понављању последњег стиха једне песме као првог наредне четврта песма даје наговештај како би то требало тумачити. Стих је дат у наводницима и потом следи реч „записујеш”. Свака наредна песма настаје као контемплација над претходном. Она је наредни ступањ спознаје, једна виша стварност. Довршена песма (односно медитација) постаје мртав објекат. И она се мора оживети новом песмом како се оживљавају и цитати других аутора. Песма није ништа осим (како сам то већ негде и рекао) друга песма.

Стихове који се понављају Бешић је пажљиво бирао и у целини књиге на њих отпада највећи део оних антологијских (ако се уопште тако нешто сме рећи за стих): „Безгласна подрхтава сјенка сунчевог сата”, „на прстима се прикрада свакодневно ништа”,

„између ријечи и ствари никада не бираш страну”, „У њој (песми, прим. Н. Ж.)/ се ствари не/ ломе, већ/ природном/ смрћу/ скончавају.” итд. Сама медитација је можда спора. Језик је пажљиво биран, али му (а то је можда оно што ова књига дугује деведесетим) недостаје храбрости да повремено повиси тон. Бешић је превише опрезан као песник.

У целини гледано, књига *Голо срце* је значајан допринос савременој српској лирици. По свим критеријумима она припада остварењима млађе песничке генерације, али јој доноси и једну суздржаност и културу од које наша поезија све више бежи. У том смислу ова књига ће послужити као значајна противтежа другачијим савременим тенденцијама.

Тамара Крсћић

И У ТРАНЗИТУ, ЖИВОТ ЈЕ ТАМО ГДЕ ЈЕСИ

Драган Великић: БОНАВИА, Стубови културе, Београд 2012.

Једна могућа биографија града, започета у причи „Београд” коју је објавио Драган Великић 2009. године могла би да представља рам за групну фотографију јунака његовог новог романа. У прологу приче фрагменти града, оивичени једино трасом трамваја бр. 2, по којој су разбацани скривени, незабележени детаљи, призори који недостају, преобразиће се у „чаролију свакодневице” међу „баналностима које се понављају” – у књигу коју исписује Марко Капетановић у роману *Бонавиа*, објављеном ове године. Уписаност Београда у овај романескни текст на различите начине условљава карактере, укршта гласове, допуњује смисао заплета из којег излаза нема. Животне приче омеђене су наслеђем града у којем су рођени, колико и породичним „грехом који се наслеђује”. У том преплитању политичког, социјалног, друштвеног непростајања на живот Београда крију се разлози за одлазак Кристине у Америку, Маријино трагање за другим, писање и лутања Марка Капетановића. Са друге стране, Београд се поистовећује са породицом која условљава, оптерећује и даје „лажну слику целине” живота која не постоји. Сваки одлазак у другу средину представљаће и суочавање са породичним тајнама, потрагу за неизговореним истинама, неоствареним односима очева и деце, немогућношћу емотивног понирања у живот. А живот је састављен од фрагмената, живот је

„пловидба без правог курса”, „плутање” или вечити „Транзит”. Путовање на којем су градови само привремене станице.

Књига *О њисцима и градовима* истог писца, објављена 2010. године, међу којима је есеј о кафеима и трамвајима града Беча и о једном могућем литерарном исходишту Будимпеште послужиле су писцу да заокружи још једном свој препознатљиви књижевни простор: Београд- Будимпешта-Беч. А железничка композиција на овој релацији је структура романа *Бонавиа*. Путовање возом је подстицај за писање приручника *Крећање њо Источној Европи* Марка Капетановића. Пруга свет држи јединственим простором, раздаљине уобличавају време, не хронолошки већ осећајем животних дешавања. Сваки вагон је сусрет са успоменама и маштање о будућности, суочавање са животом. Вагони су и слутње, жеље и могући сусрети са другима. У њима се преплићу гласови и мисли јунака, унутрашњи монолози из којих сазнајемо испреплетане судбине. У њима се крије доживљај света, у њима се разоткрива неразумевање другог. Када се нађу у истом вагону, њихов поглед и промишљање зависиће од места на којем седе: у правцу кретања воза или у оном супротном. Путовање тако постаје метафора живота. Отуда се у преводу наслова романа крије „Срећан пут”.

Завршно поглавље откриће нам наслов у светлу имена ријечког хотела „Бонавиа”, за самог аутора веома важног симболичког простора. Испоставља се, и за фикционални свет јунака. Тек на крају тако означеним насловом шире се перспективе значења хотела у роману. За градове, они постају повлашћена места трга из којег се расипа и у који се улива историја и живот града. За јунаке романа, хотели „Културинов” у Будимпешти и „Уранија” у Бечу постају сигурна места у бегу од стварности, тачке преломних тренутака и места судбоносних сусрета са другима и са собом. Метонимија непостојећег и недостајућег дома.

Да ли је девето поглавље деветог романа Драгана Великића аутобиграфско исходиште романа или почетак и језгро стварања романескног света? Или метафорички у складу са структуром романа: локомотива или теретни вагон на крају железничке композиције? Таква недоумица може се наметнути читаоцу јер је аутор ово поглавље оставио као интегрални део текста. Наративни рез је видљив, колико и детаљи из живота писца који нас неумитно наводе на закључак да је неке од ликова градио баш на основу своје породичне биографије.

Завршно поглавље не треба тумачити као садржај романа (бар не у оном смислу у којем је Киш осмислио „Писмо” на крају *Пешчаника*), већ као једну од могућих монтажа (мање успешних) којима се аутор послужио у грађењу ликова и уклапању

документарног и фикционалног у само ткиво романа. У том контексту повлашћено место добијају (без обзира на број страница или редова) Руди Ступар, јунак романа *Руски њрозор*, за који је Великић добио НИН-ову награду, и Раша Борозан, песник Земуна, чији је лик посвета песнику и ауторовом пријатељу Раши Ливади.

Као реплика, Руди Ступар ће сугерисати на формални, наративно проходнији заокрет и супротставити се мноштву ликова у роману *Бонавиа*. Попут појављивања Хичкока у својим филмовима, он се може протумачити као чиста декорација, нека врста случајног и згодног појављивања. За читаоце претходног романа она је напомена да је и аутор присутан и да зна како и куда води причу свог новог романа. Лутања Рудија Ступара била су освајања живота, градова и књижевности. У писањима Марка Капетановића препознаје се „плутајући курс”. Лутање међу жанровима, фрагменти књиге о градовима који се опиру одређењу и „плутају” између приручника, бедекера, путописа или бележака одраз су површине и незарањања у сопствени живот.

Лик Раше Борозана има вишеструку функцију. Остварени песник и уредник једног часописа неприкосновени је ауторитет за писце у настајању, какав је био Руди Ступар и какав јесте Марко Капетановић. Настао делимично на основу биографије песника Раше Ливаде, он је доказ стварносног и документарног дела романа колико и историјска слика прилика града Београда. У фикционалном слоју романа он је одраз и контраст јунакиње Кристине. Из њених сећања и осећања, са Западне обале Америке, не могу се избрисати таласи Дунава, нити стихови песника проистекли из за њега јединог могућег света – Земуна. Крај је исти за ове јунаке. Супротно свим осталим ликовима, за песника живот се крио у оним најситнијим честицама, видљивим „једино уз помоћ микроскопа”. У томе је препознавао и величину књижевности, у томе је и успео у својим песмама. И без обзира на све поетске одлике прозне реченице Драгана Великића, без обзира на основну метафору живота као путовања, бежања од подругљиве стварности и греха предака, у роману ипак остаје да одзвања реченица Раше Борозана: „Свет је тамо где јеси”. Колико и сам живот.

Александра Ђуричић

НОВА ПОЕТИКА ЉУБИЦЕ АРСИЋ

Љубица Арсић: ALL INCLUSIVE, Лагуна, Београд 2012.

Најновија збирка прича којом се огласила наша позната прозаисткиња представља мали заокрет у односу на њене досадашње збирке, заваравачући читаоца насловом који асоцира на хотелско-туристичке догодовштине и проводе. Наравно, само оне сасвим неупућене у њен досадашњи опус. Ограничавајућа за збирку прича може да буде обједињујућа тема, нека врста књижевног лајт-мотива који обавезује (али и не мора, бројни су супротни примери, као што су Кундерине *Смешне љубави* или *Стио од лимуновој дрвеша* Џулијана Барнса, да наведемо само неке). Овде је то тема хотела постављена наспрам унапред замишљених кулиса, различитих туристичких дестинација широм земљиног шара. Да би их разбила, односно учинила живим, ауторка одмах хотел представља као метафору живота кроз који пролазимо, постављајући своје јунаке не наспрам сценографије већ као делове живих слика.

Одмах постаје јасно да су њене главне и омиљене јунакиње и у овој књизи жене. Чак и када им се подсмехне или је незадовољна због њихове притворности или обичности, она остаје заштитница, али и првосвештеница њихових мрачних тајни. Испод танког слоја ироније и критицизма помаљају се забрањене везе, жудње, инцестуозне намере, патње транссексуалца кога мајка игнорише, остављене прецвале љубавнице пуне жеље за осветом... Њена галерија ликова делује као скуп људи који не заслужују баш много ни љубав ни божанску милост. Они иду кроз живот пун патњи кажњавајући око себе све који им се учине криви за њихов усуд, на изврстан начин кажњавајући и читаоца осећањем кривице јер је завирио у зону забрањеног, скривеног, зону зноја, страсти, размрљане шминке и прљавих чаршава, секса у буцацима брода који крстари Нилом или у муљавим чаршавима београдског *шишунген-хошела* у центру града.

Имамо утисак да је на свом развојном путу ауторка свесно бегала од наизглед бескрвних, чеховљевских трагедија тек назираних испод савршено глатке ледене површине саздане од фраза које најчешће изговарамо, као и од технике минуциозног исликавања којом је показала да сјајно барата у свом, практично дебитантском, али до сада непревазиђеном роману *Икона*. Касније се све више окретала горком хумору и патологији мушко-женских односа у делима која не крију њену опредељеност и интересовање за, пре свега, женске

судбине, док мушки ликови најчешће представљају тек лабаво скициране насилнике или предмет путене жеље. У уводној причи „Плавобради” Арсићка се вешто поиграва митовима и клишеима у сижеу приповедајући о хотелској собарици која има своје снове и разочарања као и сасвим формиран став о мушкарцима. Двојица која одређују тренутак у коме се одвија прича јесу грешник, њен одбојни, груби бивши муж кога се још увек плаши, и тајанствени гост хотела у чију собу улази да поспреми, додирујући његову одећу и предмете из купатила као фетише. У том поступку, колико личног преиспитивања толико и засецања у живо месо и људска наличја, Љубица Арсић показала је изузетну литерарну храброст какву је некада, једина међу нашим књижевницама а нажалост прерано прекинута, испољавала Биљана Јовановић.

Антологијска у овој књизи мислимо да јесте прича „Госпа од Шкрпјела”, за коју није била потребна само храброст некадашње феминистичке иконе већ и изузетан дар и литерарна зрелост који се овде испољавају у сликању атмосфере пуне светлости и тужног пропадања Пераста, клаустрофобије Бококоторског залива и свеопште декаденције за чију метафору она бира инцест између брата и сестре. Нарочито је упечатљив почетни приказ ове приче, молитва пред гипсаном статуом у црквици Госпе на острву у којој испољава драмски дар, способност да прикаже звук те сцене испуњене плачем, дреком и вриштањем, да би је убрзо потопила у тишину која гуши све што под њом покушава да дише.

Још једно изузетно литерарно уживање пружа нам прича „Ева Евита”, надахнута атмосфером и људима које је Арсићка видела у Буенос Ајресу, а у књижевном исходу се слат виђеног и доживљеног преплела са бојама пребогате палете хиспаноамеричких књижевних генија који су одавно део њеног уметничког *сreда*.

Трагајући у најновијим причама за упечатљивим судбинама и наглим драмским обртима, а ипак тежећи да не искочи из природних животних ритмова, Љубица Арсић не успева увек да нас изненади разрешењем приче, једноставно због тога што сувише шокантних ситуација и исхода нема превише ни у животу самом. Призор који ухвати постане за читаоца фотографија, један одабрани лик на фону свакодневице, као у причи „Теткина пудријера” или „Писоари”. У њима живот побеђује причу исказујући се у свој својој тузи, обичности, фразама и монотонији коју разбијамо ударцем песнице о стакло прозора, али нам остаје само крвава шака. Читалац који трага за кртим пусеновским осмесима или благошћу Реноарових осунчаних портрета, остаће после читања ове књиге за то ускраћен. Између редова накезиће му се веласкезовски лик кепеца као сублимисани

облик људске патње и разочарања. Тиме се поетика Љубице Арсић снажно супротставља *мирјамовским* кич-манирима којима смо у последње време засути кроз литературу коју пишу жене. Њена проза представља моћан и искрен покушај успостављања вредносних критеријума на које смо готово заборавили немоћно слежући раменима пред налетом *водиџељске књижевности*, како је недавно приметио један познати критичар. Ипак, кад отвори књигу читалац остаје сам и огољен, можда постиђен оним што очекује од штива и то је терен његовог неприкосновеног права да изабере своју лектуру. Због тога уметнички вредни стилови и поетике никада неће имати дидактичку функцију и тражиће своје читаоце у танком слоју посвећених, како је одувек у књижевности и било.

У нашој потрази за утехом, проза Љубице Арсић пружа отржење од илузија и сентименталности којој се предаје само понекад и на кратко, као на палуби брода који крстари Нилом. Ту, испод површине афричке ноћи назире се песникиња лирске тананости и сачуване невиности. Тако је нова збирка прича за саму ауторку резултат трагања за компромисом између сада већ јасно постављених поетичких принципа и стварности која је окружује, а за читаоца путовање, мање туристичким дестинацијама, а више тамним ходницима изгубљених илузија, уверења да је љубавна срећа могућа.

Драјана Сјолић

КРВОПИЈЕ, ПОГУБЉЕНИ ПИСЦИ И ПО КОЈА DAME DOUCE

Вуле Журић: СРПСКА ТРИЛОГИЈА,
Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2012.

Чудну мешавину направио је Вуле Журић у свом новом роману *Српска трилогија*. Наслов одмах наводи на сумњу да је реч о пародији, а први осумњичени је роман Стевана Јаковљевића, што је поткрепљено и чињеницом да је Журићев роман обиман као да жели да достигне *Трилогију* из 1937. године. Пародија свакако да, али потпомогнута гротеском, бурлеском, трагедијом и, наравно, сатиром. Ипак, Јаковљевић није мета Журићеве персифлаже, већ је то отровни амалгам историјског, ратног и другог судбоносног, *здруженог* деловања политичког и, ништа мање опасног, књижевног естаблишмента. Генерално, у роману постоје две групе јунака:

партизани и писци, међу којима се препознају и неке подваријанте – партизански писци (учесници, пратиоци, потоњи творци „литературе НОБ-а“) или писци партизани (фанатици опседнути уништењем старог система), писци нове ратне прозе у 21. веку, неизбежно политички коректне и др. Бабилонијада је разбокорена и новим књижевно-полицијским (!) гласовима, којима се бизарно замешатељство још више закукуљује, без намере да се икако „раскукују“. Писци-инспектори су бар поштено схватили да „и списатељски и детективски посао у потпуности зависе од језика“, па су преласком из књижевних у полицијске воде задржали својеврсну стилску чистоту. Истовремено, ови ликови уводе и рески, привлачни укус аутоироније – Журић се подсмева себи.

Ко је сместио Прлегу? У роману, као у оном цртаном филму, који је некоћ био чудо технике, јер су на платну заједно живели нацртани јунаци и они од крви и меса, појављују се познати хероји популарних партизанско-авантуристичких серија, некада много популарнији комични ликови ратних романа и других трилогија о офанзивама, раме уз раме са неумрлим именима генерала и партизанских официра чија су имена китила београдске улице. Исти статус за све дискретно опомиње на чињеницу да су историју кројили, а судбине одређивали неки папирни, плошни ликови ништа стварнији од плода маште надареног сценаристе. Комбинација кримића и партизанске прозе је већ опробани Журићев рецепт из романа *Недеља Ђацова*, и донекле је *Трилоџија* наставак тих авантура, али обогаћена другим жанровским проседеима и новим тематским опредељењима. Уз помоћ тих корпуса аутор напада главни предмет интересовања: књижевни крем који има опору укус и у којем нема чистих руку.

Одакле долази пошаст, није на аутору да открије, макар се служио детективским методама као његови јунаци. Тито је у Журићевом роману толико беспрекоран, величанствен и недостижно самоуверен, као из најбољих маршалских дана, и као остварење сна сваког обожаваоца што још увек обилази Кућу цвећа, да нешто, мора бити, са њим није у реду. Већ у прологу се може наћи и нека врста објашњења за природу те улицкане и мужевне појаве: онај ко је преживео ујед вампира, постаје и сам вампир, бесмртна крвопија која не стари попут божанства. Као што Тито чини сиву еминенцију *Трилоџије*, тако и Марко Ристић оваплоћује вампирску природу оних надреалних песника који су били више талентовани за потписивање спискова за одстрел непријатељских елемената, него за писање нових књижевних дела. Узалуд се језик подсмехом свети појави као што је Марко Ристић, који „личи на келнера“, који никако да напише романе за силне предговоре, горчина коју доноси сазнање о ономе што је тај човек учинио не може да буде лако и брзо избрисана.

Кроз *Трилогију* струји не само Титов недостижни, несазнатљиви, али одлучни дух онога који све зна, а о којем нико ништа не зна, већ и смртоносни, хистерични дух Ристића који ужасава лакоћом убијања. Он као да живи у новој генерацији књижевних посленика које Журић смешта у 2013. годину. Као што су се некада партизани уселили у куће „трале буржоазије”, тако су се у новим револуцијама с краја 20. и почетком 21. века чланови елите уселили на стадионе и куће протераних естрадних звезда. Фантастика и хипербола, као опробани књижевни инструменти, згодно су послужиле да појачају шок који производи начин функционисања књижевне естраде. Журић је незадрживо журио према потпуном огољавању свих механизма који делују у тој сомнабулној конструкцији.

И у неком тренутку, рецимо, све постаје напорно: гротескна искривљења су упечатљива, али када их има превише постаје тешко да се свака слика јасно сагледа и усвоји. Књижевне алузије постају тегобне за праћење и тумачење, а коначно повезивање у целину готово немогуће, што би рекао Ристић. Иако сва три дела *Трилогије* имају поуздане ослоњаче у некој врсти жанровске прозе – од хорор, готског романа у прологу, преко кримића у наставку, до некаквог шпијунског трилера на крају – они нису довољни да држе на окупу сву грађу која почиње да цури између редова. Ко с ким, зашто и против чега, кога ћемо срести иза угла, тј. иза следеће странице, почиње да представља проблем чак и читаоцу са више читалачке кондиције. Нарочито када се дође до последњег дела, „Човјека из ваздуха”, у којој се књижевно-ратна повијест (неизбежно) сели и у хрватску књижевност. Кримић је већ био довољан за читалачку заинтригираност, али када јунак, конспиративног имена Шпанац, почиње да личи на 007, тим пре што му даме падају у наручје као крушке, ствар измиче контроли. Ако су неки јунаци сведени, не случајно, на дводимензионалне приказе које су сишле са филмске траке или са страница романа, поменуте даме су терет свођења или огољавања највише поднеле. Нема дела трилогије без неке сензуалне лепотице која мами уздахе чим се појави и уз коју се, осим мушкараца, најлакше лепа баналност.

Хумор, сатира и пародија нису за сваког, а Вуле Журић спада у оне писце који њима баратају лако као жонглери. Духовитост, вербална смелост, храбро гажење по историјском отпаду или вискрено домишљање актуелног квалитети су на којима читалаштво треба да буде захвално. Ипак, оно што је Журић постигао у претходној збирци прича *Кашеначо*, „праву меру ствари”, у роману, не постоји. Роман је, грађевинским речником, конструкција која треба да се држи стабилно, и чији сви делови треба да буду функционални. Ту је свођење или одузимање заправо пожељно. Референтност

је занимљива, али у неком тренутку доста је те игре откривалице, почињу да недостају Журићеви јунаци из *Кашенача* који су покушавали да преживе живот опредељујући се за дефанзиву. Јунаци *Трилоије* су, пак, сви у некаквој офанзиви и бескомпромисној навали на град, власт, успех, новац, жене. И кад се сви они истутње, остаје питање шта је са онима који нису те среће са буду димензионални, који су то преживели? Читаћемо, надамо се, у следећој Журићевој књизи.

Никола Живановић

ЛАЖНА И ПРАВА ОСЕЋАЊА

Драгана Младеновић: МАГДА, Фабрика књига, Београд 2012.

Поезија Драгане Младеновић одувек је била усмерена на разарање свега што је лирско у уобичајеном смислу те речи. Међутим, како се то увек покаже у књижевности, књижевни родови нису нешто што се може заобићи, па чак ни трансформисати. Бежећи од лирике, Драгана је свесно прихватила епику. Рећи да су њене књиге песама романи у стиховима није довољно. Критика тако најчешће само оправдава лирске слабости дела, док као његову врлину узима просту чињеницу мешања жанрова. Ако се неко дело назове романом, било у прози или стиху, оно се мора и вредновати по критеријумима по којима се вреднује један роман – ликовима, радњи, композицији. Употреба стиха уместо прозе овде аутору даје одређене слободе, носи неке предности, али исто тако може да заведе, да озбиљан романсијерски посао учини лакшим него што он треба да буде. Отуда нову књигу Драгане Младеновић треба оценити са два аспекта – лирског и епског (тачније романсијерског).

Које су предности романа који је писан у стиху? Најпре ту је могућност фрагментарног приповедања. Није неопходно повезати све његове делове, нити се држати континуитета као у прозном роману који би се, ако је превише фрагментаран, распао и постао нечитљив. Истовремено, пошто су поједини сегменти обликовани као песме, потребно је да они имају и извесну самосталну вредност. У случају Драгане Младеновић гледани сами за себе, најуспелији су они сегменти који сами за себе чине наративне песме. Као пример нека послужи песма „Кравата” у којој један од ликова жали што није видео Њујорк јер је морао да иде на сахрану бабе коју је једва познавао. У питању је песма која отворено говори о извештачености осећања која

се очекују од нас у одређених ситуацијама и колико смо тога приморани да жртвујемо зарад тих очекивања. У малом, ова песма говори и о основној теми књиге – разлици између стварних осећања и осећања која принудно показујемо. Стварно осећање постаје мрачна тајна са којом човек мора да живи, али је не сме јавно исказивати.

Књига је подељена на седам делова који се могу назвати главама. У првом делу читаоци се упознају са главним јунаком Давидом. Прича почиње његовим разводом од жене (Вивијен) и напуштањем деце (Маире и Раната). Оставши без свега што је сачињавало његов живот, Давид одлучује да оствари оно што је одувек желео, да постане писац: „изабрао сам лето/ собу с погледом/ на море” („Избор”). Упознаје младу девојку, Марину, коју покушава да заведе: „желео сам да оставим утисак” („Марина”). Потом пијан скаче у ледену воду и упада у кому.

У другој глави, која је опис онога што Давид доживљава у коми, појављује се друга млада девојка, Магда. У песми „Врпца” она је описана стиховима: „из магле излази/ магда// тако је мршава/ обична млада// види јој се пупак/ види јој се врпца”. О Магди се сазнаје да ју је „родила кучка”, да жели да остане на том месту (у коме „нико не остаје заувек”). Затим следи опис низа различитих ликова: Ани – дете из делте реке Нигер које су свештеници прогласили вештицом; Михаел – човек који је убио сина неког богаташа; Ена – која има близнакињу Сју прича како је Менгеле лечио њену мајку и сву стоку која се такође близнила; Бред, наратор песме „Кравата”. Све ове приче требало би да створе некакву промену у Давидовој свести. Због чега овакви ликови? Чему служе ти гласови? Делује као да су то приче које је Давид некада прочитао у новинама, а које овде допуњава подацима из своје маште. Некакви утисци из ранијег живота који добијају на значају тек сада. Они овде проговарају као слике, несвесно. Глава се завршава буђењем из коме.

У трећој глави је описан његов опоравак уз неговатељицу Љубинку. Ова глава има функцију међуигре између првог и другог дела. Од четврте главе описује се Давидов повратак у свет. Пре свега ту су промене које осећа у свом односу на сам живот: „некада је ваљало/ побећи од куће/ путовати сатима возом/ изаћи/ код биоскопа/ уронити у гужву потражити/ друштво и сањати живијен// сада ме узбуђују/ обичне ствари као/ папуче које/ приањају уз стопала/ прате површину паркета/ до кухиње”. Потом га посећује Вивијен. Прича му о Ренату који је поново био на рехабилитацији. Показује лажно интересовање за његово здравље (очекивано осећање попут оног које је већ критиковано у песми „Кравата”). Песма „Светац” изражава отворени бунт против тога: „упропастио сам све што је/ било добро// сита је моје лоше глуме/ а знам ли шта сам

... ја сам странац/ јер никада нисам постао део/ ја сам варварин ... моје порекло/ неколико научених манира”. У песми „Овде” Давид се пита зашто у овом свету није доживео и она друга осећања, она на која му је указала кома: „страх од система/ свештеника царских резова/ страх од људских чопора тестостерона/ гласова// ако су били ту/ како су ми промакли”.

У следећој глави јунак се суочава са својом ћерком, Маиром, која му је изгледа остала најближа. На њено образложење да је закаснила јер је имала обавезе, Давид јој каже да „тај одговор/ одмах врати у џеп”. Он не прихвата више када се нешто ради зато што се то очекује (као што је то да ћерка посети оца), а оно што је вођено правим емоцијама не наилази на сметње и не касни. Даље се сазнаје да Давид још увек жели да пише, да је болестан, да ће ускоро умрети. Ова глава је дата из Маирине перспективе и у њој је њен отац насликан као прилично наopak старац. Давид постаје опседнут Магдом и осталим ликовима који су му говорили док је био у коми, док на бившу жену и децу не помишља. Кома је била одговор на немогућност да онај систем вредности који је научио усклади са новоосвојеним осећајем слободе. Гласови људи које је тамо чуо допринели су трансформацији: „– мислиш на кому, зар не?/ – мислим на људе и разговоре./ – у коми?/ – људи тамо свашта говоре.” Сви ти ликови говоре из Давида. Неколико песама касније сазнаје се да је Магда умрла и да се презивала Тејт. Шеста глава одводи јунака да упозна Магдину мајку, да се увери о њеном стварном постојању. У старим новинама прочитао је да је Магда (16) погинула са својим пријатељем (46). Вероватно да је ту исту вест прочитао и пре пада у кому. Како би иначе знао за Магду? Могуће је погинулог пријатеља идентификовати са самим Давидом. Познанство са младом девојком, Марином, подсетило га је на причу о Магди и њеном старијем пријатељу тако да се у сфери подсвесног он идентификује с њим. У песми „Хумке” Давид изјављује саучешће Магдиној мајци, помаже јој око сађења цвећа и онда открива да цело њено имање прекривају хумке са затрпаним стварима. Песма „Аеродром” којом се завршава ова глава једна је од најлиричнијих у књизи: „пада мрачна киша// мила моја маира/ патња је опојна// ваља се држати/ подаље од ње// или на нишану/ или на конопцу”.

Последња глава говори о Давидовом повратку. Међутим, сада се Магда налази свуда око њега, у његовим сновима: „магда је шетала кроз/ собе врпца се вукла за њом/ лежао сам непомично ... уста су ми била сува магда је/ била весела” („Врелина”); „седим и пишем/ магда у постељи/ врпца између нас” („Између”). Врпца, која се појављује при првом опису Магде сада се другим крајем везује за Давида. Она је за њега везана као дете за мајку. Унутрашњи свет Давидове

коме поистовећује се са материцом док се стварност схвата као свет у који дете ступа. Давид теши Магду и каже јој да не мисли на хумке („Грч“). Завршни стихови књиге гласе: „опет отворим свеску/ преврћем празне странице// читам јој нове стихове// напољу пада снег“. Нови стихови, оно што је Давид створио, што је остварило његову жељу да постане писац, само су беле странице у стварности. Поезија се налази негде у његовој унутрашњости. Он постаје заробљеник свог унутрашњег света. Стварност прекривена снегом постаје бела попут празних страница. Давидов свет се утапа у тај унутрашњи живот. Спајање са њим се може схватити и као његова смрт, која је већ неколико пута била наговештена у књизи.

Повезивање са туђим осећањима, схватање патњи људи о којима је до њега допрла само оскудна вест, чињеница да име младе девојке које је прочитао у новинама није доживео као пуку бројку на списку мртвих већ као особу од крви и меса, Давида је удаљила од спољашњег света, од осећања према ближњима. Његов свет постаје та унутрашњост, неименована патња, ужас стварности који га чини неспособним за нормална, свакодневна осећања, мале жалости. Његов свет постаје бео, празан. Осетивши и оно што други не осећају, заједно са наученим осећањима, Давид губи способност за било каква лична, приватна осећања. Питање које се поставља је имамо ли ми икаквих осећања осим тих научених, тога да морамо волети бабу, децу, бившу жену; да ли препуштање својој природи, тражење исконских осећања уопште може довести до било каквог односа са ближњим.

Мада неке песме могу функционисати самостално, нова књига Драгане Младеновић представља колаж слика који тек на овом вишем, епском нивоу – заплета, развоја главног лика, повезаности симболичких слика и др. – постаје занимљива као поезија. У целини гледано, мада не досеже успелост претходне књиге, *Родбине*, *Мајда* је успешан наставак њеног опуса који је својом наративношћу битно издваја од свих осталих песника млађе генерације.