

Драјана Столић

КРАТКА ПОВЕСТ О СИНУ ЧОВЕЧИЈЕМ

Петер Хандке: ВЕЛИКИ ПАД, Лагуна, Београд 2019.

Дуг, плодан и разноврстан књижевни рад Петера Хандке постављао је пред читалачку публику сваковрсна изненађења, изазове и отворена питања. У поговору кратког романа *Голманов сџрах од њенала* (1970), у којем се прати немотивисано кретање наизглед дезоријентисаног јунака, путем којег се свет разграђује у низ несувислих појединости, Дринка Гојковић наводи део Хандкеових ставова о томе шта књижевни језик јесте, а шта не треба да буде: „Ојисивање стварности, давање ‘имена’ стварности, представља оно много цитирано ‘бежање од стварности.’“ Књижевност мора бити нешто друго, и језик књижевности не сме бити давање „плочица са именом ствари“.¹

Како изгледа када је стварност која се описује превише близу и када је постизање неутралности готово немогуће, видљиво је у приповести *Ужас њразнине* (1972), у којој приповедач покушава да преприча живот своје мајке која је извршила самоубиство. Присилно и контролисано анестезирање погледа постиже се трагањем за *џијом*, за уопштеном, надређеном логиком једног живота који се, на први поглед, одвијао између мучења и потпуне бесмислице. Уместо „тупе немости“ приповедач се баца на писање, наводно пронашавши

¹ Дринка Гојковић: „За мене је још увек најважнији стил“. У: Петер Хандке, *Голманов сџрах од њенала*, прев. Дринка Гојковић, Рад, Београд, 1999, стр. 87-88.

„чаробну формулу“² да би се приближио тамном језгру од којег не може да побегне: „‘Нешто неизрециво’ зове се то често у причама, или: ‘нешто неописиво’ (...) али ова прича заиста има везе са нечим неизрецивим, са онемелим секундама ужаса (...) У најбољу руку, у сну прича о мојој мајци постаје накратко ухватљива јер притом њена осећања постају тако телесна да их доживљавам као двојник, и са њима се поистовећујем; али то су управо они већ поменути тренуци у којима се дотичу крајња потреба за саопштавањем и крајња онемелост.“ Између тих крајности лежи један покушај бележења онога што је само у сну било „ухватљиво“, све док се процес не заврши и најзад похрани, испражњен од емоционалне набијености „као неки оглас који више не важи“.

У свему се наслућује упорна иронија која немилосрдно дезавуише потенцијалну апсолутизацију стварности, како ове *йредмејне*, тако и оне паралелне – књижевне. Поменути кратки текстови откривају координате које су биле одређујуће и у роману *Велики њад* објављеном још 2011, а сада доступном и на српском језику у преводу Жарка Радаковића, посвећеног преводиоца Хандкеових дела. Те одређујуће тачке су: оспоравање и потпуно напуштање реализма односно *новој реализма*, а потом успињање у свет књижевности, где се опстојава на осцилацијама између конкретног и апстрактног, дескриптивног и наративног, појединачног и универзалног, трагичног и комичног. Све помало личи на ходање по жици, када је човек прилично одвојен од земље, која, међутим, остаје у видокругу. Жонглирање у ваздуху, у сфери несигурности, само имитира ход док поштује своје, посебне законе. Сан је још један репер, јер „логика“ сневања може помоћи да се разумеју слике које испуњавају *Велики њад*. Као што сан може бити тумачен на више начина, тако и смисаони рукавци овог романа упућују на више излаза.

Опредељујемо се за један од могућих: *Велики њад* је роман о историји човечанства, а да се не помиње ниједан конкретан историјски догађај. Уместо тога на делу је сликовно, чулно/тактилно одмотавање једнодневног путовања јунака који је представљен својим глумачким занимањем. Експлицитније алузије на хришћанско учење само су врх леденог брега у овој причи о Човеку или јеванђеоском Сину човечијем.

Он је пак у сваком тренутку извргнут подсмеху. Приповедач се према свом „јунаку“ односи снисходљиво и даје му занимање

² „Упоређујем, дакле, реченицу по реченицу, залиху формула за биографију једне жене уопште са посебним животом моје мајке; из усаглашености и противуречности проистиче, затим, истинска књижевна делатност.“ Петер Хандке, *Ужас њразнине*, прев. Жарко Радаковић. <https://www.scribd.com/doc/316339475/Peter-Handke-Uzas-praznine-pdf> (28.10.2019)

Глумца, који је истовремено бивши керамичарски помоћник. Сваког искуснијег читаоца пренесена значења аутономног књижевног света ће врло брзо обузети, а процес домишљања симболичких и метафоричких назнака може се лако наставити; све указује на то да је одсуство лимита у асоцијативном низању пажљиво испланирано. Тако се значења могу приписивати управо чињеници да је Глумчев отац био занатлија који је свој посао обављао клечећи, у својеврсној пародији молитвеног положаја тела. Није необично ни то што су две мушке фигуре које се, поред Глумца, од почетка до краја романа појављују управо Отац и Син, формирајући бизарно (свето) тројство. На самом крају Глумац за себе каже да је Нико, а заправо може бити Свако. Овај Свечовек је аморфна фигура подједнако добра за све, принуђена да се уклапа у сваку додељену улогу, у којој увек бива изванредна, али је зачуђујуће обична ван ње: „Са својим филмовима је постао звезда, а да га на улици која је остала његово царство, нико није препознавао, сем у ретким случајевима. Све на њему – његова појава, његово држање, његови покрети – беше неупадљиво, могао је да буде и невидљив.“

Девет поглавља романа могу се разумети и као одговарајући број кругова пакла, али и као подела етапа у историји света, од постанка човека до данашњег дана. Буђење и припремање за пут до града у којем ће примити награду брзо искорачује из колосека очекиваног, уобичајеног и мотивисаног, улазећи у сферу сомнамбулног и симболично-сликовног. Изненадна слабост, неспретност и ломљење ствари, излазак у природу и купање росом, трагови олује и грмљавине које су прошле, елементи су примордијалних звукова и кретњи људског рода још увек у додиру са природом. Када се облачи, човек постаје карикатуралан и самопоуздан преко мере, готово природи наметнут. Брисање трагова у кући може се разумети и као настојање да се одрекне свог првобитног станишта, у које је и дошао из непознатих и недогледних крајева ненаписане, тек наслућене историје.

На пешачком путовању које ће уследити фрагменти стварности су само одблесци садржаја и значења који се иза њих крију, а њихов редослед, ако се одредимо за одговарајући кључ, отвара се као ток историје каква нам је позната. Мигранти у шуми („Беспуће и бескућници“) асоцирају на хорде и племена, старац који тугује за умрлом драгом на првобитни анимизам, сакупљачи бобица на иницијални облик храњења, урлици уличног викача на први, груби начини изражавања. Сусрет са старим познаником који никога не препознаје и чији говор једва да је разумљив персонификација је Старог света који допире до нас само у траговима који донекле сведоче о некадашњој

креативности. Врло брзо после тог сусрета, Глумац говори о својој потреби да буде нечији спаситељ, као да смо у читању достигли преломну тачку између старе и нове хришћанске ере. Путовање/ходање истовремено значи и све више одвајање од природе и постепени прелазак у урбану средину. Ипак, природа – небо, птице, инсекти – увек је неумолјиво присутна. Понеки наговештај, призор или случајни сусрет, доводе у свест читаву епоху: узвик који помиње крсташког витеза, кратки приказ „суседских ратова“, сусрет са свештеником који испод мантије носи радничко одело, довољне су алузије на средњи век и његово окончање у профаном.

Нововековна индустријализација назире се у приказу прелажења пустих колосека, а сусрет са полицијом постаје представа грађанског друштва и његових закона. „Временски теснац“ у семантичком згушњавању одједном је постао готово материјализован („Баш је имао још времена, а наједанпут га више није било.“) најављујући ужурбано модерно доба којем је природно место у самом центру града. То је истовремено било и место које не прихвата старе, а узаврело, потмуло насиље постаје незанемарљив чулни надражај: „Наслућивало се на њима једино нешто као жеља за убијањем, за вођењем рата.“ Последње поглавље је крај корачања, стога и нечега што се разумевало као напредовање. Предстоји ход у месту, кружење и једино што је преостало јесте поглед уназад, тј. унутра, у себе и своје, оца, дете, Жену. То је поглед уморног бића које не може добро да види, које носи пуно заблуда и питања, на која се не чује одговор.

Шта је према томе Велики пад? Квинтесенција људске повести, кратка вишесмислена поема коју Хандке нема намеру да образлаже више него што је већ учинио самосвојним језичким средствима. Човеков ход на Земљи је пад из замишљеног Раја и трагање за љубављу – то је бестидно једноставно. Ипак, да ли је то крај? Као што су нека, можда кључна одређења *Голмана* остале неизречена, те препуштена најширем замисливом дијапазону домишљања, тако и у *Паду* не треба очекивати разрешење. Очекивани пад се наравно неће десити, а читаоцу се можда и учини да чује како га писац помало и зачикава. У сомнамбулном убрзању слика најзад се назире и фигура мајке, после Жене која је Човеку пружила привремено и повремено уточиште и кућу, и која се једноставно појавила при крају пута да ту заувек и остане. Финале романа је опстајање у напетости: „Као изгубљени беху њих двоје, као ишчашени, ишчашени у телу и души, он ту а она тамо, изгубљени под небом, свако за себе, баш као и једно за друго.“

Могућности тумачења *Великої йага* су огромне, а све изречено и само је тек гребане по папирној површини предмета који поседује наслућену волуминозност. Чак и када су кључеви елементарни, као што су општа места историје, постоји јасна свест да процес није завршен и да се отварају нове перспективе разумевања појединости. Иницијална једноставност не подразумева коначну упрошћеност. Слично као што се, уредно паковани, у хромозом збијени, ланац ДНК своди на комбинацију свега четири базе, не губећи од своје фасцинантне мултипотентности. Ипак, да би се ишчитао било који геном, па и овај књижевни, потребна је одговарајућа обученост, те Хандкеов роман захтева софистицирану рецепцијску апаратуру. Иако се може предвидети да ће роман бити читан, јер се за то побринула Нобелова награда, тешко се може очекивати његово лако разумевање. Нека буде допуштена кратка прогноза: после првобитне еуфорије читалачке чаршије, роман ће се вратити истинским књижевним посвећеницима, као што се уосталом и гласовита Награда, после периода врлудања у граничнокњижевне области изражавања вратила тамо где припада, а са Хандкеом додатно подвукла колико се не обазире на историјске, политичке и друге наративе изван текста.

Сѝрахиња Полић

РИТМОВИ ПРОШЛОСТИ И САДАШЊОСТИ

Милосав Тешић: ПРИВИД КРУГА,
Српска књижевна задруга, Београд 2019.

Песничка књига *Привид круга* Милосава Тешића поседује све оне раније уочене песничке механизме његове поетике. Инсистирајући на сложеним стиховима изразите звучне и семантичке прегнантности из којих искрсавају ритмови прошлости и садашњости, песме најновије песничке књиге потврђују својеврсни Тешићев песнички потпис.

Међутим, она није само то, јер песник се, уз готово прегалачку посвећеност старим, окреће и новим темама, освајајући тако нове поетске просторе. У њој се, можда више него у неким претходним збиркама, преиспитује садашњост: песник то чини обазриво, са јасном свешћу о прошлости, и ономе што доноси сутра.

Архитектоника књиге показује већ раније присутну тенденцију аутора ка прецизној циклизацији текстова.¹ Иако настале у ширем временском опсегу, песме су обједињене према јасним поетичким захтевима и са свешћу о целини. Поједине песме пак представљају и својеврсну „допуну“ ранијим збиркама, какве су, примера ради, песме циклуса „Кад уклони застор најтамнија сенка“, будући да је реч о допевима за поему „Калопера Пера“, објављену прошле године (Милосав Тешић, *Калопера Пера*, Чигоја штампа, Београд, 2018). Упркос таквој „окренутости“ песничке књиге ранијим текстовима, *Привид круја* својим поетичким и тематско-мотивским јединством потврђује целовиту песничку замисао. Већ са првом песмом јасно је да *Привид круја* подразумева имплицитног читаоца јасног сензибилитета и са јасном свешћу о значају културног наслеђа. Такође, она захтева и немали читалачки напор да се у преплету интертекстуалних веза, лексичких слојева и традицијских наноса проникне у песничко ткање – „Глосар“ на крају песничке књиге нуди одређена сазнања, али са друге стране свесно оставља „празнине“, препуштајући читаоца сопственом читалачком искуству.

Оваква сложеност збирке произилази и из својеврсног двоструког погледа у чијем је центру лирски глас већине ових песама. Тај „јанусовски“ поглед усмерен је ка прошлости и будућности, показујући да се о будућности једино може мислити кроз и са свешћу о прошлости. Примера ради, пролошка песма, „Некропола у Дићима селу“, заснована је на мотиву скоро откривене средњовековне некрополе. Јесен се расплињује над лирским гласом који, упркос „хуку с магистрале“, трага за смислом „шкртих фигура“, „апстракција с мачем“ на њеној површини. Проникнути у тајанствено ткање живота задатак (и уклетост?) је песничког гласа, а подстреци су многоструки и увек присутни. Она је видљива и у наредном циклусу, „Разгледнице са Смиљевог поља“. Природа је нуминозна, знаковита, лековита, али и дубока и нејасна – песник настоји да проникне у „језик ветра“, „празнине које гуде“, „невидљивога чтеца“, „речник мучања“, са жељом да се допре понајвише – до себе самог.

Та љубопитљива несмиреност одликује и друге песме. Из тог разлога се у оквиру збирке налазе и, како је и већ поменуто, три нова

¹ Циклуси песничке књиге, уз повлашћену, пролошку позицију песме „Некропола у Дићима селу“, носе следеће наслове: „Кад уклони застор најтамнија сенка“, „Разгледнице са Смиљевог поља“, „Елегија о пустим кућиштима“, „У слици и речи“, „Са Авале поглед“.

допева поеме „Калопера Пера“ која, како стваралачки пут Милосава Тешића показује, иде у онај ред дела која непрестано запоседају песников ум и наткриљују његову песничку путању. Три нове целине додатно шире Тешићев женски пантеон, допуњујући поему о људскости, храбрости жена које као да су, заборављене, чекале песничке „зазиве јасне“ – ту су имена и животи великих жена, Делфе Иванић, Милунке Савић и Евлин Хаверфилд, „наше Евелине“, како су је мештани Бајине Баште од миља звали. У једној од понајбољих песама збирке, испеване у амфибрашком дванаестерцу (доследно спроведеном и у свим допевима, као и у поеми „Калопера Пера“) опеван је лик Евлин, дат кроз призму фолклорних одредница: „златокоса Евлин“ и „Змај-Евелина“.

Последњи допев мотивисан је женским именима из *Поменика манасџира Раче*. Та тридесет три имена искрсавају из стихова и вишесмислено обогаћују песму: својим фонетским склопом оне креирају нове семантичке асоцијације, оживљавају из анонимности и изнова искрсавају у садашњост. Уношењем имена попут Сане, Саздане, Кћеране, Зрне и других у поетско ткиво текста активирани су разнородни значењски и звуковни потенцијали, а такође се актуализује свест о њиховим животима, „дарујући нам непролазно дошаптавање о трајању живота“. (стр. 97)

Истакнуто место у оквиру збирке има „Плава гробница – Видо“ – свакако међу најсмелијим песничким подухватима у читавом опусу Милосава Тешића. Посреди је нескривено повезивање са песмама Милутина Бојића и Ивана В. Лалића – у сложеној интертекстуалној игри са обема песмама Тешић проналази сопствену тачку гледишта, дописујући српској књижевности још једну важну песничку артикулацију о страдању српских војника на острву Видо. Као и у допевима „Калопери Пери“, у Тешићевој „Плавој гробници – Видо“ уочава се исти песнички поступак: зазивање имена страдалих јунака. Тај „бременит речник“, како га песник назива, чини ову плаву гробницу најличнијом и најинтимнијом од трију. Песник инкорпорирањем имена страдалих јунака успева да кроз индивидуално продре у колективитет националног бића, још једном путем необичних фонетских склопова у којима се сударају силе звучача и памћења. Опомињући мото песме, „У тачкама трима имена су ина“, сугестиван је по значењу и ефектан по изразу. Из стихова се буде и песнички евоцирају имена, чије је порекло појашњено у глосару збирке, али њихов број је већи и несагледивији. Песма је дубоко опомињућа: „Разгранај се, песмо, лековита биљко / јер памћење бива све тање и тање“. Песник теми прилази двојако, из позиције

индивидуалног, у ком и даље траје и опстаје вера у моћ речи, али и из позиције колективитета, у чијем „Животу у трку разрадио квар се / у ритмичкој шетњи по привиду круга“.

У појединим циклусима Тешићеве песничке књиге опажа се и, више него у претходним збиркама, окренутост садашњости. Песник маркира неке од најважнијих тема данашњице, нарочито у циклусима „Елегија о пустим кућиштима“, „У слици и речи“ и „Са Авале поглед“. Тринаест песама циклуса о напуштеним кућиштима, нумерички означених, заснивају се на пределним песничким сликама. Ти песнички крокији представљају слику обезљуђеног простора; куће, окућнице, школе из којих зјапи празнина и над које ново надвладава природа. У тој празнини утркују се „бурјан, чкаљ и бујад“, а предмети људске културе „чуме“ и чекају свој распад. У овом циклусу чуме предмети, одајући пустош својом одбаченошћу, али и људи: учитељ без ђака, старица којој кокош друштво прави. Циклус кореспондира и са ранијим Тешићевим збиркама, рецимо *Кључем од куће*; простор дома се разара и препушта заборава, али у последњој песниковој збирци нема *йовраїиича*, биљке која у магијском веровању омогућава повратак на старо. Лирски субјект ових песама позициониран је као посматрач, примећујући како природа надвладава напуштена кућишта и предмете у њима које, у далекој будућности, можда чека судбина некрополе из пролошке песме.

Циклус „У слици и речи“ састоји се од девет криптосонета, афористички уобличених стихова сатиричне интонираности. Посреди је иронично поигравање са језиком медија, бирократизма и лексиком информационе технологије. У фокусу Тешићевих песама из овог циклуса налази се критика „тора глобализма“ који трага „за новим идентитетом и светом без проблема“. Правда, смисао, истина издишу пред механизмима „колор-режима“ који креира симулакрум или, песниковим језиком речено, прелест у ком царује безвлашће знакова где „у слици и речи, тек секунд што важе“, симулација живота уступа место аутентичном бивствовању.

Привид круїа Милосава Тешића чине песме којима се намах препознаје ауторов поетички печат. Реч је о значајној и пажње вредној књизи којом се тај печат потврђује, али и којом се у њега уписују нова искуства и нови поетски простори.

Сшојан Ђорђић

СУОЧАВАЊЕ СА САМОУБИСТВОМ

Игор Маројевић: ТУЋИНЕ, Лагуна, Београд 2018.

Ако се пође од главне теме Маројевићевог новог романа, *Тућине*, могло би се рећи да је то роман о самоубиству, али би то одређење било непотпуно, пошто пишчев наум није да романсијерским приповедањем илуструје устаљена поимања самоубиства, рецимо, она у знаку највеће трагичности и несхватљивости. Околност да главни јунак, уједно и наратор, тридесетогодишњи Ратомир Јауковић, није тај који се убија, утиче на то да се овде о самоубиству не говори изнутра, ни у једној варијанти, ни из перспективе самоубице, нити потенцијалног, или пак умишљеног самоубице, већ споља, и са дистанце, то јест, из перспективе некога ко не носи у себи порив самоуништења. С друге стране, Маројевићев јунак се суочава са проблемом самоубиства сасвим непосредно, пошто му се убије отац, а мало касније и девојка, после чега се он све више бави темом самоубиства, много чешће и више него било којим другим проблемом у животу. С треће стране, главни јунак приповеда о самоубиствима блиских му особа, али не показује какве емоције у њему она изазивају, већ се опредељује за посматрачко описивање и кул-приступ. Говорећи о разним примерима својевољног прекраћивања живота, било међу познатим уметницима и ствараоцима, било међу људима из његовог окружења, наратор се не препушта емоцијама, но остаје у оквирима повећане, али смирене знатижеље за тај феномен, који не престаје да га побуђује на интензивно размишљање.

Романескну интерпретацију самоубиства Маројевић гради и развија, дакле, на рацијом у првом лицу, помоћу наратора који није самоубица, али се на најнепосреднији начин суочава са серијом самоубиства у свом најужем окружењу. То суочавање, које у ствари и чини овај роман, врло је интензивно, не само зато што га наратору намеће животна стварност, већ и зато што он хоће да сва та самоубиства објасни самом себи, на најпотпунији начин. Током свог приповедања-суочавања наратор и сазнајно и доживљајно артикулише властити одговор на питање о низу самоубиства чији је сведок. Феномен самоубиства јесте главна тема романа *Тућине*, у којем Маројевић, дакле, описује самоубиство са извесне

дистанце, али у довољно интензивном доживљају да у први план избија управо егзистенцијални аспект тог чина. *Туђине* нису само роман о самоубиству, већ романескна евокација интензивног егзистенцијалног суочавања са тим феноменом.

Тема самоубиства спада међу оне сложеније и деликатније теме којима се одавно баве и филозофи, и научници, и књижевници, а она остаје и даље несмањено интригантна и контроверзна. У много чему, поготово по разноврсности чинилаца које је одређују, то је лавиринтска тема, а за Маројевићев списатељски приступ тој теми, у роману *Туђине*, може се рећи да је новаторски, такође, да је поетички дефинисан, да он тај свој приступ примењује доследно и вешто, постижући релевантан књижевноуметнички домет. Мада је тема самоубиства веома изазовна, писац не пада у искушење да пренаглашава поједине елементе у теми, рецимо, елемент бола или сажаљења због самоубичиног трагичног скончања. Кад говори о самоубиству, Маројевић не приповеда ни преопширно, ни наметљиво, већ онако као што приповеда и о свему другом, а то значи кратким и јасним исказима, не баш чврсто повезаним, али тако да буду што ефектнији, и то не по усредсређености на саму тему, већ по неком од других квалитета наратива. Уместо кроз замршени лавиринт самоубиства, Маројевић води читаоца кроз разне перипетије јунаковог живота, односно јунакове приче о његовом одгонетању и многих других проблема и изазова са којима се као млад човек суочава, од социјалних, професионалних, материјалних, до психолошких, моралних, љубавних, сексуалних итд.

То не значи да Маројевићев јунак и наратор не може да се усредреди на неку тему, да је брзоплет и површан, нити несигуран у себе. Напротив, Јауковић се показује као довољно и знатижељан и способан учесник и тумач животних перипетија, који може да се носи са многим проблемима, па и тако сложеним као што је самоубиство и суочавање са самоубиством, а исто тако је способан и за подробну семантичку артикулацију егзистенцијалних изазова. Своју посматрачку и интерпретативну поузданост Маројевићев амбициозни наратор постиже захваљујући, пре свега, изоштреној перцепцији, аналитичкој склоности и самосталном расуђивању, такође, тананој језичкој артикулацији, аутентичним сазнањима и недвосмисленим одговорима. Пишући *Туђине*, свој роман о самоубиству, Маројевић није ишао толико ка појачању доживљаја, или ка свеобухватном сазнавању самоубиства, већ више ка особеној књижевноуметничкој интерпретацији те теме.

Роман почиње када главни јунак, у намери да сам себи објасни и проникне у очеву смрт, потражи у библиотеци стручну литературу о самоубиству, и крене да чита „нека фикционална, социолошка, филозофска, психоаналитичка и исповедна штива“, која му препоручи шефица једног библиотечког одељења, Симона, са којом ће, поврх тога, успоставити и љубавну везу. Али од мноштва књига он прочита свега неколико, а многе одбацује чим би увидео да су пуне „невезаних импресија, насилно изведених и предвидљивих закључака“. Мало по мало, он ствара свој поглед на феномен самоубиства полазећи од властитих увида и сазнања о појединим самоубиствима, мада преузима и понеко опште место, рецимо, неке новије идеје о самоубиству, на пример, идеју о неадекватности традиционалног односа према самоубицама, који се своди на то да их околина осуђује и жигоше.

Када пређе на Симонино самоубиство, Јакуовић га у почетку назначи заобилазно, објашњењем како су речи које му је изговорила одлазећи после прошлог љубавног састанака биле последње речи које је чуо од ње, саопштавајући индиректно да се она у међувремену убила. А онда, у новом пасусу којим завршава то поглавље, описује своје конфузно стање после тога, најпре, како му је Симона недостајала, „нарочито првих дана“, да му је својим „одласком укинула свакодневицу“, да је „по количини бола“, који је уследио, угрозила сећања на оца и његово самоубиство. Следећом реченицом оживљава „менталне призоре“ са њом, сети се њеног лица, њених широких и уздрхталих уста „док их мимоилази понека суза“, најзад, помене и њен поспан поглед док му је објашњавала да његов отац „није нужно психопата“. (38)

Дакле, опис јунаковог стања Маројевић не артикулише сасвим доживљајно, већ више дескриптивно, то јест посматрачки, а завршава га једном таквом интерпретативном иновацијом као што је идеја да самоубиство није нужно патолошки феномен. Своје приповедање Маројевић, дакле, не развија у једном елементу, већ комбинујући разне елементе романескног приповедања, при чему не запада ни у епску распричаност, ни у фрагментарност, ни у конфузију, већ постиже своју меру приповедања, меру кул-нарације, приповедајући без посебног уживљавања, углавном, посматрачки и укратко, па утолико и динамично и упечатљиво, уносећи још и разнолике поенте.

Очево и Симонино самоубиство су главна тема и следећег поглавља, у којем наратор развија имплицитни полемички тон приповедања, и то тако што наводи разне коментаре тих самоубиства,

које је чуо од својих сродника и познаника, или пак од непознатих му особа, изречене узгред, али увек са недвосмисленим дисквалификацијама и осудом, што у њему изазива отпор и постаје извесна емотивна подлога његовог приповедања. Њиховим коментарима наратор супротставља своје виђење, које не обликује отвореним полемичким исказима, већ једноставним запажањима, али разноврсним и тако сроченим да делују језгровито и ефектно: „Изгледа да никог није било брига за мој бол због губитка Симоне, па чак ни за њено љупко биће које више није могло да поднесе своју несавршену чистоту и следствену спутаност.“ (42)

У одсечном ритму свог приповедања наратор издваја равнодушност других људи према његовом болу за блиском особом, а кад говори о Симони која се убила не допушта да због њеног чина падне било каква сенка на њу, но истиче своје основно одређење њеног бића, наиме да је она једно љупко биће.

И у нараторовим коментарима поводом Симониног самоубиства прекори се не односе на њу, пошто је она биће несумњивих врлина, већ на оне који су равнодушни према његовом болу због њене смрти. Износећи своју претпоставку о разлогу Симониног самоубиства (претешка спутаност због чистоте) наратор уводи у тумачење тог догађаја елеменат повишене трагичности, пошто је Симона јунакиња посебних врлина, а ипак страда.

Честим подсећањима на оца или на Симону и њихове смрти наратор се теми самоубиства враћа и у наставку романа. Али ту тему намећу и нови догађаји у фабули романа. Нови ликови и нови заплети у животу главног јунака (љубавна веза са Маријом, рад у редакцији локалних новина, прелазак у Београд у време распада државе и бомбардовања) неће утицати на њега да заборави тему самоубиства, већ, напротив, да се њоме све више бави. Током приповедања наратор подсећа на самоубиства неких познатих уметника, потом почиње да проширује своју тему читавајући у свакодневно понашање људи трагове ненамерних или несвесних самоубилачких корака који као пречице воде те људе у смрт. На први пример те врсте наратор наилази у расплету животне приче његове нове познанице и повремене љубавнице Маше, чију смрт од рака коже он повезује са њеним честим кварцовањем у соларијуму. Такво понашање наратор назива скривеним самоубиством, и све чешће наилази у свом најужем окружењу на људе који се тако понашају, тако да управо они постају најбројнији међу споредним ликовима, чинећи претежни део слике света у овом роману.

Свој све шири поглед на феномен самоубиства Маројевићев јунак проширује још и више, налазећи трагове тог феномена и у домену колективне егзистенције. За то ће више него изазован повод наћи у догађајима током бомбардовања Београда 1999. године. Протестне шетње Београђана по улицама и њихова окупљања на мостовима током налета бомбардера наратор не може друкчије да протумачи него као конкретан пример тежње ка колективном самоубиству.

Пошто предметни слој романа чине описи бомбардовања 1999. и других догађаја из трагичног доба распадања југословенске државе, нови Маројевићев роман се може сврстати и међу дела о том времену, само што је интерпретација тог доба, то јест, историјских догађаја на самом крају 20. века постављена у контекст разматрања феномена самоубиства, и тиме највише обележена.

Бојан Васић

У ДИВЉЕМ ПРЕДЕЛУ

Васа Павковић: НА ОДМОРИШТУ, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2019.

Формиравши се као песник осамдесетих, а дограђујући свој поетски свет током деведесетих година прошлог века, Васа Павковић је у свом изразу амалгамирао елементе препознатљиве за поетику како једне, тако и друге деценије. У својим раним књигама ближи поетском лудизму и поетици лома језика прве пост-модерне генерације, Павковић од средине деведесетих умекшава и лиризује свој израз, приближавајући се тако, на особен начин, другој пост-модерној генерацији, тзв. трансимболистима. Удаљујући се од полице са *Сврабом* и *Каранџином*, Павковић је истовремено, полако и сигурно, у својој поезији напуштао простор поигравања дискурсом, искорачио у дивљи предео ван Града, и пронашао шуму и реку, топосе којима ће на препознатљив начин све више насељавати своје књиге. Ипак, готово на свакој страници, читалац ће изнова препознавати један непогрешиво горак укус осамдесетих.

Све потоње поетске књиге овог аутора обележене су спојем два главна, и читаоцима лако препознатљива, мотивска круга,

које условно можемо назвати простором *природе* и простором *сећања*. Павковићев лирски глас је, у ствари, место преплета и блискости ова два по много чему диспаратна, па и супротна скупа. Један круг везан је доминантно за димензију простора, други за димензију времена; први је спољашњи, други унутрашњи; један отрежњујуће безличан, други неизлечиво личан; први умирујуће трајан, други неумољиво коначан. И управо на тој плодној тензији која се смирује у непретенциозној искрености зрелог Павковићевог лиризма почива снага његових текстова. Већина каснијих збирки је, на различите начине, битно обележена овим сусретањем и преплитањем, можда нигде толико интригантно – барем по мом мишљењу – као у књизи *Несигурности у тексти*. Након те збирке, она хтонска димензија коју овај аутор дели са песницима какви су Новица Тадић и Милутин Петровић или сасвим нестаје, или се радикално мења, а 'дивље асоцијације' *Каледоскоја*, *Ојсесије* и *Телесне страси* сасвим се проређују и њихова епифанијска снага уписује се у неке друге пределе и појаве, који постају повлашћени предмети Павковићеве поетске фасцинације, и о којима се говори гласом христичевски отвореним, одмереним и, неретко, класичним. Занимљиво је да су ова два поменута простора већ готово две деценије присутна и у паратексту већине збирки Васе Павковића, конкретно, на њиховој предњој корици, где се ауторов лик смењује са (исто ауторовим) фотографијама природе.

Збирка *На одморишту* директно се надовезује на књигу *У варљивом животињу*, издату 2012. године у КОВ-у, тако да су чак и две целине, уз мање измене, пренете из раније у новију збирку. Ради се, наиме, о целинама „На одморишту“ (која отвара обе књиге), односно, „Септембарска лоза“ (првобитно је то целина под називом „Крај неверице“, овде као засебан део под називом „Септембар“). Када кажем целина, мислим на једну специфичну, и већ сасвим препознатљиву павковићевску форму, тј. начин повезивања и улачковања појединачних поетских текстова који деле исту тематику и осећајност. Ова целина, са песмама обележеним арапским цифрама и често преломљеним преко ивице стране, налази се негде између стандардног циклуса песама, где је сваки текст насловљен и стоји на засебној страници, и вишеделне поеме – чији су сегменти код Павковићева, обично, обележени римским бројевима. Исти композициони поступак налази се у више ауторових збирки, а у целини је тако компонована књига *Божанске клојке*. Поменутих двома целинама придружује се још једна, најдужа, под називом „За Б.“ (као засебан део у збирци под називом „Безвремено“).

Остали одељци у књизи састоје се од три до пет самосталних песама и, углавном, за наслов имају неки од назива календарских месеци. Ипак, иако у овој књизи Павковићевим стиховима потпуно доминира простор природе, природни циклус смене сезона, рађања, умирања и поновног обнављања биљног и животињског света није у њима одређујући принцип. Јер, поменути месеци не следе један за другим хронолошки, будући да за одељцима „Фебруар“, „Мај“ и „Август“ следи одељак и експлицитно назван „Поново мај“, након којег је, а пре претпоследњег „Септембра“, уметнут део под називом „Безвремено“, који не само својом позицијом, већ и својим називом (и садржином) кида природан временски след. То потврђује и завршни део под називом „Епилог, већ дуго“ обележен мотивима старења, умирања и сенке. Иако је њена радња смештена у свет природе, истинска драма ове књиге лежи, у ствари, у суочавању лирског субјекта са својом смртношћу, и самим тим, у покушају свођења животног биланса, у напору да се кроз низ различитих реминисценција одреди смисао и значај свега оног од чега је саткан један индивидуални људски свет.

Природни феномени, тако, иницирају рефлексije лирског субјекта о односу вечности и времена, као и о значењу људских односа, и људског постојања уопште. *Па и њуж је брз, / ако се њореди / с вечношћу...* читамо у песми „Гледајући шумског пужа“, која представља добру илустрацију начина на који су спојени простор природе и елегијом обојена рефлексija лирског субјекта. Павковић јукстапонирањем мотива из различитих семантичких равни, тј. малог и великог, конкретног и апстрактног, пужа с вечношћу, релативизује, у крајњој линији, неумитност смрти и брзину проласка времена, да би након тако формиране утешујуће епифаније завршним стиховима и њу релативизовао (*Све је било јасно... / Тој моменџа. / А онда је ојетџ џосџало / муџно.*). Као и подунавска флора и фауна, и слике дозване присећањем такође чине основу за слична промишљања лирског субјекта (као у песмама „У добром калупу“, „Игралиште крај канала“, већи део целине „За Б.“, итд...), а често се ова два основна елемента комбинују кроз тематизовање природног света виђеног у детињству („Снегови детињства“, или „Давно, над мравињаком“ и „Неког давног августа“ из одељка „Август“).

Простор Делиблатске пешчаре, шуме, или мочварне обале спорих река које окружују ’мали равничарски град’ откривају нам се као мотивско сидриште у сталној смени временских планова између евоциране прошлости, промишљања садашњости и замишљања онога што још преостаје у будућности. Стога се

толико блиским чине суседни одељци „Поново мај“, са три сјајне песме „Бршљани“, „Ливадица после првог маја“ и „Пепео“, и целина „За Б.“, укључена у одељак нимало случајно назван „Безвреме-но“ (а не вечно). Други уједињујући фактор је Павковићев језик, који је временом постајао све стишанији, мирнији, елегичнији. Његове песме имају спори ритам, било да су дужег или краћег стиха, и обележене су особеним спојем осећања блискости и очајања, присности и губитка, незадовољства и помирености, без икаквог коначног одговора на мноштво питања постављених у њима, сем извесности смрти која нас све на крају чека. Ово смиривање и успоравање израза видљиви су и на лексичком плану, будући да Павковић све мање користи архаизме и деминутиве, или, чак и када их користи, они звуче сасвим другачије него у ранијим збиркама. Јер, док су његови деминутиви пре одзвањали иронијом и неком врстом имплицитног одбијања именованог, или чак згађености њиме, а веристички пасажии осликани помоћу њих звучали као стихови нешто старијих песника Д. Новаковића и С. Зубановића, сада ти исти деминутиви звуче помирљиво и, чак, недвосмислено одомаћено, топло, ристовићевски.

Али, Павковићу је далека било каква утеха идиле или некаквог наивно схваћеног ескапизма. Бег у природу, даље и од најтешег шума града, гужве, мобилног телефона, јесте улазак у простор ћутања, испуњеног оним за субјекта најважнијим, иако никада довољним, речима. У ћутању, субјективност се приближава себи, и кроз искуство откривања сопствене недовољности и смртности, другима. Слике сећања дају простору природе дубину, док дрвеће, вода и мале животиње, својим трајањем независним од воље и присуства лирског субјекта дају сликама сећања сличне такве карактеристике, мешајући се с њима – као у поменутих сценама из детињства, у сећању на оца и његове пријатеље, или бившу љубав. Ова преплетеност различитих планова постојања најјасније је дата у мотиву бршљана, који се појављује и на насловној корици књиге, и у целини „Септембарска лоза“, и у песми „Бршљани“ из одељка „Поново мај“. Неуништивост, и лепо, мутаво обиље којима биље траје и претрајава у незлобивој тишини, песнику готово да нуди некакво обећање вечности (песма „Пепео“). Бршљан је одлично нађени симбол преплетања различитих временских равни, различитих светова, појединачног и општег, где ништа не губи своју посебност, већ употпуњује и осветљава оно друго, и израз чега је, заправо, поезија.

Павковићево одмориште, тако, није никаква ескапистичка оаза. Тај дивљи предео у који искорачује, и који налази ван града,

али и у себи, јесте један те исти простор, колико буколичког смирења, толико и директног суочавања са смрћу и празнином, простор свођења рачуна, истовременог поверења и неповерења у реч. Јер, иако у завршним стиховима последње песме у збирци стоји: *Мој животи – као/ Сенка њодигнуће руке – / Што лаје на звезде/ И њусте њпросиоре/ Између њих*, очај није крајњи биланс ове поезије, већ управо то парадоксално, имплицирано поверење у стих, баш као код још једног тамног песника природе, Раичковића, чијем се свету и осећајности, не на једном месту, Павковић приближава.

Соња Миловановић

ЛЕКОВИТИ СТИХОВИ, ОПОРЕ ПЕСМЕ

Бојан Васић: ТОПЛО БИЉЕ, Културни центар Новог Сада, 2019.

Настављајући једну од главних тематских линија своје претходне књиге, Бојан Васић новим песничким остварењем у фокус поставља биље као глобалну лирску инспирацију. Биље ће мотивски и идејно покрити све: и човека уопште, и лирско двоје, и конкретног песничког субјекта. Оно је топло и нежно, али и труло и влажно. Та мала божанства нове Васићеве књиге, поред лековитих, имају и опора својства. У садејству антропоморфизованих, персонификованих и синестезијских слика – јер овде се сва чула прожимају, отвара се, тешко и полако, као пролеће код Рилкеа, и песнички свет *Тојлој биља*.

Надасве, Васићево топло биље је дивље, самоникло. Маргина коју настањује позиција је са које песник хоће да назначи меру разлике између појавног и суштинског, као једну од идејних окосница збирке. Јер, *невидљиве су семенке обужмљене њризорима* („Стаблу јабуке“), а *њризори су осејљиви и боле као чашице уморних колена* („Имање“). Исту смисаону линију песник исказује и експлицитно: *мали дудови, невидљиви за очи/ које видик сравњују у користи, неизговорови за језике/ што су, као у кваран зуб/ заривени у шуйљину/ соисјвених њојмова* („Дивљим дудовима“). Назначени видокруг, онај, дакле, који се успоставља између видљивог и невидљивог, једино се може разумети из „споредног“ угла, односно из перспективе обичних, свакодневних ствари, послова и дана руралног амбијента, јер поглед са ауто-пута сувише је брз и широк да би

се у њему заметиле све мале а важне ствари овога „овде и сада“, чиме песник уједно позиционира и свој положај, а што би, уопштавајући, унутар магистралних токава данашњих интересовања могло важити за песнички посао уопште:

*Са ове даљине се не види
очај, сва раздвојеност и
судбине уписани у иространсиво
између широке реке и линије
брда, не виде ишлице, начин на
који сусед иокрада друго, не
види дужина дана, заушљивост
ноћи, не чују жабе које чуче
иод креветима...*

Природа надилази човека, али она није, како је то махом према типичној традиционалној лирској представи, утопијско место, човеков рај на земљи, јер појавност јој може бити слатка, али суштина опора, пуна буке и беса, како је то представљено у песми „Засад јагоде“: *После, кад једну ио/ једну иереш и скидаш им иеиелке заједно/ са зеленим кайицама, не осећаш ли/ од колико беса је сачињена иа/ фруктоза која ии уиорно леи ирсие између залојаја.*

За разлику од природе, лирско ја „увек ће имати недовршеност“, а свест о сопственим границама доноси различита расположења, најчешће безнађе, немоћ, очај, који се преливају и на песнички посао:

*(...) Једино ја ситојим насирам
ње, као шито и она ситоји у мени,
несвесно клуйко, зло од немоћи,
од мдре ила која иа иера да ираје у
ономе шито су друи одбацили, животиари
од на ило склизнулих оситака
свейла, жудно се овија лозом о
иразне овале леи, док њени бледи
свейови, као мреном ирекривене
очи, иолако бубре у ове киселе
илодове, нечику ойорост, иоуи
за самој себе иисаних сихова.*

(„Купина“)

Симптоме душевне осетљивости и нервне напетости песник неће поставити у први план, већ их распршити кроз песме, чиме књига, осим спољашње композиције уоквирене сменом годишњих доба – од пролећа до пролећа, поседује још и унутрашњу, која прати промене осетљивог, меланхоличног лирског субјекта. Иако се у *надреалној ѝразнини смисла*, у томе да *ѝреба увек знаѝи да биѝи већ сѝоји у ѝубиѝи*, у *варљивој бујносѝи наредноѝ пролећа* љубав прихвата као дар, као што се ујутру, када *све је сѝремно да буде*, живот слави („Јутро“), она не умањује усамљеност, нити доминацију пејзажа унутрашњег немира, осећаја ништавности и узалудности, баш као што и након јутра долази вече, кад *осећаиш како се из наѝуклих/ слаѝких брескви шири мирис/ болничкоѝ ходника* („Вече“). Често истицана непомиичност лирског ја с почетка, праћена ритмом природе, буди се како песме одмичу, да би на крају, као и природа, замирала. Јер природу упознајемо на самом *ѝрелазу* зиме у пролеће, у *микроскојској несаници ѝла*, када и лирско ја тек навешћује разбуктавање: он је *неѝомичан и ѝун*,/ *као лиѝа у којој се крајем марѝа/ разбуди ѝнездо сѝриљенова*, да бисмо пратили његове *буре ѝешкоѝ дисања*, *зло од немоћи*, или потребу да ће, кад се с јесени *ѝаника смирује*, односно *ѝожуда своди у склад*, и *ноћ моћи да се ѝросѝре над ѝровалију свесѝи и на ѝој сѝава*. Дакако, знакови природе корелативни су душевним менама лирског ја, а тешком буђењу с почетка кореспондира и тежак зимски сан с краја:

(...) Ништа у краткодневици
од сатирске распусности раног багрема
ништа од сујетног крвопролића дивље
руже, и лала, и тамних божура, од издаје и
залудно просутог семена, у ваздух, и по
тлу прекривеном као минским пољем
отровним лишћем ораха. Децембар се спустио
на бојиште, мирни форензичар, што
коначан као предсуда, увија тела
биља у ноћ, покров дугачак и
чист попут ових стихова.

(„Краткодневица“)

Није наравно ново да се песничка књига конципира као смена годишњих доба, да се живот изједначава према њиховим прелазима и променама, нити је ново да се песничко ја доводи

у корелацијску или контрастну везу са природним циклусима. Оно што јесте ново у Васићевом остварењу јесте доживљај природе, њени описи и њена својства. Дејство „нових слика“ ради на два плана: на макроплану песме, поступком изразитог смењивања фокуса, великог малим, конкретног апстрактним, тј. појавног осећајним, и на микроплану исказа, у низу онеобичених лексичких веза, односно необичних слика, које само минималним лексичким променама начине понорне пукотине смисла, као што је то постигнуто у опису мајки, које су *мирисне од лудила и тихе/ као дуње у замраченим собама*, или начине значењско клатно, које се двоуми између јабуке и летњег послеподнева:

*Ово дрво, кайлица воде која остјане
на лицу њошјо се умијеш или нешјо
лако зайаљиво и несјално као у
бесу изјоворена реч, или звук
нејознајој језика у јужви нејознајој
јрада и шјалас свежине који расече
јабуку лејшњеј њослејоднева
јроведеној у сјану (...)*

(„Кајсија пред управном зградом“)

Наћи меру личног у уделу општег није ни најмање једноставно, па тако ни у начину да се другачије предочи осећање света и себе у том свету, био он, према једном од најчешћих одређења песничтва, урбани или рурални. Али, иако у отклону од доминантне урбане топике и тематике, Васићево *Тойло биље* није изразито руралног карактера, јер је и онај други вид присутан било у знацима цивилизације који се налази у природи (окружје пуно пластике, смећа, хемијских отрова), било у главном амбијенту радње, („Аугзбург“, „Арарат“). Оно што је Васићу пошло за руком јесте да у свом искуству природе већ уобичајен песнички поступак спајања различитих домена стварности, претакања спољашњих појава и осећања онеобичи другачијим искуством, другачијим виђењем истог, другачијим довођењем у везу различитих појавности, а да при свему томе песник остане веран себи, односно да песма носи искрену емоцију, једини услов њене успешности, како је о томе већ у теорији поезије разматрано. Ево неколико примера ефектних селекција и комбинација, или, другачије казано, ширења хоризоната у садејству природе и лирског ја:

(...) док међу њрстима
дробим сенке, коријандер, све оно
шито осећам, њечену цикорију, очај и
поља шито полако окрећу леђа свейлостии
(...)

(„О дрвећу и трави“)

(...) њребало би да поњрчим,
срушим се на мокро њло (...)

(...) осейим радостии
киселих сокова њод кожом биља, у шаци
стјежућии само њлесниве шљиве, њврдоћу њрвих
лешника, бесмисао и хрју семенки дивљеї
сунцокреїии (...)

(„Олуја“)

(...) њод орах њада њрва
свейлостии, сјајем закокодачу жбунови
ароније, ауњомобил, набубрело њрожђе и
мисли, облине воћа и бујностии чокоїии.
(...)

(„Јутро“)

На једном месту таква стања и доживљаје исказане „новим сликама“ песник ће преплести са аутопоетичком самосвешћу, реферишући на песничку традицију, конкретно Александра Ристовића:

(...) ја се будим с вечерњим
саїиима, њишућии њесму о хибискусу и њвојим
обрвама, стѡвљајућии једностѡавно исїред
сложеної, њоследиице исїред узрока, желећии
да се ноћ не заврши колико и да јуњро дође
њо своје, оїѡварајућии сасвим нове слике као
ране у ѡамним сїииховима (...)

(„Дневне и ноћне слике“)

У овако конципираној књизи, једна „песничка ситница“ доноси ново изненађење: појава анђела. Отворен за различита значења, видимо га и у овом: тајна постанка, сугерисана с почетка

збирке семенком и, уопште, буђењем пролећа, транспонуваће се, градацијски, пратећи метаморфозе природе и ритам годишњих доба, у тајну бића, симболизовану мотивом анђела, с краја књиге. Знак метафизичких понора, као најделикатнијих нијанси у предочавању човековог пада с невиних даљина, или „пада у време“, песнички врхуни у ономе ко се налази на линији овога и онога света, о чему говори лирско ремек-дело „Разговор под јелком“:

Не занимају те људи, већ мноштво,
не обични, већ анђели њрикачени за
јелку металним штићалкама, освешћена
лица деце док се ирају њима као
иламеном, занима неусило
дрвеће, сјабла израсла из зидова
обданишћа, или она са обода малих,
ирирадских ијаца, без лишћа, која носе
време у својим очврслим ирбама,
не анђели, већ илас који иића шћа је ио
са њима, дрхћећи негде на друом крају
линије, иодилазећи ивојим узбуђењима
и немиру шћо цвећа из досаде, дубок
и уилашен, желећи да дочара океан
који иа дели од соистивеној сећања,
у коме си, с ове сиране линије,
окружена сећом врба, јеловом смолом
и друим неважним сиварима.

Немогућност спајања хоризоната, успостављање па укидање значења, перманентно удаљавање од средишта, чежња за распукнутом целином, метафизички немири, све то у овој песми дато је у малом, а распростире се читавим *Тојлим биљем*. Њихов тренутни мелем, као ваздух неопходан, не значи да је оздрављење трајно, јер песничка свест већ с почетка зна да мора проћи *несносна брижност фунџицида* („Стаблу јабуке“) да би посведочило да чакија која блесне у шаци ... *исеца болна месћа, раздваја/ искусиво од белој, наивној меса* („Трула јабука“). Лековитост и опорост поезије и песничког посла.

Јована Којривица

ДАРОВИ БОЛА

Јелена Пилиповић: ДИВОТНИЦЕ,
Академска књига, Нови Сад 2018.

Кад сам пре четири године отишла у Помпеју и Херкуланум и у сусрету са лепотом и трагиком тих древних градова, у бату својих корака, у грчу који ми се будио у телу и души осетила ритам рушења и чувања традиције у исти мах, па и ритам ероса и танагоса, нисам могла знати да ћу тај исти ритам пронаћи у роману *Дивојнице* Јелене Пилиповић.

Тад ми је у Херкулануму било битно да нађем фреску Везува, о којој пише Црњански у *Хијерборејцима*, та га је фреска сећала на слике старих јапанских мајстора, као сведочанство о суматраистичким везама и о постојању „оне далеке Хиперброје у вези са свима нама“. Има и у роману *Дивојнице* једна Хипербореја, као слутња вечности. А има и оног трагања за духом и стиховима вољених песника, као и у сваком поглављу *Код Хијерборејаца*.

Чини ми се да је свако ко је прошао улицама Помпеје и Херкуланума осетио, бар на трен, сопствену ништавност пред стихијом природе. При рушењу сваке традиције, била она уништена природном или историјском катаклизмом, увек преостане нека лепота, која одолева рушилачкој сили, као сведок постајања некадашњег света. И у ауторском гласу Јелене Пилиповић, у њеном роману првенцу осећа се она археолошка страст са којом су се откривале ископине ова два древна града. Реч је о ауторки која је врстан познавалац античке књижевности и историографије, отуда и лакоћа са којом у роману даје слику римског Сингидунума и Рима, отуда она виртуозност при сликању сваког детаља у свакодневници главних ликова.

Задивиле су свет слике нађене у Помпеји и Херкулануму и слободним, карневалским еротизмом које приказују. Роман *Дивојнице* трага за другачијим еросом, за многоликим лицима тог свемоћног божанства. Кроз виртуозно исприповедану причу о љубавном троуглу, и можда једином истинском љубавном сусрету у наративу романа, ауторка своје јунаке слика у вртлогу еропаатије. И дух еолске поетесе, чијем је стваралаштву Јелена Пилоповић посветила две изврсне студије лебди над овим рукописом. Попут

Сапфо, и ауторка *Дивојница* кроз романескне судбине својих јунака прати осциловање између оног хтонског и оног уранског у феномену ероса. Читалац ће тако окусити и „слатко-горког“ ероса из Сапфине поезије, али и ероса из Платоновог *Федра* и *Гозбе*, који води ка „наднебесном месту“ и ка „широком мору лепоте“.

Еротологија *Дивојница* преплиће се са еротолошким концепцијама похрањеним у поетским световима Хомера, Хесиода, Сапфо, Платона, Катула, Вергилија, па све до Његоша, Лазе Костића и Пруста. Уткати толико снажне интертекстуалне везе у ткиво свог романа носи увек ризик од стапања ауторског гласа са гласом великих песника и писаца који су призвани. Пилиповић, међутим, тај ризик вешто избегава зато што је сваки од интертекстуалних саговорника призван оним платоновским еросом, жудњом за рађањем у новој лепоти, која извире из преплета два ауторска гласа. Своју палимпсестну и интертекстуалну поетику открива и наратор(ка) у прологу романа, која опијена лепотом Рима, одлази у Палату Алтен да се храни *осмехом бојова* и *божанским њелима*. Мотив теофагије, којим се отвара роман, жудња за божанском храном има метапоетичку функцију и указује на сложену интертекстуалну архитектонику наратива. Текст се храни лепотом и одјеком других текстова, преваходно античке, али и модерне књижевности, док је истовремено наглашен ауторкин отклон од постмодернистичке поетике. *Дивојнице* се ипак откривају као модеран роман зато што је сваки од интертекстуалних сабеседника свргнут са свог класичног пиједестала. И Платонова, и Сапфина еротологија, као и свет Овидијеве поезије овде се самеравају у егзистенцијалној условљености романескних судбина јунака, и сваки од тих поетских светова ауторка пропушта и кроз иронијски поглед својих ликова.

Дијалог с Овидијем остварен је кроз лик Публија Луцилија Назона, који већ самим именом, али и неким епизодама своје романескне судбине призива лик великог римског песника. Књижевно мајсторство огледа се и у поступку, којим се алузивни спектар ка свету Овидијеве поезије отвара и на плану стила приповедања. Управо су Назонови солилоквији извор иронијског и гротескног снижавања које даје неопходну противтежу лирском стилу који доминира романом. Док одлази у тек довршени театар, са новом љубавницом, царичином рођаком, сликарком Корином (која својим именом призива песникову драгану из књиге *Amores*), заповедник Четврте флавијевске легије је бесан што мора да трпи нарицања са позорнице где „саме се гадости смењују, од матероубиства до матерокреса“. Назонови унутрашњи монолози постају

извор хумора и модерне ироније, и ту се препознаје одјек аутора *Amores* и *Умећа љубави*, који пародира љубавну елегију Катула, Тибула и Проперција. Заповедник Четврте флавијевске легије, као свог фикционалног двојника не призива само Овидија, већ у свету романа фигурира и као двојник Минотаура, носилац оног хтонског ероса, који јунакињу Корину води у предворје смрти. Могло би се рећи да Назон минотаурски у *шелу* текста *Дивоџницица* покушава да прождере сваку веру да ерос може водити ка слутњи оног „наднебесног места“ о којем пева Платон. Корина ће тако бити најсуровије рањена и отерана са љубвне постеље баш у тренутку, кад понесена стихом да је „Љубав, бола дариватељица“, који призива *болодавној* ероса из Сапфине поезије, несвесно парафризира Сократове речи из *Федра* где се љубавник доживљава као бог, чији храм постаје тело онога који љуби: „... онда те мори бол (...) Па радиш оно што раде свештеници и верници. Приносиш жртве. (...) И тиме, а то је највеће оно чудо, некако растеш. (...) Прерасташ и све што си дотад био.“ Назон постаје оштрица којом ауторка пародира и ствараоца који је за њу *највећи мислилац љубави и смрти*, Платона. Па, тако заповедник Четврте флавијевске легије речи његове велике љубави Стратонике, које га рањавају види „Ко неки курцоглави Платонов дијалог – делује јасно, али ништа не разумеш.“

Ипак, не одјекује у Назону само Овидије пародичар, њега ће Коринине речи о смрти два дечака роба подсетити на стихове из Другог певања *Енеиде*, на опис смрти Лаокона и његових синова: „Сада се присећао читавих стихова, и иако их је безгласно понављао у себи, ипак му је њихово милозвучје годило скоро као женски додир.“ Све је то припрема, за један од најлепших лирских пасажа у роману, за Назонову љубавну оду Стратонике, у којој изгнани заповедник сад већ иде трагом Овидијевог пева из књиге *Tristia*. Само док лепота песме са Тома извире из жудње за Римом, лепота Назоновог лирског солилоквија рађа се из чежње за женом млечне коже, господ Стратоником. Поглавље *Саркофај, Дођи* завршава се описом земље кроз коју писмо вољеној путује, и цело то пространство описано је речју безњеница, из стихова *Santa Maria della Salute* Лазе Костића: „из безњенице у рај, у рај!/ У рај, у рај, у њезин загрљај.“ То је само једна од партитура, по којој тече интертекстуална оркестрација овог романа.

Можда најразгранатији алузивни спектри у тексту *Дивоџницица* ипак су отворени ка поетским световима Сапфо и Платона. Као антипод Назоновом хтонском еросу јавља се лик Ериксимаха. Лекар Четврте флавијевске легије у својим размишљањима одлази

даље него његов имењак на Агатоновој трпези, полемишући са сва-ким сабеседником Платонове *Гозбе*:

„Толико речи о богу-љубави. (...) Толика казања како лепота засужњује ум, како за себе прикива поглед (...) Толике гатке. О жудњи за изгубљеном целином и о чежњи за недосежним добром. О узнесењу кроз љубав, и о нетварним крилима којима душа узлеће. (...) А тако је просто. Љубав је тело. Тело је љубав. (...) Сваки тренутак ситних својих живота ми живимо само љубављу наших удова, органа, ткива, једних према другима. И широко море лепоте није тамо негде. (...) Све док живимо, ми смо то море, безобално.“

Уводећи разгранату мрежу симбола и метафора према еротолошким концепцијама *Гозбе* и *Федра*, ауторка осмишљава еротологију свог текста управо кроз сличност, а још више кроз контраст са вишеструко призваном Платоновом мишљу. У свету *Дивојници* не постоји дихотомија душе и тела, духовног и телесног, док се Платонова онтолошка концепција у великој мери гради на овој противречности. Пилиповић, напротив, следи траг Сапфо, код које су духовно и телесно неодвојиви, а ерос свом силином захвата и душевну и телесну нутрину бића. Љубавни занос не води најхрабрије као код Платона ка натчулном свету и спознавању вечних истина, већ анагогијска сила у овом роману води ка скалама које су ближе оштрости, ка „вртоглавом спокоју“. Све призивајући Платонове метафоре, у једном од Ериксимахових унутрашњих монолога одустаје се и од концепта анамнесиса јер „сећање је пут, али додир је дом“.

Да све не остаје у границама тела Ериксимах ће сазнати у љубавном сусрету са Стратинком. И њихов љубавни спој осликан је кроз метаморфозу чувене метафоре из *Федра*, реч је о платонско-орфичкој визији људске душе заробљене у тамници тела, коју Сократ пореди са остригом заробљеном у љуштури шкољке:

„И сасвим је свеједно ко је од њих двоје храпава љуштура, а ко седефна унутрашњост, јер само њихово ново, *једно*, тело може лучити ту чудоносну, опипљиву светлост. (...) Ту се с годинама не стари, већ се обисерује.“

„Нисам читао њено тело. Читао сам јој душу.“

Посежући за читавом ризницом песничких метафора које су похрањене у делу великог песника и филозофа, Пилиповић

показује колико ауторски глас може бити плодан, тек ако послуша Платона песника, а не филозофа, са свим боголиким контрадикторностима његовог стваралаштва. Тако Ериксимах долази до спознаје да „љубав је вест о пролећу нашег тела“. А вечна питања о души: „Душа је птица. Која нам лети кроз органе, мишиће, ткива, кости... Пролеће кроз свет-тело.“

Две јунакиње романа, обузете еросом, као по трагу *Диотимине беседе* у дијалогу о љубави, искусиће духовно и телесно рађање. Стратоника у љубавној причи са Ериксимахом на крају романа постаје мајка девојчице. С друге стране, иронијска оштрица уперена ка свету Платонове еротологије огледа се у Корининој романескној судбини. Док је свој љубавни занос према Назону описивала парафразом из *Фегра*, исту јунакињу на крају романа затичемо како лежећи поред мужа размишља да: „...не размењујемо ми душе на овој постељи. Не сабирамо ми на овим чаршавима остатке божијег присуства у свету. И нећу из њега добити кап вечности. Која ми тако треба. Не. У овој постељи се само креше. А вечност капље са неког другог места.“

Корина ће се од минотаурског Назоновог уједа излечити тек *духовним рађањем*, стварањем уметничког дела које приказује врхунски мотив самоповређивања – Атиса који се кастрира, творећи слику која је и повод за романескну причу и посвећујући је богињи свакодневне среће. И то су све дарови бола који се уметношћу преображавају у лепоту.

Прича о прошлости тако постаје блиска савременом читаоцу управо кроз ове дарове бола. Служећи се техником прустовских реминисценција, при којој мириси и укуси воде у давно проживљено доба, Пилиповић открива да сваки од пет главних ликова снажне душевне ране носи још из детињства. Кроз преплет различитих љубавних судбина у роману отвара се и питање да ли оно што нас рањава и обликује још у детињству онемогућава истински спој са вољеним бићем у зрелом добу. Може се рећи да је уметнички мото ауторке *Дивовијница*, и у сликању психолошких портрета својих јунака и у оживљавању Хадријанове епохе скривен у Стратоникином исказу: „Рашчауриш ли давну бол, пустићеш на слободу и давно доба“.

Постоје и други дарови бола у овом роману, па је карактеризација јунака остварена и кроз однос према ликовима који се налазе на самом дну социјалне лествице, према робовима. Иако на маргинама главних наративних токова уводи се у овом роману и тема поигравања са дихотомијом цивилизација-варварство,

тема доживљаја странца као варварина толико болно савремена. И у наративној минијатури о погибији гетских дечака и њиховог оца, у опису сведочења негдашњег племића Гета, у Римском царству роба ослобођеника, као и кроз снажан лик и трагичну судбину хетере Ливиле, ауторка иде трагом Бењаминове тезе „да не постоји документ културе, који истовремено не би био документ варварства“. Епизода смрти два гетска дечака иронијски подрива мотивацијски склоп разгранат око теме рађања, јер Назон дечије лешеве негдашњих робова својих бивших љубавница види као своје нерођене синове. А да је тема *рађања душом и телом* омаж Платоновим метафорама, које ауторка преобликује у рухо свога рукописа, дајући им нова значења и лепоту, показују и Коринина размишљања, која боје за своју слику мора узимати са необичне палете: „Јер ако своје боје не узимаш из нутрине шкољке, како ће се онда у њима чути море? И како ће се ико из њих родити?“

Треба послушати то море у роману *Дивовишнице*, у њему се среће жудња за истраживањем душевних потреса при удару свемогућег бога Ероса, жудња за стиховима вољених песника, за градом пурпурне светлости и за даровима људског бола. Треба заронити у то море, јер тамо чека, да се послужим цитатом једног древног приповедача који се налази у прологу роману, тамо чека лепота *иоред* које не *ишеба ироћи ћушке*.

Драјана В. Тодоресков

КРОТКИ ДУХОВИ КЊИЖЕВНОСТИ

Стана Динић Скочајић: И НЕКА МИ ПОСЛЕ НЕКО КАЖЕ,
Друштво књижевника и књижевних преводаца Ниша, 2018.

Иако већ дуже од две деценије објављује прозне и песничке књиге, Стана Динић Скочајић је донедавно и као песникиња и као прозаисткиња била недовољно (про)читана и неадекватно вреднована. Последњих година добила је две награде и уврштена у вредне антологије (посебно *Мачке сликари* Дубравке Ђурић и Биљане Обрадовић), али то није битније утицало на рецепцију њеног дела, барем не у оној мери у којој то ауторка заслужује. Но, шта нас може изненадити у земљи Србији, где се књижевне награде не

само додељују готово на сваком ћошку, него и измишљају како би се ажурирале биографије крупних политичко-литерарних фигура?

У тој и таквој средини и тој и таквој клими, читање најновије књиге прича Стане Динић Скочајић делује освежавајуће. Ауторкин питки стил, њена моћ да се „унесе“ у своје јунаке и јунакиње подражавањем њиховог говора, навика, приповедањем кључних момената из њиховог живота, потом вешто вођење радње, поентирање или неочекивани обрт у финалу, чине да се књига *И нека ми њосле неко каже* чита са уживањем. Ако се томе дода да су у средишту списатељкине пажње односи међу људима, од љубавних, преко породичних, па све до колегијалних, или је чак реч о судару два света, од којих један настањују (неу)покој(е)н(и)ци, бића из света снова и маште, може се закључити да је ова књига на добром путу да освоји читалачки круг шири од оног који се предвиђа за лепу књижевност. Без претензија у погледу статистике, овим се текстом жели рећи да је посредни штиво које би могло претендовати и на комерцијални аспект, издашно како у смислу комуникације са читаоцем, тако и у лепоти казивања.

Ипак, мора ли нужно добар приповедач, који настоји да свом читаоцу одржи пуну пажњу, бити нужно и добар писац? Није ли много примера, посебно међу боље продаваним писцима, изостанка интеракције између уметности и „добре приче“? Добра прича јесте један од чинилаца успешне комуникације са натпросечним читаоцем, али таквог читаоца не задовољава, јер он трага за оним „вишком“ који производи уметнички ефекат. И како сада доказати да Стана Динић Скочајић припада литератама које умеју да произведу (не увек и свуда, разуме се) наведени вишак, да испоље естетску функцију свога дела?

Пођимо од прве приче, „Јоле Струја“, која је објављена у антологији прича о „божјим људима“ приређивача Васе Павковића и Славољуба Марковића. Како нараторка у првом лицу, па и у првом пасусу, вели, „живим на обе стране, у сањаријама и на јави“. Управо ова могућност лаког преласка границе испољиће се и у причама „Кристина сам“, „Секси салата“, „Учитељица до јуче“, „Само пролазници из минулог сна“, „У јуну, у јуну“, где су дошљаци из другог, минулог, времена, равноправни актери радње са онама које посећују и са којима воде дуге, неме или гласне дијалоге. Пошто, дакле, најави дуализам светова и двојаку природу јунака, нараторка нам описује Старо гробље, кроз које свакодневно пролази. При опису, њено склизнуће у сферу лирског је ненаметљиво, дискретно, суптилно. Ауторка вешто комбинује дескрипцију

са интроспекцијом, често на нивоу једне реченице: „А да место владавине непокрета остане отмено и строго, стара се мртвачко растиње, паветина и шимшир. Њихови жбунови чврсно, јачају са годинама, и дубоким тамним зеленилом стражаре над мојим заносима.“

Након што се буди из заноса, нараторка мења дискурс. Сусрет са Јолетом Струјом дат је махом кроз дијалог у којем јунак казује како је завршио настањен у једној гробљанској капели, а нараторка се чуди. Потом, на свом радном месту она сазнаје да је разговарала са покојником. Овај неочекивани обрт нарочито је ефектан, јер се у разговору са Јолетом ни на једном месту не наговештава да је тако нешто могућно. Након друге посете гробљу заокружује се и комплетира прича о „божјаку“ са гробља, уз ефекат изненађења који је дочаран жустрим разговором са колегом одговорним за Јолетову мобилизацију, чак можда и за смрт:

„Шта сам ја ту могао, нашли су га...
Како, питам се, одважих се и претрнух.
Шта ја знам.
Знаш, знаш Лазаре.“

Јунакиња приповетке „Учитељица до јуче“ је још једна од фантомски стварних ликова, колоритно дочарана кроз сцене свог местимичног појављивања у кући наратора. Док описује атмосферу у свом дворишту, приповедач уводи нови слој приче који се не може подвести кроз мотивски бревијар породичних односа. Реч је, наиме, о социјалној сфери: причу „Учитељица до јуче“ настањују пијачни продавци и препродавци, маса људи („Србија у малом“), која, благодарећи нараторовој мајци, циркулише кроз двориште и узурпира кућу. Њихови мали и скучени животи, њихови готово примитивни облици трговине која наличи робној размени, њихова природност у запоседању туђега власништва готово да представљају једну суптилну микроанализу нижих друштвених слојева којима је потребна помоћ. И сама Лика Пљоска, мистериозна јунакиња налик „кротком, кућном духу“, репрезентује у исти мах и овај лумпен-пролетеријат, али и, макар на симболичком плану, заштитницу куће потенцијално натприродних својстава, која се трансформише у осветољубиву божицу.

Способност ауторке да очува веродостојност натприродног читује се на више начина: уводећи лик Кристине („Кристина сам“), она бира обраћање у другом лицу и из „дијалога“ са утваром

гради микропричу о једној од три жене чије судбине пратимо у приповеци. „Секси салата“ оживљава упокојену мужевљеву тетку, при чему се Стана Динић Скочајић умешно користи не само дијалектом старог Ниша, него и неписаним правилима понашања, обичајима, па чак и рецептима износећи пред читаоца слику женског менталитета са југа који је врцав, полетан, сав у акцији, али и домаћински, гостољубив: „Ја ћу ти измувам стругану погачу, а ти претрљај ону мушку трљеницу и те ти пакос’ гости да ти попуцају оди једење. Војску, бре, са пола кило сира да нараниш, шапну ми тетка, као да се поверава.“

Као што сваки сусрет са „гостима издалека“ доноси подстицај за причу, тако и замршени породични односи, укрштени са успоменама из детињства или младости, теже да се искажу непосредно, без лажног сјаја. Налик мужу који са себе свлачи панталоне и остаје у доњем вешу, док театрално саопштава супрузи да одлази на концерт, што изазива комичан ефекат, многи од јунака књиге *И нека ми после неко каже* остају огољени у својим поступцима, тежњама, веровањима, снатрењима. Они, баш као и нараторка приповетке „Јоле Струја“, живе између сна и јаве; притом, њихов догађајни свет често је у колизији са унутрашњим. Управо у представљању раскорака између жеља и могућности, између афинитета и реализације, између наслеђеног, генетски уписаног и научног, усвојеног, читује се квалитет прозе Стане Динић Скочајић.

Док се поједине приче шире споредним мотивима и ликовима, у књизи *И нека ми после неко каже* сусрећемо згуснуте форме, те бисмо могли рећи да у жанровском погледу Стана Динић Скочајић наставља поетику претходних прозних књига, које садрже екстензивније форме, али и цртице и кратке приче. Сва у знаку наративних, формалних и тематско-мотивских преокрета, проза Стане Динић Скочајић задржава лакоћу и елеганцију којима ступа у ново приповедачко подручје и плени читаоце, како оне у потрази за „добром причом“ и уверљивим заплетом, тако и ону мањинску групу која очекује да у књижевности препозна уметничку вредност.