БРОЈ 1
ДЕЦЕМБАР, 2016

КУЛТ

ЧАСОПИС ЗА КУЛТУРУ, УМЕТНОСТ,
ЛИТЕРАТУРУ И ТЕАТАР



Тема број:
ТАБУ У УМЕТНОСТИ

Садржај:

cARTe diem

Јелена Марићевић: ***Сиви, суморни табу*****.....6**

Тијана Холперт: ***Пол Гоген*****: *разбијање табуа* 11**

Маријана Ристић: ***Важно је звати се Вајлд*****.....18**

Растко Лончар: ***Уз орлове вране лете*** **.....23**

Дражен Пекушић: ***Абрахадабра: Алистер Кроули*****.....29**

Урош Ристановић: ***Неверe и заблуде*****.....45**

Жарко Миленковић: ***Мушко тело као табу*****.....51**

Душан Ђорђевић Нишки***: Циљеви глобализације (посвећење слободи)*****.....56**

Невена Ковачевић: ***RIP књижевна критико*****.....59**

Јадранка Миленковић: ***Мит о женском писму*****..... 64**

Филип Маринковић: ***Уметност неједнакости и принципа*****.....73**

Кристина Топић: ***Перформанс "Ја ћу радити шта ја хоћу"*****.....78**

Маријана Јелисавчић: ***Од маргина до срца књижевности*** **.....81**

Николина Зобеница: ***Судбина подунавских Шваба*****.....86**

Душан Захаријевић: ***Смех у име живота*****.....88**

Поезија

Слободан Тодоровић.....*94*

Милица Милошевић.....*100*

Мирослав Стаменковић.....*101*

Ален Алиспахић.....*102*

Јелена Стајић.....*104*

Саша Скалушевић Скала.....*107*

Проза

Бранислав Чурчов: ***Др Кацица***.....*110*

Боро Граховац:: ***Опширне књиге или како смо појели награђени роман***.....*115*

Ненад Панић: ***Negative space*** *125*

Катарина Ристић Аглаја: ***Неитино обзорје – праг новог еона***.....*131*

Зоран Илић: ***Nišvill is over*** *140*

Alex L.: A kako će se zvati dijete.....*143*

На кафи са..

Тамара Лујак: разговор са Leilom Samarrai.....*148*

Мина Кулић: разговор са Мирјаном Мађаш.....*153*

Невена Ковачевић: разговор са Бојаном Марјановићем.....*159*

Театроманија

Милена Кулић: ***Трамвај звани жеља или неопрани грозд*****.....*****168***

Милена Кулић: ***Естетика еротског у театру*****.....*****174***

Објектив

Невена Варница: ***У соби са пожудом и интелектом*****.....*****179***

Филип Стевановић: ***Два револуционарна киноклубашка триптиха*****.....*****185***

Душан Милијић: ***Непријатељ свог жанра (Валтер у црном таласу)*****.....*****190***

Миљана Миланковић: ***Don't be a cold robot*****.....*****195***

Бојана Цвејанов***: Љубав у филмовима Кристофа Онороа*****.....*****200***

Горица Радмиловић: ***Детињство у филмовима Томаса Винтерберга*****.....*****203***

Небојша Чандић: ***Сало и последњи дани*****.....*****203***

cARTe diem



Јелена Марићевић

СИВИ, СУМОРНИ ТАБУ

И киша досадно сипи, и спровод пролази тако,

Побожно и полако

(„Сиво, суморно небо“, В. Илић)

Питање је шта би данас могло да представља табу, како у књижевности, тако и најшире узев. Према промишљањима Саве Дамјанова које износи у чланку „Уместо поговора: табу – шта је то?“, рађа се епоха неких сасвим нових табуа, дакле – и нових светиња, недодирљивих, забрањених зона. Колико је сексуалност данас табу зона, врло је упитно. Она јесте (као и порнографија) најшире присутна и у свакодневици, па и у одређеном типу литературе. Штавише, можда делује испрва парадоксално, али спрам очекиваног секса, као табуа, пре се љубав, па и оргазам могу означити овим појмом.

Примера ради, о оргазму, метафизици и природи оргазма више сам сазнала читајући петнаестак страница „Манифеста оргазма“ Дејвида Купера (кога аутор Робер Мишамблед у књизи *Оргазам и Запад: Историја ужитка од 16. века до данас* нити на једном месту не цитира), него удубљујући се у 352 странице ове књиге о оргазму. Испрва збуњена овом констатацијом, питала сам се шта недостаје у Мишамбледовим исцрпним, студиозним, конкретним и научним приступима теми. Љубав! И то не само због очите асоцијације на култну Де Ружмонијеву студију *Љубав и Запад*, већ и због тога што има толико мало љубави код Мишамбледа, па и оне љубави која је посредована интимном метафизичком спознајом

приликом сексуалног врхунца, а толико много „конкретног оргазма“, сексуалних помагала (машина за непрестано свршавање на пример), краћих или дужих сукања… као да љубав са оргазмом нема никакве везе, као да их не повезује ни батајевска „мала смрт“.

Како је могло да дође до овог проблема, до разилажења категорија љубави и оргазма, назначава управо Купер указујући на с једне стране „пуко јебање“ наместо „оргазма-доживљаја, који се непрестано обрће, који револуционише љубав, а љубав револуционише њега“. Мишамблед није баш ни покушао да дефинише оргазам, Купер га суптилно одређује као „ван-временски тренутак у којем преобиље животности (тело), на путу као обновљеном животу, лучи смрт (не-разум насупрот схватању разума као хегемоније ‘главе’ која подјармљује и хтела би да поништи ниже телесне центре)“. Ако, дакле, оргазам подразумева не-разум, његово потискивање значило би разум, а то је најгрубље гледано – негирање срца, тј. љубави. Међутим, чини се да категорија оргазма за Мишамбледа постаје, будући историјски сагледана – повод да се проговори о мастурбацији, уживању у болу, опчињености јавним погубљењима и сакаћењима, проституцији, венеричним болестима, а све у сврху покушаја одговора на питање узрочника сексуалних револуција у 20. веку, тј. кључне поставке – да ли је сексуалност кључ модерне цивилизације?

Можда делује грубо, али чини ми се да је и ова Мишембледова књига о освајању оргазма заправо књига о *некаквом сивом, суморном оргазму*, посебно ако имамо у виду да је резултат пуког механичког трења и сексуалног непрожимања, али и крајње домете књиге: „Први пут у историји човечанства, женски оргазам раскида са улогом у служби зачећа и прелази на страну слободне воље жена. Овде је извор праве револуције!“ и питање „Доживљавамо ли истинску револуцију жудње и ужитка или прости продор хедонизма, који би могла пратити нова репресивна офанзива, као када је викторијански 19. век потиснуо

победнички еротизам просветитељства?“ Можда и грешим размишљајући у овом правцу, али усуђујем се да ствар поставим шире, јер прави одговори леже управо у оним старим медитеранским земљама (малена Помпеја са 17 бордеља) и неким источнијим путањама. Дени де Ружмон није се либио да у *Љубави и Западу* изнесе претпоставку да трубадура не би било да велика манихејска струја с извориштем у Ирану није потекла преко Мале Азије и Балкана до Италије и Француске, носећи езотеријско учење о Софији-Марији и љубави према светлећем лику. То је била прича о прожимању култура, поимања љубави, ероса, па у коначници и оргазма као круне и залога дотицања метафизичких спознаја. Код Мишамбледа о културолошким утицајима, додирима и оргазмима нема помена или претпоставки. Чак се и његов „Запад“ своди на Британију, Француску и САД.

Из наведеног можемо донекле закључити да љубав као категорија подразумева међусобно прожимање, у књижевном смислу она и јесте – интеркултурална, јер се културе оваквим сусретима нужно укрштају, дакле, добијају плод. Међутим, пуки коитус, оргазам без љубави, исто је што и мултикултурализам – механичко егзистирање различитих култура једна до друге, без икаквог контакта. Тако оно што је суштински ИНТЕР, исконски додир и људи и култура, у пракси се декларише као табу.

С тим у вези јесте и РАДОСТ, радост писања је табу (зар не говоре сви да је писање тежак и мукотрпан посао, а читање – безмало тежи!). Ма, забрањено је радовати се уопште, забрањено је писати, читати радосно и осетити егзалтацију, сунце књижевног текста. Зар осим у староегипатским химнама сунцу, у суматраистичким обронцима или сцијентистичким додирима планета, не могу да осетим барем мало песничке топлоте. Није то потреба за златним добом, утопијом или рајем, већ за мало оптимизма, за мало светлости и могућности да се уопште имагинира. Како маштати без златне јабуке, девет пауница, без

воћке ку или цветног ботичелија!? То нам је тако потребно, као кришка јутра, као гутљај меда, јер се она његошевска жуч не пије у сировом облику.

И, да, не мање важан табу – еуфорија открића и епифанија у читању књижевних текстова. Као да је канда забрањено писати есеје (па и научне радове) у раскошној, надахнутој егзалтираности. Као да иза сваке окуке реченице вреба Урок на коњу, тако пишемо о књижевним делима: обазриво, штуро и шаблонски. Толико истих беживотних и бесадржајних чланака, толико таутологија и труизама, толико мало хазард интерпретација… Баци човече коцку, иначе никада нећеш прећи реку која те дели од истинске радости, од љубави, од мало апстракције и уплива у немогуће, у чудо – од којег књижевност и живи. Није ли све друго онда гнусна лаж, машински оргазам, одсуство љубави!? Коначно, можемо се запитати и зашто би уопште љубав била у ситуацији да се латентно табуизира. Могуће је да је то због тога што је она у сржи хуманистике, а са проказаношћу хуманистике иде и табуизација најузвишеније естетске и етичке категорије, једне од највиших апстракција.

Литература:

1. Дејвид Купер, „Манифест оргазма“, прев. Невена Нововић, у књизи: *Горопадни ерос: огледи о еротизму*, прир. Милан Комненић, Просвета, Београд 1981, стр. 190-202.
2. Дени де Ружмон, *Љубав и Запад*, прев. Милан Комненић, Службени гласник, Београд 2011.
3. Робер Мишамблед, *Оргазам и Запад: Историја ужитка од 16. века до данас*, прев. Марко Дрча, Академска књига, Нови Сад 2016.

4. Сава Дамјанов, „Уместо поговора: табу – шта је то?“, *Српски еротикон*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 291-297.

Тијана Холперт

ПОЛ ГОГЕН: РАЗБИЈАЊЕ ТАБУА

„Оно за чим највише жудим јесте да одем из Париза,
који је права џунгла за сиромашног човека.
Углед мог уметничког имена расте сваког дана али
ја и даље остајем који пут по три дана да не једем,
што не уништава само моје здравље већ и моју енергију.
Ово последње хоћу да повратим и одлазим у Панаму да живим као дивљак.
Носим боје и четкице и прекалићу се далеко од свих људи.
Једнако ћу патити због одсуства породице,
али ћу се ослободити тог просјаштва ког се гадим."

(Без датума, почетак априла 1887. Париз)

Пол Гоген овим речима, у писму својој жени Мети, преноси из дубине своје душе незаустављиву жељу да оде далеко из цивилизације. Та жеља у њему није настала случајно. Као и Пол Сезан, Ван Гог и Пол Гоген је осећао стеге имресионизма, а нарочито академизма, како спутавају његово виђење природе. Ова три представника постимпресионизма више нису желела да буду само „оруђе“ које бележи визуелне сензације. Тежили су да својим сликама дају нове методе ликовног изражавања којима ће саопштавати њихове личне доживљаје света око себе.

Пол Гоген је можда више него иједан други уметник 19. века постао оличење уметника као побуњеника против друштва. Побуна је изненада наступила у његовом животу и обузела цело његово биће. Испуњен недефинисаним могућностима да постане велики сликар, које је осећао да носи у себи, Гоген се 1887. године упутио на далеку пловидбу преко мора. Ово путовање је било прво од такозваних „егзотичних експеримената“, са одредиштем у Панами и на Мартинику. Гоген вероватно није могао замислити значај његове храбрости за одлазак у један такав експеримент, који ће срушити дотадашње табуе у европској уметности. Табу (код примитивних народа означавао је забрану која се ставља на неки предмет, рад, реч…) је реч која потиче из маорског језика. Маорски језик припада тахићанској подгрупи полинезијских језика. Управо ће Тахити и Полинезија бити табу тема у европској културној јавности 19. века, коју је посвећено, свим својим бићем проучавао Пол Гоген.

У другој половини 19. као наставак на класицизам, развија се нови стил у европској уметности назван академизам. Овај стил је своје изориште проналазио у антици и ренесанси, а технички идеал којем је тежио је довршеност слике и њена савршена глаткоћа. Академисти су углавном бирали теме из митологије и историје, које су комбиновали са пејзажом, портретом и мртвом природом. Највећи престиж за уметнике академизма представљало је излагање на Салону. Салон је академска изложба, која се одржавала сваке године од 1737. у Паризу у Аполоновом салону у Лувру. Међутим, након 1874. јављају се противници академизма, нарочито из редова авангарде, почевши са уметницима импресионизма, након њих постимпресионизма и симболизма. Као један од најјачих противника академизма истиче се Пол Гоген.

Он је сматрао академизам за реакционарну уметност која кочи креативне промене, приговарао им је на конзервативном мишљењу о уметности, у којој се одлазило све даље од

живота, а идеал је представљало само пуко понављање примера из прошлости без стваралачког приступа.

Одлазећи од тако ограничавајуће европске културе, а одушевљен Мартиником, као рајем на земљи, Пол Гоген је одлучио да се ту настани и започне серију слика инспирисану живописним бојама које су исијавале својом топлином. Али, тежак физички рад на који је био приморан у Панами узео је свој данак и Гоген после четири месеца бива присиљен на повратак у Европу. Тај пут повратка имао је за циљ и да се његова дела настала далеко од цивилизације представе европској публици. Поход на европску публику и Гогенова жеља да је освоји својим новим сликарством, био је омогућен захваљујући Диран-Риелу, француском галеристи. Он је први понудио Гогену самосталну изложбу, али је било на уметнику да обезбеди потпуну подршку медија и да позове адекватну публику.

По мишљењу уметничке критике и публике Париза сва Гогенова дела настала на тајанственом тлу Тахитија тражила су додатна објашњења. Настао је један велики јаз и одбацивање Гогенових дела, критичари су постављали питања да ли ико разуме симболизам. Подругљиво су говорили да ако неко жели да забави своју децу може да их пошаље на Гогенову изложбу. Она ће се забавити пред бојеним сликама на којима су приказане четворуке женке опружене по билијарским ћилимима, где је још све то додатно украшено урођеничким речима. Гоген је био револтиран оваквим нестручним критикама и питао се да ли су његова дела сувише једноставна за Парижане, тако умне и префињене. На њихове нападе о непознавању перспективе, грешкама у гледању, неразумевању пре свега закона природе, он је одлучио да одговори и запита их: да ли су они очекивали да им прикаже измишљени Тахити налик на Париз, сав уређен и угланцан? Критиковао их је како могу да називају грешком оно што је настало дубоким промишљањем, логичком дедукцијом коју је

црпео из себе, а не из материјалистичких теорија које су створили париски буржујн. Али нису баш сви критичари и чланови публике остали равнодушни пред Гогеновим платнима. Она су постала симбол уметникове личности који се својим сликарством храбро супроставио свим традицијама. То је исказао и у свом дневнику *Записи цивилизованог дивљака* у којем говори како је сликарство тешко, али да ће погазити правила са обе ноге и биће каменован. Неколицина ликовних критичара је сматрала да Гоген није више млади бунтовник, који може себи да дозволи одбијање критике као у ранијим фазама његове каријере. Али, он није много марио за мишљење критичара. Он је желео да изазове реакцију и био је задовољан што му је намера била испуњена. Све што се о њему писало, говорило, шапутало, испуњавало га је снажном самоувереношћу. За њега је било најважније да је његова изложба имала по некима огроман уметнички успех, а да је са друге стране код неких побудила чак бес и љубомору. Одређена штампа се односила према њему као никада ни према коме, тј. разборито и похвално. Осећао је да тренутно код многих важи за највећег модерног сликара.

Тако са Гогеном откривамо зачетке модерног примитивизма, жељу да се дође до посебног израза очишћеног од западне традиције, а праћеним повратком елементарним истинама праисторијског човека. Магијску привлачност коју су поседовала тропска острва за Гогена, уочавамо већ у току његовог рада на првим делима по повратку са Мартиника у Понт-Авен. Ова дела се са својим снажним колоритом издвајају из уобичајеног и дотадашњег доживљаја дескриптивне боје. У току 1988. године настају Гогенова дела која носе у себи исказ о боји као изражајном циљу по себи, а не нечему што само представља одређену појаву из визуелног света.

И сам Гоген је осећао све јачу снагу својих уверења и моћи коју су поседовале његове речи. Знао је да је предодређен да донесе промене у свету сликарства и није га бринуо његов

положај несхваћеног уметника који трага и не може да пронађе. Он записује своја предвиђања „Није важно, шта год да се догоди, кажем вам да ћу стићи да урадим прворазредне ствари, ја то знам и видећемо. Ви добро знате да сам, у уметности, ја увек у праву, у основи“.

Али, потрага још увек није била готова. Гоген није осетио мир и спокојство у својој души, морао је кренути даље, на своје последње путовање коначног одласка. Говорио је како га ништа неће спречити да оде и да ће то бити заувек. Осећао је да нема више ничега за њега у Европи, није било наде за поновно окупљање његове породице, и није више имао снаге за борбу за опстанак у несигурним временима. Све се чинило тако недостижно лепоте Тахитија и његове топле климе, нежне атмосфере. Иако наизглед може да се чини као обмана Гогеново уверење да ће далеко од цивилизације открити искреност и снагу примитивица, ипак је управо то његово уверење било коначан подстицај на одлазак из Француске 1895. године опет на Тахити и након тога на далека Маркишка острва.

Вођен великом храброшћу Гоген је дозволио себи да се отисне у свет из његових снова, који би могао да му пружи уточиште и мало слободе. Мало те неопходне слободе за стваралаца, који не жели да буде под стегама реалности суровог живота, стегама које изискују жртвовање уметности. Наравно, ни сам Гоген није увек био апсолутно уверен у успех, постојала је сумња у њему и питао се хоће ли успети да пронађе неки траг те прошлости, тако тајанствене. Хоће ли пронаћи древно огњиште, подстаћи ватру сред свег тог пепела. И све то сам, без икаквог ослонца. У речима Пола Гогена постоји зрно свеобухватне истине, суштинске чежње за местом где би било могуће само стварати и живети од креативне енергије. „Хоћу тамо да заборавим сво зло прошлости и да умрем сасвим непознат, слободан

да сликам без икакве славе за друге… У уметности стање душе у ком се налазимо чини три четвртине посла; треба га дакле неговати ако се жели направити нешто велико и трајно“.

Колико је Гоген био спреман да у свом делу сублимира различите утицаје, у истој мери је експериментисао у различитим ликовним изразима: сликарству, цртању, акварелу, вајарству, керамици и графичким техникама као што су монотипија и дрворез. Све се то налази испреплетено и на његовим платнима.

Она су саткана од толико различитих утицаја која су се претапала из једног облика у други, добијала нијансе, увек оригиналне и нове. Боја је за Гогена поседовала дубок језик, тако тајанствен, језик сна. Уз помоћу ње успевао је да произведе један посебан утисак који проистиче из одређеног распореда боја, светлости, сенки. То је оно што бисмо назвали музиком слике.

Гоген је увек тежио да открије постоји ли прави начин да се створи лепо? Тачан одговор није постојао али је једно по њему било сигурно да је увек могуће наћи духовну храну у примитивним уметностима, а у уметностима развијене цивилизације, ништа, осим понављања. И када се чинило да је у својој фантастичној визији Пацифика Гоген коначно пронашао свој сан о праисконскоме и недирнутоме, сан о једном удаљеном месту ухваћеном у времену у којем влада савршени мир, да се континуирана потрага за мистким рајем завршила, болови изазвани сифилисом претворили су му живот у ноћну мору.

Ако је у Гогену још и било жеље за повратак у Париз, писмо које му је упутио пријатељ Даниел де Монфрид нагнало га је да одустане од те замисли. Пријатељ му поручује: „(..)Ви се не смете вратити. Овде Вас прати глас великог покојник (..) Ушли сте у историју уметности.“

Гогеново надахнуће егзотичним крајевима може се тумачити и његовим генетским наслеђем и сећањима из детињства проведеног у Перуу. Његов отац Кловис Гоген био је уверени републиканац, а његова мајка Алина Марија Чазал наследила је половину перуанске крви од свог оца, односно Половог деде Дон Пиа Тристана Ороскоа. Три године након Половог рођења у Паризу 7. јуна 1848., породица се преселила у Перу, а током пута на велику несрећу умире Полов отац. Овим догађајима чини се као предодређена Гогенова судбина. Он није бежао током свог живота далеко од цивилизације. Он се враћао на извориште свог живота, на сам зачетак свог бића. Његов одлазак у суштини представља повратак. Као да му је душа једино у дивљини могла наћи мир, слободна лутати у зеленим сенкама раја на земљи, никада више не погледавши унатраг ка силуетама у сутону савремене цивилизације.

Шарлу Морису: „На земљи сам, али још нисам побеђен. Је ли побеђен индијанац који се, у муци, смеши? Доиста, дивљак је бољи од нас. Ти си се јеном преварио када си рекао да грешим што кажем да сам дивљак. То је међутим истина: ЈА ЈЕСАМ ДИВЉАК.“ (Април 1903. Атуона, Маркишка острва)

Литература:

1. Гоген, П.: *Записи цивилизованог дивљака*, Моно & Манана, Београд, 2005.
2. Трифуновић, Л.: *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, 1994.

Huyghe, R.: Gauguin, Bonfini press, Naefels, 1988.

3. Арнасон, Х.Х.: *Историја модерне уметности*, Орион арт, Београд, 2008.
4. Пискел, Ђ.: *Општа историја уметности 3*, Вук Караџић, Београд, 1974.
5. Thomson, B.; Gauguin, Thames & Hudson world of art, London, 2001.

Маријана Ристић

ВАЖНО ЈЕ ЗВАТИ СЕ ВАЈЛД

Тешко је у потпуности схватити све забране и табуе из прошлости у времену у коме се уметници слободно изражавају и где више нема јасно дефинисаних граница друштвених норми и опште прихватљивог. Све нам је доступно и удаљено једним „кликом“, али и поред тога, неке ствари се не мењају: идеје су опасне! Појединци могу променити свет. Књиге могу променити свет, а све почиње једном једином идејом.

Био једном један писац. Писао је песме, драме, бајке. Писао је истину маскирану у фикцију. Био је обожаван и био је омражен. Изгубио је слободу због слободе. Његове идеје су се чуле далеко и као сваке опасне, неопипљиве, али истините ствари, морале су бити угушене. „Књиге које свет назива неморалним су књиге које свету показују његову срамоту“ само је једна од многобројних познатих и често цитираних реченица ирског писца који је остао упамћен по свом једином роману *Слика Доријана Греја*, али иза тог чувеног портрета који краде душу и иза сваке контроверзе која је шокирала тадашњу јавност крије се човек који је померао границе књижевности и који се залагао за естетику.

Рођен је 1854. године као Оскар Фингал О’Флаерти Вилс Вајлд у Даблину. Отац му је био очни и ушни хирург који је објављивао књиге из области археологије, док је мајка била песникиња која је живот посветила келтској митологији и фолклору. Поред родитеља интелектуалаца било је лако стећи добро образовање те је тако похађао Тринити колеџ, а касније прелази на Оксфорд где се због свог ексцентричног понашања често сукобљавао са професорима. Залагао се за естетски покрет што му је помогло да се пробије у уметничким круговима. Брзо је стекао популарност у Лондону због своје несвакидашње личности и

начина изражавања. Најпре је писао поезију и есеје, а тек касније уобличава идеје о декаденцији и дуализму у свом роману „Слика Доријана Греја“. Лепота је за Вајлда била од пресудног значаја, а сврха уметности да усмери живот појединца ка њој, чинећи тако лепоту најважнијим објектом постојања. Не може нас онда ни зачудити Доријанова спремност да прода своју душу зарад вечне лепоте – он остаје заувек млад, док лик на платну стари. У Доријану Грају су два човека – естета и криминалац.

Оскар Вајлд осликава хедонизам и жудњу за животом, али оним правим, чулним и пулсирајућим, њега не занима пука егзистенција. Прва верзија романа објављена је у магазину који је тада објављивао и приче Артура Конана Дојла. Критике су биле оштре и нимало позитивне. Роман је осуђен за неморал и оспораван је због хомоеротских референци што је приморало издаваче да повуку сваки примерак. Викторијанско друштво је схватило *Слику Доријана Греја* као истински скандал који је вређао сензибилитет читалаца. Вајлд се тада први пут сусрео са суровим покушајима да се угуши његова уметност која је постојала зарад саме уметности и која је рушила табуе исконструисане од стране углађеног и налицканог елитистичког друштва. Уметност се често спомиње у контексту бега од стварности, али истина је да нас суочава са њом и да нам отвара очи из чега следи да је сваки покушај табуизације заправо окретање главе на другу страну и гурање проблема под тепих. Нажалост, писац је морао да измени оригинални текст. Проширио је позадинске приче ликова и „замаглио“ спорне хомоеротске алузије. Нови текст је садржао и предговор у коме се Вајлд обраћа читаоцима и критици и објашњава уметника, уметност и сврху свог романа. Каже да су култивисани они који у лепом виде сврху лепоте и за њих има наде, док су остали корумпирани и без имало шарма. „Не постоји морална или неморална књига. Књиге су добро или лоше написане. То је све.“

Писац даље наводи да уметник не може бити морбидан, али може да изрази све што пожели. Порок и врлина су само средства тог изражавања. Уметност не одражава живот већ њеног посматрача. Предговор завршава речима: „Свака уметност је прилично бескорисна.“ Тиме је желео да каже како уметност, па и његов роман, немају идеолошку сврху и не треба да се користе као политичка средства. За Вајлда, уметност постоји зарад себе саме и као таква је довољна. И поред тога, људи су имали потребу да зауставе његову уметност, а нису знали колико ће бити важна дуго након пишчеве смрти и служити као инспирација не само у књижевности, већ и у свету музике и филма.

Након романа уследила је драма *Салома* која ће такође бити погођена цензуром. Инспирисан симболизмом током боравка у Паризу, Вајлд је знао како да укомбинује елементе те епохе са класичним и библијским текстовима. Драма је требало да слободно искаже емоције, како спиритуалне, тако и сензуалне. Проблем је настао када је лорд Чемберлен, који је био задужен за драме које су се изводиле на позорницама Велике Британије, забранио извођење. Било је недопустиво да садржаји еротике имају икакве везе са светим текстовима. Прво извођење се збило у Паризу три године након цензуре. Дело је опстало, али данас се не изводи толико често зато што је тешко склопити све неопходне елементе који ће испунити првобитну Вајлдову екстравагантну визију. Уследиле су драме социјалне тематике, обожаване и данас, као што су *Лепеза леди Виндермир*, *Жена без значаја, Идеални муж* и *Важно је звати се Ернест*, која се сматра Вајлдовим ремек-делом.

Дрски и нимало скромни уметник и један од најпознатијих дендија наставио је да буде предмет разговора, овог пута због своје сексуалности. Био је ожењен Констанцом Лојд и са њом имао два сина, али убрзо упознаје лорда Алфреда Дагласа и са њим започиње аферу. Петнаест година млађи лорд био је покварен, размажен, развратан и користољубив.

Вајлдова опсесија је резултирала његовом пропашћу. Маркиз од Квинсберија, Дагласов отац, решио је да уништи писца, те је тако започела серија суђења. Оптужио је Вајлда за содомију, а овај је потом њега тужио због клевете. У суђење су биле увучене и мушке проститутке које су допринеле томе да Вајлд буде представљен као развратник који заводи младиће. На крају је оптужен за повреду јавног морала и противприродни блуд. Писац је остао арогантан и дрзак до краја. Његово сведочење је убрзало процес и тако је осуђен на две године затвора. Пријатељи су га напустили, а Констанца је побегла са децом у Швајцарску и променила презиме. Ексцентричност због које је био обожаван донела му је изолацију и тамничење.

Уметник никада не мирује. У тамници у Рединг у настало је дело *De Profundis*, чији је првобитни назив био *Epistola: In Carcere et Vinculis*. Ово писмо, осим што је Вајлдово последње прозно дело, уједно је и најличније. Он заиста пише, како и сам назив каже, из дубине. Чине га његова размишљања о уметности, љубави, хришћанству, пријатељству и лепоти, али и покушај да се обрачуна са бившим љубавником и на неки начин исповеди. Писмо је пуно патње која је уједно и прва реч овог прозног дела. „Бол, за разлику од задовољства, не носи маску.“ Он даље каже да најстрашнија ствар у вези са затвором није то да слама срце, јер срца постоје да би била сломљена, већ чињеница да затвор претвара срце у камен. Људски живот је подражавање, а мисли су само туђи цитати. Ово писмо нам уистину приказује једног другог Оскара Вајлда. Овде нема трага надмености. Упознајемо се са човеком чија душа говори, душа којој је потребна слобода да настави да ствара ван те хладне ћелије у којој нема мрвице љубави, у којој нема оне лепоте која спасава свет и која постоји попут неке привилегије за оне који умеју да је спознају.

Здравље му је било озбиљно нарушено, али душа је доживела одређени препород након свег „кидања и мучења“ у хладноћи, мраку и тузи. Последње године живота проводи у

Француској. Оскар Вајлд умро је од менингитиса 1900. године. Приписује му се да је, естета какав је био, непосредно пред смрт изјавио: „Ове тапете су ужасне – једно од нас ће морати да оде.“ Гроб Оскара Вајлда налази се на париском гробљу Пер Лашез и попут писца, чест је предмет разговора. Наиме, већ годинама покушавају да га заштите од посетилаца који на њему остављају траг кармина, а од 2011. је постављена баријера од стакла која окружује гроб. У поверењу, мислим да писцу ти пољупци не сметају ни најмање.

Оскар Вајлд био је свестан тежине живота и управо због тога је живео онако како је желео: импулсивно, хедонистички и крајње аутентично. Покушај табуизације његове уметности остао је само то – бедни покушај оних који нису и никада неће разумети. Засигурно су убрзали пишчев крај и ускратили нас за многа дела, али никада нису успели да му оспоре ингениозност и вечност. Можда је био са свима у блату, али је одатле увек гледао у звезде.

Растко Лончар

УЗ ОРЛОВЕ ВРАНЕ ЛЕТЕ

Јеретичка прича Б. Ћопића (1950)

Свега две године по објављивању Резолуције Информбироа, у јеку хајке дојучерашњих стаљиниста на оне који нису на време схватили да су стаљинисти спрам титоиста постали троцкисти, Бранко Ћопић се осмелио да да преглед, такорећи, дијагнозу Прве петолетке у ФНРЈ, резултате прве фазе планске изградње *новог човека*. Две године пре проблематичних прича Едварда Коцбека о партизанском животу, три године пре Ђиласове критике пост-партизанског живота, у добу када је и Радован Зоговић, један од највећих имена социјалног и касније социјалистичког реализма, морао да утихне – огласио се аутор чије ће сатирично перо постати, по оштрини, равно оном Домановићевом. Била је то прва књижевна творевина (од укупно две) која ће изазвати и непосредну реакцију самог вође државе – Јосипа Броза. У њој Ћопић даје својеврстан кроки онога што ће у историји остати упамћено као *црвена буржоазија.*

Радњу приче Ћопић је поставио у једну „овећу вилу“, са свих страна ограђену зидом и отворену само према мору. „Једва је видим од борова и чемпреса“, каже из првог лица, и тако, већ на самом почетку, искључује све оне стандардне сатиричне штитове – где се радња смешта у поље ониричког, у какву измишљену земљу, или напросто препричавање онога што је рекао неко други – те сведочи о непосредној истинитости свега изреченог. Он то види – дакле, не измишља, не сања и није чуо од некога – та изолована вила је реална, као и људи око ње, можемо закључити, а сам писац је директан учесник у догађају, он је сведок. Вила је грађена „за вријеме старе, труле, ненародне… итд. Југославије.“ (Ћопић, 159). Можда је ово

једно од најдиректнијих места у самој причи – не само што Ћопић, у вези са следећим пасусима, где наводи ко су посетиоци виле, поистовећује нову елиту са старом, која је била *трула и ненародна*, него врши и директан атак на језички инжињеринг нове Југославије, показујући очигледно неповерење у атрибуте везиване углавном за *прву* Југославију, класификујући их, на овај начин, као чисто фразирање.

Око, зидом изоловане од радничког одмаралишта, виле, одмарају се – у ћутњи и досађивању – министар, његова свастика, његов помоћник са супругом, један генерал и једна „још неодређена звјерка за коју нико посигурно не зна чиме се бави (а која само мудро и важно ћути)“, као и још неколико људи (Ћопић, 159).

Министрова свастика је „студенткиња која на факултет одлази аутомобилом“ (Ћопић, 159), што само по себи отвара низ питања и подпитања: најпре, зашто одлази аутомобилом – да ли из чистог луксуза, или зато што се осећа несигурно – а у ком би се случају дало запитати постоји ли оправдан разлог за осећање страха? Она је управо идеалан пример нове буржоазије, с обзиром на то да људе вреднује према томе коју функцију врше.

Тако ће „поружни дебељко“ постати „симпатичан“ када за њега сазна да је пуковник, а „младић, љепотан“ – „безобразник“, када за њега сазна да је „студент“ (Ћопић, 160). Свастика се, са супругом помоћника министра, вози аутомобилом, прописно уздигнутих *носића,* „натјерајући у бијег тамо неке који су гмизали пјешке“ (Ћопић, 160). Из тога што глагол *гмизати* повезује са онима којима луксуз аутомобила није доступан, може се наслутити да је Ћопић и те како обраћао пажњу на конотације употребљаваних речи, што сугерише, опет, одсуство сваког афекта при писању. Помоћникова супруга коментарише како би у *велику кавану* „требало дозволити улаз само са специјалним пропусницама“ (Ћопић, 161), док свастика тражи од министра да се музика из великог хотела, у граду,

премести *код њих*, с обзиром на то да се ту налазе „одговорни другови“ (Ћопић, 163). Ради се, дакле, о два захтева који јасно говоре о тенденцији да се отпочне, тј. настави са класним разуђивањем, а које је у директној опреци са идејом бескласности друштва. Министрова свастика, још, негодује због две појаве. Прва јесте та да појединца данас „на конференцији свака баба може изрибати због министарског магацина“, свакако алудирајући на чињеницу да су постојале посебне повластице за снабдевање – у времену опште немаштине, национализације и присилног откупа – из специјалних, боље опремљених магацина. Друга појава јесте начин на који је, с подозрењем, посматрају они који је виде како, аутомобилом, долази на факултет (Ћопић, 164).

Са њихове стране класне разуђености, налази се још и директор хотела, који се додворава министру, и то на такав начин да можемо испратити његов *рецепт*: најпре „тихим и дискретним шапатом“ извештава министра како у оближњем одмаралишту постоји билијар, за који зна да га друг министар воли, свакако сугеришући да постоји опција или да се испразни билијар-сала у одмаралишту искључиво за друга министра, или да се сто пренесе у вилу. Након што министар одбије услугу, директор му се „пригне уву и меди му“ – како фантастично плива и како је смршао, на шта министар ипак неће остати имун (Ћопић, 161-162).

Између нове буржоазије и радничке класе, са *класним* сукобом у себи, налазе се генерал и сам министар. Први ће, бојажљиво, ући у воду и отпливати ка „великој плажи“, где се ипак више осећа *међу својима* (Ћопић, 160). Министар је већ, вероватно с обзиром на положај, неодлучније природе: „С једне стране, срце га вуче тамо, на велику плажу, међу народ, а с друге стране, све му се чини да ће нешто изгубити од властите величине ако се умијеша међу свјетину“ (Ћопић, 161)

Министру је ипак потребан потицај, који се јавља у виду два лика – једног ударника и једног државног уметника. Са једне стране, ту је човек чији је долазак пропраћен нечим што Ћопић, несумњиво иронично, карактерише као „варварско фрктање“ једне *мокре њушке*, након чега следи мук и покушај да се дошљаку суптилно објасни да му ту нема места. Човек није слушао шта му се говори, већ је, својим путем, отишао по свој шприцер, те, „нељубазно услужен“, прошао даље (Ћопић, 163). Интересантна је министрова реакција у овом тренутку, који је у придошлици препознао „чувеног ударника и новатора коме је он прољетос лично предао награду и орден, па као да је затечен у рђавом друштву, поцрвење и сагну главу да га ударник не би препознао“ (Ћопић, 163).

Са друге стране, министар ступа у непосредну комуникацију са човеком који му се обраћа без персирања, а који има улогу оног дечака који виче: „Цар је го!“ Наиме, ради се о уметнику: „вајару или књижевнику“, на ког са ниподаштавањем гледа министрово окружење. Њему уметник говори, ведро и отворено, како нити уме да плива, нити је смршао, сасвим супротно раније поменутом директору (Ћопић, 165). Уметник се налази са друге стране, на великој плажи, на коју са њим одлази и министар, тако коначно бирајући да радије буде са народом, пре него покондиреним псеудочелницима пролетаријата.

Управо у овом тренутку, када нестане сваког ауторитета – и генерала и министра – свита која их окружује допушта себи да сања. Директор се враћа и почиње да се улагује министровом помоћнику, желећи тако да у сваком тренутку буде *осигуран*, док сам помоћник осећа извесну надмоћ: „… дубље се завали у плетену фотељу и утону у крупне сање. Најприје машта како му је умрла жена, а он се оженио министровом свастиком, затим је и сам постао министар, па предсједник владе, па…“ (Ћопић, 165). Где се, заправо, завршава ова бирократска градација у машти министровог помоћника? Је ли можда пожелео

да постане председник ФНРЈ, или чак, ако се пусти машти на вољу, Ћопић антиципира постојање функције *председника републике без ограничења трајања мандата*? Уз то, примећује се, још једном, Ћопићева суптилност сугестије, када констатује како се помоћник министра не заваљује у плетену столицу, већ, управо, плетену фотељу, тиме јасно алудурајући на неодвојивост од функције, која у датом времену служи као дистинктивно обележје у друштвеним круговима.

А са друге стране, даље од виле у којој помоћник министра сања демократски уређен државни удар и где свастика машта за кога да се уда, на месту где се и рзање чује, „велика плажа необуздано бучи, кличе, пјева и […] бурно изражава задовољства и жеље сваком приступачне“ (Ћопић, 166). Овде је кључна синтагма *жеље сваком приступачне*, које већ у старту сугерише како постоје жеље које нису свакоме приступачне, а што опет говори у прилог идеји да у земљи постоји друштвена раздвојеност. Можда може свака баба да коментарише министарске магацине, али дало би се запитати – може ли постати министарка? Вратимо се и на пример једног ударника, који није добродошао у луксузно летовалиште, али зато јесте другарица свастика друга министра.

Ћопић је причу изградио на снажним контрастима – одвојена вила спрам велике плаже, малобројна елита спрам небројене *свјетине,* тишина у вили спрам буке на плажи, класа која се вози аутомобилом спрам оне која гамиже пешке, ласкавост спрам искрености, надменост спрам непосредности. Мора се обратити пажња и на приказивање друштвеног раслојавања: са једне стране – лицемерни, надмени, властољубиви и понизни помоћник министра са супругом, министрова свастика и слаткоречиви директор, а са друге уметник, ударник и народ. Између њих – министар и генерал. Управо њихово напуштање

необуржоаских позиција и повратак у свјетину, есенција је Ћопићеве критике, али и тек први корак ка решењу проблема нове класне разуђености друштва.

Други корак представља решење проблема који настаје када одређени државни службеници остају без надзора и допуштају да их понесу маштања којима се границе не могу ни наслутити. Они остају у тишини, најпре да маштају, потом да планирају, на крају и да спроводе своје планове у дело, што ће, неминовно, резултирати пропашћу.

Политичка реакција са највишег места, која није изостала, приказала је Ћопића као јеретика. Ипак, из данашње перспективе, очигледно је да су јеретици били они који су се налазили на месту Ћопићевих тужилаца. *Јеретичку причу*, чини се, нико други до Ћопића, у оном времену, и није могао написати, нико није имао тако снажну подршку из народа попут њега. Бирајући између позиције режимског и народног (односно, народског) писца, он је одабрао потоње, можда и несвестан да иза његове критике неће стати нико од његових колега по перу. Подвиг који Ћопића, уједно, чини и једном од најтрагичнијих, али и најомиљенијих личности наше савремене књижевности.

Литература:

1. Ћопић, Б. *Одумирање међеда*. Београд: Просвета; Сарајево: Свјетлост: „Веселин Маслеша“, 1985. стр. 159-166.

Дражен Пекушић

АБРАХАДАБРА: АЛИСТЕР КРОУЛИ

Људи су бића склона масовним хистеријама. Довољно је свега неколико речи и мало неупућености па да се створи фама око било чега, те тако и око ликова и дела људи који својим интелектом увелико превализале ниво обичних смртника и епоха у којима живе и стварају. Потребно је само да се удобно завалимо и да дневна жута штампа одради посао за нас. На нама је да поверујемо у причу, под условом, наравно, да немамо никаквих знатижеља да сами сазнамо и истражимо мало више о теми о којој бисмо волели да дискутујемо.

Управо том формулом добили смо *најуврнутијег* човека на свету, како га не ретко етикетирају. Често описиван као хедониста, бисексуалац, експериментатор са дрогама и велики критичар друштва, он је био је експозе једног вида либертинизма заснованог на чувеној формули: **‘’Чини шта ти је воља.’’ (Do what thou wilt)**

Неретко прозиван и највећим зликовцем и често оптуживан за најразличитија (не)дела, сатанизам, убиства, оптуживан од недовољно упућених у учења и филозофију по којој је живео. Говоримо, наравно, о Алистеру Кроулију (*Aleister Crawley*, 12.10.1875 – 1.12.1947). Јер, када је о њему реч, чини се да данас, углавном, постоје два типа људи: једни га моментално обоје у црно и сваки свој даљи став базирају на непровереним претпоставкама, док они други имају тенденцију да га уздижу на ниво божанства, клањајући се сваком његовом потезу. Свакако, у оба случаја ради се о екстремима који не дају реалну слику личности, а из личног искуства чини ми се да је релативно мали број оних који лик Алистера Кроулија сагледавају на један нормалан, аналитички начин. Његов лик и дело

сувише су дуго трпели погрешно тумачење и сатанизацију од стране дезинформисаних биографа и време је да се ствари поставе на своје место. Овде бих волео да вам испричам причу о Кроулију, човеку чији ум тек с временом почињемо да посматрамо у правом светлом.

Edward Alexander Crowley, пре свега, важи за једног од највећих познавалаца окултних праваца и мистицизма, али је он уједно био и књижевник, шахиста и пасионирани планинар. За његово рано окретање духовности ‘заслужна’ је породична клима из које је потекао, као и строго васпитање које му је, највероватније, подарило челичну вољу, по којој је за живота био итекако познат. Његов отац, Едвард, био је инжењер који никада није радио у струци, већ је своје испуњење пронашао у улози свештеника хришћанске секте Плимутска браћа (*The Plymouth Brethren*). Та чињеница аутоматски је значила да ће детињство Кроулија у доброј мери бити обојено верским фанатизмом, који ова секта пропагира. Губитак оца, с отприлике осам година, била је једна од значајнијих прекретница у животу младог Кроулија, јер је на оца гледао с великим поштовањем и дивљењем. А с обзиром на то да је његов отац био и власник пиваре, породица је од заоставштине била финансијски добро обезбеђена, те су врата образовања и мање-више лагодног живота била отворена. Како то обично бива, мешањем верског фанатизма с младим и живахним дечачким умом, обично зна да створи младића недовољно иживљеног. Од најраније младости важио је за проблематично дете, што је довело до тога да као ученик бива избациван из више школа, управо због недоличног понашања. Такав развој догађаја убрзо је довео и до његове личне побуне против хришћанског верског устројства, под чијом сенком је био васпитаван током читавог детињства. У периоду уписа на Тринити колеџ (*Trinity College, Cambridge*), мења своје име у Алистер и уједно почиње с испољавањем бројних интересовања, међу којима је и склоност

ка писању поезије и шаху. Остало је забележено да је на првој години студија успео да победи и председника шаховског друштва на колеџу. Такође, у том периоду почиње и његово занимање за мистицизам и окултно. Правац у коме ће, у наредним годинама, исказати свој ментални врхунац.

Може се рећи да је једно одређено дело оставило посебан траг на младог Алистера Кроулија, усмеривши га чврсто ка окултним наукама. Ради се о књизи Карла Екертхаузена "Облак над светилиштем" (*The Cloud Upon the Sanctuary*), која говори о тајном братству које бди над развојем човечанства. Од тог момента његов циљ је искључиво био улаз у једно од тих тајних друштава, окренутих тајним учењима истока. Тих година за време студија и бројних познанстава, долази у контакт и са Џорџом Сесилом Џонсом, чланом окултног друштва Златна Зора (*Hermetic Order of the Golden Dawn*), окултног реда насталог крајем XIX и почетком XX века. Преко тог познанства и сам је ступио у друштво Златне зоре. Тај ред је, с пуним правом, представљао симбол ренесансе мистичних учења и развоја западног херметизма с почетка XX века. Друштво је основано од стране тројице познатих розенкројцера и било је затвореног типа. Важило је за елитну окултну установу викторијанског Лондона. У основи Златне Зоре налазила се кабала, односно јудео/хришћански мистицизам.

Кабала је древно јеврејско езотерно учење које се ослања на дубље тумачење Торе. Преносила се искључиво усменим путем све до III века, када је написана Сефер Јецира (**ספר יצירה**, *Књига Постања*), која тумачи стварање света путем мистичне симболике десет сефирота Дрвета живота и двадесет два слова хебрејског алефбета. Даљи развој Кабале, као учења, наставља се у шпанској Јеврејској заједници, где у XII веку настаје дело Зохар (**ספר הזוהר**, *Књига Сјаја*), које тумачи мистичну страну Торе (**ספר תורה**, *Петокњижје*) и тада се

први пут јасно дефинише глиф Дрвета живота, као централног симбола кабале. Кабала касније постаје темељ западног мистицизма и херметизма, заслугом бројних познавалаца ове области који се користе симболом Дрвета као средством директне и практичне комуникације. Са њима престаје улога Кабале као тајнога учења и почиње нова ера схватања кабалистичке доктрине, као снажног психичког покретача, мотора унутрашњег развоја човека, донекле ослобођена религијске позадине, у зависности од тумачења. Захваљујући бројним друштвима, пре свих Златној Зори и људима који су се ту окупили, крајем XIX и почетком XX века дешава се ренесанса мистичног стваралаштва на подручју Европе. Кроз такву форму иницијат је имао инструменте за рад на себи, односно смернице дуж пута личне самоспознаје. Камен темељац за остварење Великог дела, чему сваки адепт тежи. Од познатих чланова ЗЗ, свакако треба поменути Вилијема Батлера Јејтса (*William Butler Yeats*), писца и драматурга, Густава Мејринка (*Gustav Meyrink*), аустријског писца, драматурга и преводиоца, Флоренс Фар (*Florence Farr*), британску глумицу, режисерку и композиторку. Циљ бављења окултизмом, пре свега, огледа се у самоспознаји дубљих аспеката људског бића и у овладавању њима.

Тако Алистер Кроули започиње свој најплоднији и најдинамичнији период живота. Уласком у Златну Зору, бива иницран у тзв. спољни ред. Он тада добија своје прво од многих магијских имена – **Пердурабо**, што у преводу значи *издржаћу до краја*. Убрзо по иницијацији уследио је позив од једног од истакнутијих чланова реда да започне са њим сарадњу. Тако Алан Бенет постаје његов тутор и учитељ, са којим је једно време и живео, све до Аланового одласка на Цејлон и посвећивања Будизму. Рад њих двојице се углавном темељио на изучавању техника церемонијалне магије и употребе дрога у окултним радовима. Касније је и сам Кроули написао књигу на тему употребе дрога под називом

“Дневник уживаоца дроге“. У том свом истраживању метода екстазе Кроули је постао и стручњак за питања штетности, односно корисности употребе разних дрога. Своје знање и искуство као и своје екстравагантне погледе на свет удружио је у свом делу Дневник уживаоца дроге, израдивши мајсторски приказ зависности према тврдим дрогама (хероин, кокаин…) и задире још дубље у својој анализи душевног механизма који спутава човекову истинску **Вољу**. Због тога данас Алистера често омаловажавају, али један од основних разлога за детаљније упуштање у свет дроге био је и тај да је њему она била преписивана медицински, као лек, у терапеутске сврхе. Што је у то доба било апсолутно легално, иако је у том периоду развио хероинску зависност. За живота је боловао од астме и тежег облика бронхитиса, да би, на крају, и свој живот окончао услед компликација респираторног система.

Кроулијев пут и напредак кроз ЗЗ је био невероватно брз и успешан. Иако је почетком 1898. године тек био иницран у ред, до маја исте године уздиже се до ранга Филозофус, чиме је превазишао тзв. Спољни ред унутар ЗЗ. У Паризу 1900. године, бива уздигнут у степен Адептус Минор, у оквиру Унутрашњег реда (*Inner Order*) и то од стране једног од осниванча Златне Зоре, Мек Грегора Метерса (*Samuel Liddell MacGregor Mathers*), са којим је био у пријатељском односу тих година. Последњи, Трећи, ред завршавао се степеном Ипсиссимус. Таквом, убрзаном, развоју догађаја пар чињеница ишло је на руку. Првенствено се мора рећи да је сам Алистер важио за некога ко је имао изузетан дар за окултизам и мистицизам, те у комбинацији с интелигенцијом која га је красила имао је отворен пут ка мушевитом напретку у хијерархији реда. Такође, развио је и близак однос са самим Метерсом што је цео процес додатно убрзало. С друге стране, те године су важиле за период расула и кризе у ЗЗ. Дошло до проблема јер се већина чланова побунила против аутократије

самог Метерса, захтевајући промене унутар реда, као и на самом врху. У тим првим моментима тзв. побуне, Кроули није био на страни побуњених. Медјутим, убрзо се испоставило да ни пријатељство двојице магова неће дуго потрајати. Бурно су се разишли Метерс и Кроули. Један од главних разлога за свађу је објављивање тајни и ритуала ЗЗ од стране Кроулија. Постоје многе приче да је између њих двојице беснео својеврсни магијски рат. Чак се ишло дотле да је Кроули оптуживан за смрт Метерса, који је умро од грипа. Ипак, у вихору сукоба унутар самог реда и сам Кроули бива избачен.

Дубоко погођен кризом унутар ЗЗ, он наредне две године проводи лутајући од Њу Јорка до Мексика, потом преко Тихог океана до Јапана, те даље све до Кине и Цејлона, где се сусрео и са својим старим пријатељем и ментором Аланом Бенетом. Током путовања интензивно је практиковао златнозорске технике, али и придодавао нека нова знања до којих је, током те двогодишње авантуре, долазио. Такође, док се налазио у Азији посветио се накратко и планинарењу, покушашвши да освоји врх К-2 на Хималајима. У томе није успео, спречен маларијом и грипом, од чега је оболео добар део експедиције. Успели су да се попну до 6.000 метара, пре дефинитивног одустајања.

У Лондон се враћа 1903. године, основавши своју изадавчку кућу. Убрзо упознаје Роуз Кели, са којом ступа у брак већ након неколико недеља везе. Често се наводи да је главни разлог његове фасцинације с Роуз била чињеница да је она била изузетан спиритискички медијум, а то је окултном уму Кроулија било више него довољно да са њом ступи у ближи однос, а потом и у брак. Тај моменат је можда и најважнији у окултном раду Алистера Кроулија, јер само годину дана касније објављује Књигу Закона (*Book of the Law*, Liber Al vel Legis). То дело представља камен темељац његове доктрине у настанку. Дело настаје за време посете Египту, у Каиру, када је Роуз испољила до максимума своје

медијумске способности. Нејасно је да ли је Кроули на неки начин учествовао у изазивању измењеног стања свести код Роуз, или се то десило спонтано, али према сведочењу самог Кроулија, она је у више наврата испољила промене стања свести и менталне перцепције, стално тврдећи, у неком полу трансу, да га *неко очекује*. Писао је у свом дневнику да га је додатно збуњивало то што је она у тим тренуцима говорила ствари које никако није могла да зна, нити чује од било кога. Тако долази до диктирања Књиге Закона од стране ентитета званог Аиваз (*Aiwass*), у трајању од по сат времена, у распону од три дана, 8. 9. и 10. априла, 1904. године. Књигом Закона објављује се наступање новог еона, еона Хоруса, који смењује дотадашњи еон Озириса. Тиме Алистер успоставља своју доктрину Телеме (Тхелема). Прво и основно правило каже:**''Чини шта ти је Воља и то нека је једини закон.'' (Do what thou wilt shall be the whole of the Law)**

И управо се ова парола узима на нож, јер често се тврди да том поруком позива на општу анархију. Ипак, порука је много дубља. Јер воља овде означава човекову истинску, узвишену Вољу. Тада нема анархије и хаоса, на које алудирају недовољно упућени.

Друго правило гласи: **''Љубав је закон, љубав под вољом.'' (Love is the law, love under will)** Овде се на љубав гледа као на унију две различитости, два краја спектра, стапање две крајности, два поларитета. Њихово усклађивање је кључ просветљења, које се постиже када се контолише апаратом Воље. Зато нема јасно дефинисаних правила између добра и зла, већ су оба принципа само две крајности. Речима нашег дуалног света – зло се пре крија у крајностима, дисбалансу, док добрим можемо назвати еквилибријум и равнотежу два супротна, а опет иста, пола. Самим тим, ради спознаје ових принципа, окултиста мора искусити обе стране медаље.

Једна од препознатљивијих формула која се односи на наступајући нови еон је увелико позната реч **абракадабра** (*abracadabra*), коју сви ми имамо у глави, најчешће из цртаних филмова, којом се директно алудира на магију. Наравно, то никако није случајно. Та реч изворно потиче из арамејског језика (који је врло сличан хебрејском), који је данас, малтене, потпуно ишчезао. У директном преводу значи – *створио сам својим речима*, ***ibra k'dibra*** (אברא כדברא). Ипак, у светлу своје новоеонске филозофије Кроули је користио реч *абрахадабра*, заменивши **Ц** са **Х**, алудирајући на принцип еона Хоруса, али подсећајући и на један од ритуала. Други, још дубљи, разлог за словну промену крије се у читању речи по систему гематрије, односно нумеричким вредностима слова. По том систему свако слово, посебно у хебрејском језику, носи одређену нумеричку вредност. Тако, коришћењем слова Х, вредност формуле абрахадабра износи 418. Иначе, тај број се често јавља у Кроулијевој Телеми, те на тај начин повезује различите битне аспекте његовог система (Болескин – *BVLShKIN*, Ra Hoor – *RA HVVR*, Aivaz – *AIFAΣΣ*; све ове речи имају исту нумерчку вредност, 418) и, поред броја 93, представља основу мистерија Телеме. Њен темељ. Абрахадабра такође означава Реч двоструке моћи, сједињујући микро и макро космос, кроз симболику пентаграма и хексаграма, човека и свемира. Човек као свемир у малом. Такође, истим системом замене служио се и при кованици *магика* (*magick*), коју далеко чешће користи, уместо речи магија. Коришћењем гематрије, свака реч добија један потпуно други и дубљи смисао, скривен од профаних читалаца.

Чак се, ради скривања одређених знања и симболике, прибегава и намерним грешкама при писању, чиме би се знање штитило од неиницираних појединаца. Јеврејски рабини често су се тиме користили, када говоримо о писаној кабали. Тешко да ћемо скоро угледати на светској, андерграунд, позорници некога с толико жара, храбрости и

интелигенције, да стреми ка висинама које мало ко разуме. А готово нико прихвата. Поента његове мисли и дела је да свако од нас кроз рад на себи треба да пробуди успаване потенцијале, освести могућности сопственог ума и овлада материјом за свог живота.

Осим своје улоге у ЗЗ, Алистер Кроули оставио је неизбрисив траг и у гностичком реду ОТО (*Ordo Templi Orientis*). ОТО је основан око 1895. године од стране индустријалца и високо рангираног масона Карла Келнера (*Carl Kellner*). Даљи успон реда дешава се са Теодором Ројсом (*Theodor Reuss*), наследником Келнера, на челу ОТО. При сусрету са Кроулијем, Ројс бива фасциниран његовом појавом и убрзо га, 1922. године, одређује као сопственог наследника, на челу реда, прогласивши га за Врховног и Светог Краља за све земље енглеског говорног подручја. Такође, Ројс за представнике Реда овлашћује Папуса у Француској и Рудолфа Штајнера у Берлину. Године 1922. године Кроули постаје поглавар организације, након Ројсовог повлачења због здравствених проблема, и проглашава Ордо Темпли Ориентис мисионарском организацијом Новог Еона, новог времена. Тако Алистер у ОТО уводи своју доктрину и филозофију, базирану на његовом личном раду и искуствима. ОТО је подучавао сексуалну магику, те је Кроули то искористио као идеалан агенс за објаву закона Телеме. Иако је сексуална магија чувана као тајна виших степенова, она је пре ствар личног постигнућа. Из тог разлога је апсолутно бесмислено описивати тај метод, не због тога што је тајна, већ само зато што је његова успешна примена захтева способност концетрације ума и снажну визуелизацију, а то су дарови који се ретко проналазе код просечне особе. Телема тада улази на велика врата и од тада заувек бива повезивана с ОТО. Међутим, главни талас популаризације уследи ће доста после смрти Алистера Кроулија, током 70их и 80их година XX века. Ред је по устројству близак класичним масонским ложама, усвојишви одређне масонске обреде.

Бављење магиком представља уметност и знање у једном. Основа свих ритуала су архетипови и вибраторни зазиви одређених имена, чиме се дубински подсвесни садржаји мењају у циљу постизању жељеног менталног стања, промене свести. Коришћење симбола и архетипова утемељених у колективној свести дају могућност снажног деловања на објективну стварност. Сваки ритуал има припремну фазу, затим фазу чишћења, ритуал призива, мису и причест. Такође, неки од моћнијих инструмената за постизање тог циља су и психоактивне супстанце али и сам сексуални чин, који правилним дозирањем доводи до сличног учинка као при коришћењу опојних дрога. Ритуални сексуални чин углавном је карактеристичан за више степене унутар реда. Ту треба споменути Алистерово сексуално опредељење, за које се може рећи да је идеално у односу на оно чиме се бави и чему тежи. Себе декларише као пансексуалца, што представља неку врсту омнисексуалности, односно привлачности према оба пола и свим осталим међуваријацијама. Више се односи на склоност ка самој личности, него према конкретном полу особе. Често је тврдио да је пол небитан.

Кроули је мрзео поделу између религије и сексуалности, коју је наметнуло ширење хришћанства, а које је, суштински, сексуално негативно, појавивши се победнички након гашења паганских религија. Он се гнушао те поделе и обавезао се на поновно уједињење ова два принципа кроз један величанствени ритуал. Имао је на уму вид обожавања које би се коренило у човековим најдубљим биолошким и спиритуалним потребама.

‘’Сексуални чин је светиња воље и свако његово профанисање је велики злочин.’’ У другој половини двадесетих година XX века, Кроули је живео у Сједињеним Државама и ту је срео још једног младог човека који је касније постао једна од најутицајнијих особа у свету западног херметизма. Њему се 1928. године као секретар

прикључио Израел Регарди (Israel Regardie), који је с њим провео наредне четири године блиско сарађујући. Регарди је после 1932. када се разишао са Кроулијем и кренуо сопственим путем, оставио неизбрисив траг који су следиле генерације магичара, како телемита тако и оних који су радили у традицији Златне Зоре, у којој је Регарди играо активну улогу до својих последњих дана. Најпознатије дело Регардија је "The Golden Dawn: The Original Account of the Teachings, Rites & Ceremonies of the Hermetic Order", у коме даје детаљну анализу окултног покрета овековеченог кроз деловање Златне Зоре и њених чланова. Парадоксално је да је Алистер дубоко замерио Израелу на објављивању тајних списа, иако је у прошлости то исто и Кроули учинио, када је тиме довео до свађе и прекида сарадње са Метерсом.

Још један од редова који су обележили окултни препород с почетка XX века, а у коме је Кроули имао, поново, кључну улогу је свакако и *Argenteum Astrum* (Srebrna zvezda), ред који је он лично основао 1907. године. Мото реда је: **''Методом науке постићи циљ религије.''**

А Књига закона представља темељ учења. Занимљива је чињеница да иако не припада ОТО, ОТО сматра Аргентеум Аструм својим блиским савезником, сестринским редом. Рад унутар АА се разликује од сличних окултних друштава која су до тада постојала, првенствено по томе што је предност дата самосталном раду пре него групном, уз обавезно саветовање и надгледање од стране изабраног тутора. Осим тога, унутрашња организација умногоме подсећа на Златну Зору. Састоји се од једанаест степенова, подељених у три одвојена реда, унутар саме АА. Први у хијерархији је ред Златне Зоре (*Golden Dawn*), затим Руже и Крста (*Rose-Cross*), те Сребрне Звезде (*Silver Star*). Сваки од степенова кореспондира с једном од сефиротакабалистичког Дрвета живота. Један од познатијих чланова АА је

свакако и Аустин Осман Спаре, познати енглески уметник. Такође, овај ред и данас важи за ексклузивнији од осталих на пољу окултизма, а који су и даље у функцији и активни.

У време оснивања АА, Алистер започиње и с издавањем часописа ”The Equinox”,који је излазио два пута годишње. Овај часопис важио је, али и даље важи, за један од најбољих и најпрестижнијих на тему окултизма, мистицизма, уметности и фикције у XX веку. Такође, часопис је био и званични орган АА. Последње издање објављено је 1998. године. *The Equinox*, као у друге књиге које је Алистер Кроули издавао, красио је врхунски повез и квалитет штампе. Велики део свог богатства и заоставштине потрошио је управо на та раскошна штампана издања, на којима ни најмање није штедео и чија вредност данас у неким светским антикварницама, као што је Weiser Antiquarian Books, прелази и неколико хиљада долара по комаду и представљају праве раритете посебне историјске вредности. У периоду оснивања свог окултног реда, те исте године упознаје и Виктора Нојбурга, тада младог енглеског писца и песника. Познатсво с Нојбургом остало је забележено првенствено по њиховој пустињској авантури и операцијама са енохијанском магијом и Етирима, које су заједно извели и која је обележила Кроулијев фамозни прелазак преко тзв. Бездана и сукоб са демоном Хоронзоном. Тај ритуал имао је за циљ сусрет са сопственом Сенком и коначном анихилацијом ега. Идеална прилика да се за сва времена суочи са самим собом и са свим могућим садржајима сопствене психе, који су му до тада измицали контроли. Цео догађај је умногоме подсећао на рад познатог двојца, од пре три века, Џона Дија и Едварда Келија и на њихово експериментисање са енохијанским системом магије. Искуство у северној Африци је, несумњиво, имало страховито снажан утицај на целокупан ток Кроулијевог даљег живота. Један од првих резултата овог подухвата огледао се у томе да је сада био спреман да озбиљно прихвати већ постигнути степен Магистар темпли, Трећег реда.

Један од последњих великих корака које је начинио у свету окултизма приписује се периоду рада у Опатији Телеме (*Abbey of Thelema*) 1920. године, где је успоставио храм своје окултне доктрине. Опатија се налазила у Италији, на Сицилији, у Чефалу (Cefalu), у близини Палерма. Живот у Чефалу обележила су правила строго прописана тумачењем Кроулијеве Књиге закона. Ту је са својим следбеницима, буквално, живео своју визију живота и духовности, мада су ретки успевали да га прате у зацртаним циљевима.

Четрдесете године обележене су Другим светским ратом. Тада се после пуно година Кроули вратио у Енглеску и настанио најпре на Пикадилију, а затим 1945. прешао у Хестингс. У то време водио је преписку која је финално уобличена у књигу објављену под именом Магика без суза, али која неће бити објављена за његовог живота. Пре тога, 1944. објављена је ”Књига Тота” (*The Book of Thoth*), с новодизајнираним шпилом тарота на коме је са Фридом Харис почео да ради још 1938. Данас тај шпил карата представља један од најкоришћенијих скупова симбола.

Из свега претходно наведеног, медији никада нису пропуштали прилику да пишу о Кроулију у негативном контексту и позивајући на узбуну, захтевајући да се предузме све како се нешто слично не би поновило у будућности. Чест пример злоупотребе лика и дела Кроулија осликава се у томе да је описиван као убица, који чак не преза ни од жртвовања људи. Ипак, довољно је само мало разумевања његове филозофије да би се схватило да када говори о жртвама, ту се пре свега мисли на методе сексуалне магике и мастурбацију. То су те велике и страшне жртве које је положио на олтар боговима новог еона.

Мимо окултних кругова, његов утицај је фасцинантнан када се погледа у ширем конкетксту. Ту се првенствено мисли на низ друштвених промена које ће касније, током

60их година, прерасти у Контракултурни и New Age покрет, с главним упориштем у Сједињеним Државама и Великој Британији.

Битлси су на омоту свог Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band албума Алистера уврстили међу најславније личности XX века

Утицај тих друштвених промена најбоље се осећао у музици тог доба, алтернативном филму, као и у пропагирању коришћења психоактивних супстанци. Ипак, највећи утицај присутан је у музици тог времена, јер су разни музички великани стварали безвремена дела под утицајем фигуре Алистера Кроулија. Да је живео неколико десетина година касније, Кроули би, вероватно, постао поп звезда. Битлси су га на омоту Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band ставили међу најславније личности прошлог века. Такође, Ozzy Osbourne је једну своју песму посветио Алистеру, Mr. Crowley, док су га чланови састава Led Zeppelin изузетно поштовали и следили његову визију. Гитариста Цепелина, Џими Пејџ важи за великог колекционара његових дела и ритуалних предмета, купљених на аукцијама. Мало је познато да је и творац Џејмс Бонда, Jan Fleming, био инспирисан Алистером при креирању лика Ле Шифра (*Le Chiffre*) у "Казино Ројал" новели, из 1953. године. С друге стране, BBC је Кроулија поставио на 73. место у категорији највећих Британаца свих времена. Утицај Алистера Кроулија на друштвено ткиво XX века огледа се у томе што он представља свеж дах слободног духа, у друштву окренутом материјализму и ратним сукобима тог доба. Деловањем скреће пажњу на неке друге аспекте људског бића, мало даље и дубље позициониране.

Алистер Кроули је строго био умерен у пићу, тако никада није ни био ни близу пијанства. Једини облик алкохола који је конзумирао било је благо вино. Општи морал – као код уобичајног аристократе. Расипник, али никада коцкар. За себе је тврдио да је неспособан

да се наљути, па чак и на најтеже увреде, али је, како је и сам говорио, уживао да наноси бол без икаквог разлога и то потпуним странцима. Наравно, без уплитања мржње. Често је знао својом појавом да загосподари и лако овлада саговорницима, те их искористи за свој наум. По политичком убеђењу био је чисти Торијевац. Његово основно начело било је да енглески џентлмен не треба да ради. Самим тим питање бављења било каквим послом за њега је било потпуно беспредметно. Истовремено, није имао ни најмању представу о вредности новца јер никада није био у прилици да га зарађује. Био је врло промискуитетан, те имао раскошан љубавни живот материјализован кроз односе с оба пола.

Као препоруку за дубље упознавање са ликом и делом Алистера Кроулија свакако препоручујем два наслова на нашем језику, а која су намењена широј читалачкој публици. Први је ”Око у троуглу”, Кроулијева биографија која важи за најреалније написану. Представља га са свим његовим људским манама, без претераног улепшавања, темељно анализирајући ту комплексну личност с психолошког становишта, али и као врхунског мистика. Написао ју је Израел Регуди**,** један од најпознатијих савремених окултиста и психотерапеута рајховске оријентације, који је део живота провео као Кроулијев секретар и ученик. Живећи у непосредној близини великог мајстора кабале нашао се у прилици да добро упозна и сагледа његову вишеслојну и надасве контроверзну личност. Други наслов је ”Месечево дете”, најчувенији и најбољи Кроулијев роман. Тема је вечна битка између Сила Светлости и Сила Таме. Овде читалац пролеће фуриозним темпом кроз серију магичких заплета, узбуђења из целокупног окултног репертоара. Сам Кроули се у роману представља као лик Доброг Мајстора Магике.

Такође, за дубљи уплив у Кроулијево окултно ту је његова ”Магика” (Magick, Liber ABA, Book 4), *magnum opus*, капитално дело Алистера Кроулија, у коме је до детаља

изложио свој систем магике. Ова књига представља најзначајнију студију написану његовим пером. А као допуна Магици свакако је и дело ”777 и остали кабалистички списи”, у коме су сабрани гематријски списи, хебрејски речник као и многобројне табеле коресподенција које се односе на целокупни видљиви и невидљиви Универзум.

Поред имена великана прошлости, на пољу окултног и мистичног, као што су Џон Ди, Елифас Леви, Мек Грегор Метерс и Франц Бардон, име Алистера Кроулија више него заслужено сија међу њима, првенствено због утицаја који је имао на промене у друштву и непресушне инспирације за стварање, нових, безвремених дела. Тешко да ћемо скоро угледати на светској, андерграунд, позорници некога с толико жара, храбрости и интелигенције, да стреми ка висинама које мало ко разуме. А готово нико прихвата. Поента његове мисли и дела је да свако од нас кроз рад на себи треба да пробуди успаване потенцијале, освести могућности сопственог ума и овлада материјом за свог живота. Да уздигне сопствену свест, јер: **‘’Сваки човек и свака жена је Звезда.’’**

Урош Ристановић

НЕВЕРЕ И ЗАБЛУДЕ

предрасуда звана *Кама сутра* и слично

„Више но иједна идеологија кршћанство је од секса успјело створити гријех и табу, успјело је човјека оптеретити комплексом гријеха и осиромашити га за један огроман витални предио његова живота, – за предио *ars amorisa.“*

Весна Крмпотић

Од старе индијске књижевности као и од индијског схватања света наша књижевност и свет се разликују по општем схватању еротике, по начелној мистификацији полног. Будући да жени придаје искључиво улогу мајке и супруге, хришћанство, како Весна Крмпотић каже, најзаслужније је за поларизацију односа мушкарца и жене. Самим тим, не признајући комплексност њене природе, утемељујући се само на елементима женског бића која одговарају њеној патријархалној сврси, и улога женске сексуалности и пожуде, те верности као исходишта, остаје једнодимензионална. Са друге стране, за Индијца *кама*[1] (поред *дхарме*, *артхе* и *мокше*) представља један од четири узвишена животна задатка, духовна циља; за хришћане пожуда остаје смртни грех, а секс представља нешто вулгарно и забрањено (Ватсјајана 1982:12). Из оваквих амовима омеђених ставова у савремено доба проистиче и лажни отклон и привидно гнушање према садржајима

1Занимљива је разлика у семантици речи *кама* у индијском и српском народу.

посвећеним сексу, те и дисквалификација једног од великих дела светске књижевности, Ватсјајанине *Кама сутре*. Због тога и не чуди што ово дело у јавности најчешће носи епитет блудног, саблазног и порнографског. Ипак, реч је о посве другачијем штиву.

*

Кама сутра је подељена на седам делова, те уопштено речено представља уџбеник за свакога ко поштује *каму* и стреми ка њој. Књига се бави свеукупним односима мушкарца и жене, са само мали делом који се тиче полног чина. Често издвајање баш тог дела, првенствено графичко опремање најчешће у духу ишчашеног модерног сензибилитета, умногоме доприноси ‚лошем гласу' које се за ово дело везује. Ипак, постоје у *Кама сутри* далеко значајнији делови, не само у погледу књижевне вредности, већ из аспекта културолошког значаја. Такав је Пети део *Ниске*, који доноси упутства завођења заузете, удате жене. Само постојање овог поглавља у књизи говори нам о односу према прељуби, те нас сигурним корацима упућује на основну разлику у разумевању сексуалности на Истоку. Постепено, прво износећи околности под којима је такав контакт и зближавање дозвољен, *Кама сутра* нас детаљније упућује у технику завођења туђе жене. Из погледа хришћанске религије обљуба (као део блуда, разврата) сматра се смртним грехом, док је у индијској свести она у извесним околностима оправдана. „*Човјеку је допуштено да се упушта с туђом женом ако ће му то спасити живот и ако види да његова љубав према њој расте од супња до ступња* (Ватсјајана 1982:119).“*Кама сутра*до танчина описује све, па тако и степене раста љубави. Пети део књиге на тој лествици наводи следеће елементе: *љубав ока, привржености духа, стална мисао на жену, бесаница, тјелесна исцрпљеност, одвраћање од ствари које доносе ужитак, губитак стида, лудило, несвестица, смрт*. Очигледна хијерархизација, развојни пут љубавног заноса, те

потенцијално трагичан исход и неизостављање готово ниједног важног елемента упућују да је бављење овом тематиком у танчине промишљено. Дакле, ова књига не осуђује прељубу, она је у детаље планира. Тако налазимо упућивање читаоца на тајне којима се може служити при освајању туђе жене, околности при којима је најпаметније имати посредника, те и читаву улогу посредника и његовог деловања. Јасно је да овакав садржај у хришћанским оквирима мора бити, најблаже речено, игнорисан или скрајнут. Да не би била чисто упутство за преотимање туђих жена, Пети део садржи и упутство како сачувати своју жену, те и важну напомену у стиховима:

Међутим, нека се нитко не користи описаним начинима да би завео жене својих ближњих, прво стога што му успјех није вазда сигуран, а друго што таква работа доноси недаће и проузрокује пропаст дхарме и артхе. Ова књига којој је сврха добробит људи и која би их радо поучила како да чувају своје жене, не смије се користити зато да би се преотимале жене других. (Ватсјајана 1982:145)

Као важан састојак за придобијање туђе и очување своје жене потребна је и домишљатост. Она је често тесно везана са мотивом неверне жене, што се примећује не само у *Кама сутри*, већ и у *Шука Сабтати* (*Седамдесет папагајевих прича*) где папагај сваке вечери прича причу Прабхавати, не би ли је одвратио од прељубе (Крмпотић, 1987:475). Папагај је противтежа жени, он је тај који је веран свом господару, његов посредник у одсуству, онај који се стара о части. Овог пута је помоћник (папагај) у улози гласа савести на страни мужа чија је жена неверна, за разлику од посредника описаног у Петом делу *Кама сутре,* чија је улога да потпомогне прељубу. Слика неверне жене и њене домишљатости најбоље се огледа у причи под називом „*Девика и његин будаласти муж*“ (Крмпотић 1987:293). Када Ђараса дочује да га жена вара са брахманином, одлучује да испита гласине,

те се сакрије на дрво испод ког се љубавници састају. Занимљива је карактеризација мужа за којег се каже да је „*велики будалаш*“ (Крмпотић 1987:293). Будући да је на дрвету у тренутку обљубе, несрећни Ђараса својим очима сведочи превару жене и одлучује се да је казни. Но, током силаска са дрвета брахманин успева да побегне, те се отвара могућност да лукавост жене изглади ситуацију. За оптужбе мужа неверна жена криви перспективу посматрања, те успева да убеди мужа да свако ко се попне на дрво јасно зна да ли га супружник вара. Потом се и сама узвере уз стабло, те одатле окриви свог мужа за прељубу, што није била неистина (sic!), те муж опрости њену превару. То што се жена досетила овакве ствари, као и начин на који поставља оправдање, говори нам да је она већ унапред свесна тога да ни њој муж није веран, као и тога да је наиван и лаковеран, те да је карактеризација „велики будалаш“ антиципирала овакав исход. Узајамна свест о прељуби, те сам однос према таквом чину омогућава донекле прећутно помирење, повратак хармонији без жртава. Жене су у *Шука Сабтати* често карактерисане као лукаве, што користе као средство за изналажење решења у датом проблему (нпр. прича *Тигар и кћегиња* (Крмпотић 1987:294) у којој јунакиња лукавошћу спасе децу и себе од тигра доносећи наравоученије да је боља мудрост од снаге и величине, јер *мудрост ће нам прибавити мјесто под сунцем, богатство и углед* (Крмпотић 1987:296)*)*

Тема неверне љубе незаобилазна је и у *Панчатантри*. Прва књига – *Раздвајање пријатеља*, садржи причу „*Ткач и сводиља*“(Панчатантра 2009:30) која такође истиче домишљатост неверне жене. Занимљиво је то да, како се у причи наводи, жена, иако пожуривана од стране сводиље, ипак *свечано се обукла, ставила накит и кренула код љубавника* (Панчатантра 2009:30). Због овог удешавања не успева да оде из куће пре повратка мужа који се, чувши гласине, одлучује да казни неверну жену, те је привезује за

стуб. Овим чином муж показује своју немоћ, будући да физичка манифестација надмоћи потврђује немогућност какве утицајније казне. Како неутешни љубавник гори од жеље, сводиља (помоћник) мења место са женом. Када се пробудио, муж наставља са грдњом и у нападу беса одсеца нос сводиљи, за коју мисли да му је жена. Колико год изгледао варварски, овај чин је свакако чин из љубави и страха. Новонасталу ситуацију неверна жена по повратку из прељубе користи, па се лукаво извлачи и, штавише, задобија поверење мужа.

У Трећој књизи (*Рат и мир или Вране и сове*) *Панчатантре* прича под називом „*Лаковерни тесар*“ већ у наслову и првој реченици наговештава узрок проблема тиме што се тесар карактерише као *веома снажан и наиван човек* (Панчатантра 2009:146). Поред своје наивности, оно што се касније разазнаје је човекова разборитост, смиреност. Снажна је контрастна карактеризација мужа и жене, будући да се неверна жена по правилу сматра *лукавом и домишљатом*, док се преварени муж означава придевима *будаласти и наивни*. Како би се умилостила и умањила казну, осетивши да се муж крије испод кревета, неверна жена изналази најбоље решење: у разговору са љубавником каже како би она на месту умрла кад би се било шта лоше десило њеном супругу. Не само да се овим речима невера искупљује, већ наивни тесар жену и награђује похвалом и благословом пред целим светом. Неверност, дакле, није толики грех, те се у одређеним околностима посматра више као исхитрен поступак (јер жене су у бити брзоплете, и како се каже чак би *и измет јеле да немају нос* (Панчатантра 2009:147))

*

Кратак преглед изабраних прича имао је за циљ да приближи један аспект разумевања појаве неверства жене у староиндијској култури, те да првенствено подстакне на читање *Кама сутре*, дела неправедно осуђеног на основу корица. Имајући у виду то да је

индијска култура старија, по некима и колевка свих мотива (Теодор Бенфај), те да отвореније схвата превару од модерног човека, поставља се питање да ли је табуисање овакве теме корак напред ка слободи мишљења, или пак корак назад у малограђанштину. Било како било, не може се побећи закључку да су Индијци на далеко свеснијем и отворенијем нивоу сагледавали појаве потакнуте љубављу, као и утиску да се несигурни и у калупе затворени модеран сензибилитет непобитно удаљава од некада суштинских и прогресивних идеја.

Литература:

1. Ватсјајана 1982: Ватсјајана, *Кама Сутра*, Просвјета, Загреб.
2. Крмпотић 1987: Весна Крмпотић, *Хиљаду лотоса,* Нолит, Београд.
3. Панчатантра 2009: *Панчатантра,* Лом, Београд.

Жарко Миленковић

МУШКО ТЕЛО КАО ТАБУ

Пре неколико година (крајем 2012. и почетком 2013.) у Леополд музеју у Бечу, организована је изложба „Голи мушкарци – од 1800. до данас“. Изложбу су пропратили бројни скандали од плаката којима је најављивана изложба па све до питања потребе да се таква изложба уопште организује. На плакату који је најављивао изложбу био је рад Пјера и Жилеа – *Живела Француска*, на коме су приказана три гола млада мушкарца – фудбалера, одевена само у чарапе и копачке и то у бојама француске заставе. Младићи су иначе били различитих раса (црне, жуте и беле) што је према уметничком схватању требало да, а и иначе симболизује расну, верску, полну и сваку другу слободу грађана Француске. Међутим, у Бечу, након што су осванули ови плакати са обавештењем за изложбу, јавила су се бројна негодовања, а једна бака је припретила да ће узети фарбу и сама прекречити „спорна места“, након чега су организатори одлучили да црвеним тракама прекрију голотињу на плакатима. Сличан скандал је пропратио исту изложбу у музеју Орсеј у Паризу. Француска која слави различитост и слободу, поклекла је под налетом голих мушкараца.

Да ли је ико, уопште уочио о чему се ту ради, шта уметнички рад и плакат поручују, или су сви у томе видели само неприкривене мушке полне органе? Овим се наметнуло питање откуда толики страх од пениса и нагог мушког тела, ако имамо у виду да обнажена женска тела „красе“ билборде и рекламе разних компанија, које најчешће ни немају никаквих додирних тачака са производњом нечега што утиче на лепоту тела, већ је женско тело искоришћено као инструмент за привлачење пажње потенцијалних купаца, мушких или

женских свеједно. Још се једно питање с тим у вези намеће, да ли су нека бака или дека уопште обратили пажњу на такву рекламу или боље рећи на такав вид експлоатације женског тела, а још мање, да ли им је пала на памет идеја да узму фарбу и префарбају све те рекламе које са собом не носе неку конкретну, још мање племениту поруку, већ само деградирају женско тело. Ако само мало обратимо пажњу, видећемо да се женско тело све мање прикрива, оно је такво укључено у разне рекламе, филмове, уметничка дела, док у приказивању мушког тела, постоји тенденција да се више цензурише и прикрива. С обзиром да је у друштву доминантна мушка перцепција света, зашто је онда мушко тело негативна категорија, откуда онда тај страх мушкарца од мушког тела!?

У тексту „Тело и приповедање“ Питер Брукс уочава да у светској књижевности нема описа мушког тела или га има веома мало у поређењу са женским. Разлоге због чега је то тако Брукс види у следећем: „Испоставља се да је у патријархалним друштвима мушко тело видно неоспорно, неистицано као предмет знатижеље или представљања, па следствено томе и боље сакривено. Очит је један парадокс: ако мушко тело с патријархатом постаје норма, односно стандард на основу којег се процењује оно друго (и чиме се онда ствара енигма жене), могло би се онда очекивати да мушко тело буде отвореније изложено и разматрано. Чак и летимичан поглед допушта нам да закључимо да је парадокс само привидан. Управо зато што је норма, мушко тело је сакривено од испитивања; оно је агенс а не објект спознаје: гледање је „фаличко“, његов предмет није.“ (258) Ако је, пак, мушко тело норма према којој се вреднује и испитује женско тело, откуда онда толики страх од мушког тела као нечега што је доминантно? Откуда онда толико честа „употреба“ нецензурисаног женског тела у уметности (књижевности, филму, позоришту) и другим медијима (рекламе) и толика жеља да се мушко тело прекрива и цензурише? Због чега се јавио тај непримерен „однос снага“

мушког и женског, ако је мушкарац доминантан онда је њему све дозвољено, па и да шета наг улицама, потпуно нормално, без икакве осуде. Да ли је толики страх једног мушкарца од другог мушкарца инспирисан хомофобичном праксом негованом кроз векове или је у питању нешто сасвим друго? Изненађује и податак да у Метрополитен музеју у Њујорку, од укупног броја експоната (скулптура, слика, фотографија) на којима су приказана гола тела, на само 15% њих је приказано голо мушко тело. Интересантно је да је савремени свет развио један посебан механизам произвођења тела (теретане, масаже, фитнес), а да се није осврнуо на ову појаву, већ је и даље доживљава као нешто што је забрањено, али ипак само по себи разумљиво и јасно. Занимљиво је и то да феминистички оријентисане теоретичарке не постављају ово питање. За њих је тело и телесност у првом плану у контексту опозиције мушкарца и жене, као опозиције ума и тела, у коме је ум еквивалентан мушкости, а тело еквивалент женскости (видети: Грос 2005) и мерама да се то промени. Следствено оваквим ставовима, хетеросексуални мушкарац је по правилу мизогиниста, што је крајње необичан парадокс, јер је читава светска уметност настала и даље настаје у славу жена, женске лепоте, женског тела. С друге стране, чињеница је да жена још увек није пуноправни члан друштва у многим земљама света и да су жене најчешће изложене насиљу у браку. Како објаснити оволике парадоксе у друштву коме припадамо!?

У тексту „Дискурзивна ограничења пола“ Џудит Батлер, расправља о немогућности описивања пола у савременој филозофији, уметности и друштву без неког термина у коме би биле садржане и карактеристике пола као природне датости, већ као његову замену која истовремено и проширује значења, уводи политички коректан термин – род: „Ако се род састоји од друштвених значења која поприма пол, онда пол не *изоштрава* друштвена значења као додатна својства већ је *замењен* оним друштвеним значењима која преузима; у

току тог уздизања пол је отказан, а род се појављује не као члан у трајном односу супротности према полу, већ као члан који апсорбује и измешта „пол“, из чега се види да се пол потпуно супстанцијализовао у роду или, с материјалистичког становишта, да се потпуно десупстанцијализовао.“ (148, подвлачење ауторке) Прихватањем различитости, свет је прихватио и признао право постојања свих до тада маргинализованих група, те су тако неке од највећих геј парада у свету, постале места окупљања и јавног показивања свих маргиналних сексуалних група, али се изложба уметничких дела која приказује голо мушко тело и даље види као проблем.

Да ли је патријархално искуство заиста у тој мери кривац за неприхватање било чега што приказује голо мушко тело, јер ако је тако откуда онда прихватање свих полних и сексуалних разлика? Проблем настаје и у самим мушкарцима који мисле да све знају о свом телу, а да је одлазак на изложбу или говор о њој потпуно геј, што опет доводи до питања да ли је ова изложба настала као изложба намењена геј популацији? Изложба није намењена геј популацији (иако је вероватно та популација била најчешћи посетилац изложбе), голо мушко тело је, свакако, подједнако уметнички репрезентативно као и женско, само што се Европа и свет још увек нису ослободили картезијанског и пуританског морала. Шта се онда дешава са женама, како то да ни жене нису биле одушевљене оваквом једном поставком, како то да једна жена жели да узме фарбу и прекречи све пенисе на плакатима, уместо да у томе види назнаку нечега што ће се назвати почетком равномерног третмана мушког и женског тела! Волфганг Шмале ће у својој књизи *Историја мушкости у Европи 1450 – 2000* пратити развој и схватање мушкости кроз историју означеног раздобља и утврдити да је хегемона мушкост која се огледа у здравом, мишићавом телу, кога краси бистрина и брзина расуђивања, чврста

воља и активност, што значи ратоборство – одржавати једну константну развојну линију која ће не само опстати и у овим првим деценијама 21. века, већ узети нови, чини се јачи замах.

Дакле, милитаризован мушкарац је доминантан модел мушкарца који кроз векове опстаје и у тај модел се не уклапа то да такав мушкарац благонаклоно гледа на голо тело другог мушкарца, па макар то била и уметност, које у њему може побудити страх да можда дубоко у себи открије оно што не жели или што већ крије, а што ће учинити да буде дискриминисан у друштву. Стога и уметник који би можда и желео да прикаже мушко тело на филму, на слици, фотографији, бојећи се разноразних квалификација и осуда друштва, често одустаје од своје намере. Зато је и оно прихватање маргинализованих родних група, заправо прихватање са осудом! Мушкарац може прихватити да се купа у истој купаоници са још гомилом других мушкараца, да врши нужду пред гомилом других мушкараца, али ће прихватити да погледа изложбу на којој експонати приказују нага мушка тела тек када се ослободи страха од тога шта ће рећи други. Мушкарац је ипак осећајно биће – биће које се плаши!

Литература:

1. Шмале, Волфганг. *Историја мушкости у Европи 1450-2000.* Превео Владимир Бабић. Београд: Clio, 2011.
2. Batler, Džudit. „Diskurzivna ograničenja pola“. Prevela Slavica Miletić. *Reč* 56. 2 (1999): 145-161.
3. Bruks, Piter. „Telo i pripovedanje“. Prevela Brana Milovanov. *Reč* 57. 3 (2000): 247-267.
4. Gros, Elizabet. *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*. Prevela Tatjana Popović. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda, 2005.

Душан Ђорђевић Нишки

ЦИЉЕВИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ (ПОСВЕЋЕЊЕ СЛОБОДИ)

(Поводом 5. октобра који би неки да славе)

Исту тему додирујемо данас као и пре шеснаест година. Пре у виду " Насилници", „Срећно", „Феникс", као поздрав хаосу у име неке будуће слободе.

Слобода је могућност делања којим се никоме не чини неправда, говорио је Кант.

Посвећење слободи има дугу традицију код нас. Краља Петра I Карађорђевића народ је изузетно поштовао. Данас живи потомци савременика тога краља препричавају његове речи овако: *Ви господо, треба да навикнете народ на слободу, а слободе има само онда ако поштујете туђу слободу као своју.*

Посвећење слободи у Кантовом, пацифистичком смислу, данас је више но икада потреба савременог човека. Обезбеђење мира, а тиме и слободе појединаца постиже се „социјализацијом света", или „морализовањем човека" (Кант по М. Шнајдеру). Тој Кантовој мисли може се супротставити једна јеврејска мудрост, која каже да је човек све променио око себе, али себе мало или нимало: „Да се човек мења, одавно би био рај на земљи". Ова се мисао подудара са Кантовом мишљу о учинку рата – рат или социјални немири не доприносе реформи начина мишљења човека, већ стварању нових предрасуда. Тренутно је актуелна игра моћних око остваривања циља глобализације (то је остварење

тоталитарног система, где ће богати бити све богатији, а сиромашни све сиромашнији), што је табу за јавност, за обичног човека.

Зато цитирамо мудрости оца Јустина Поповића: *Свети Сава има много разлога да својим плачем потреса небеса. А ми на земљи – још више и још јаче,* јадикујући тако над стањем у свештенству, црквама, али и у држави, па наставља „сећам се и присећам – ова земља некада је била рај , а ја – рајска срна…. А сада? – Мрак је попио све моје очи. На све путеве којима се крећем полегла је густа тама. Моје мисли капљу сузама, а осећања вру тугама“!

Посвећење слободи, доброти, нежности, љубави, то треба да је одлика човека у свако време, рекао је отац Јустин. Но, ово време није наше. Власници времена нашег су телевизија, компјутер, видео игре, аутомобил, мобилни, свемогућа реклама… Дешава се својеврсна „анестезија свести“. Из школских уџбеника одстрањује нам се историја. Одстрањује нам се сећање на то ко смо.Ако не знаш ко си, како можеш знати шта заслужујеш да будеш, рече Едуардо Галеано у својој књизи Бити као они.

„Масовна култура“ која се преко медија пропагира или тзв. „American way of life“ је привилегија малобројно богатих у условима када у својој земљи немате самосталну власт. Наши политичари владају, али им је моћ да нешто мењају одузета. Додворавање ЕУ је пример за ову тврдњу. Ако се добро владамо, односно редовно отплаћујемо своје кредите и чинимо уступке по налогу из те Европе, ако се при том обавезно задужујемо код ММФ-а, и одрекнемо дела своје територије, онда нас чека ред за придруживање. До тада и даље морамо да се позајмљујемо од оних који су нас добро опљачкали, а ако се тим својим ужетом не удавимо онда ћемо се придружити ЕУ. А ако се на том путу из неких разлога опростимо од Србије, они ће њоме управљати преко бледоликих и уплашених политичара.

Тада ће Србија сигурно бити само тржиште на коме неће бити милости за сиромашне и незапослене.
Распродата економија у прошлој деценији уништила је више људи него за време бомбардовања 1999. године.

Слобода мишљења и слобода којом политичари машу сиромашнима преко медија су *нужне илузије*, рече Луис Борхес.Човек новог либералног капитализма је човек без идентитета и усамљен човек. Уче га да отима од других, а не да дели са другим.

Постаје велико питање ПЕТООКТОБАРСКА побуна, за чији је рачун и колико је наплатио рушење легалних институција насилним путем. Данас је то табу за обичног смртника. Још нисмо толико далеко од тог догађаја да би оцене тог преврата биле валидне и да би постале историјске чињенице.

Невена Ковачевић

RIP КЊИЖЕВНА КРИТИКО

Полазећи од претпоставке Милана Радуловића да профил модерне књижевности не стварају књижевници, него критичари; и претпостављајући да је модерна књижевност углавном *тривијална*, намеће се питање – да ли је све мање добре књижевности или захвалне књижевне публике? А то је схоластизам једнак оном познатом: шта је старије – кока или јаје? Стога, ако све претпоставке окачимо „мачку о реп“ и занемаримо покушаје рационализовања тренутног и не баш сјајног положаја аутора, читалаца и књижевности уопште, једна ствар је јасна – ваљана књижевна критика је мртва (или барем тако заудара). А одговорног је, de facto, тешко уловити.

Године 1817. Вук Караџић пише оштру критику на Видаковићев роман „*Љубомир у Јелисиуму*“. А с обзиром на то да је ово прва документована критика у српској књижевности уопште, с правом се може Вуку доделити и титула оснивача критике код Срба. Као и сва друга његова дела, тако је и ова критика комплексна, систематична и беспоштедна. На почетку поменуте рецензије, Караџић износи мишљење о стању на тадашњој књижевној сцени: *„До данас се готово ниједан списатељ не нађе да постави правила по којима ће писати, него како му падне на памет. Како који перо зереже да пише, он већ одма почне мислити како језик поправљати, а не као ће га учити“*.

Даље истиче да садржина романа није кохерентна, да нема главне теме и све то тешко може да прати и рецезент и читалац. Писац *„(..) На много места не зна шта говори, много бунца као баба у болести и прави магарцима своје читатеље, или самога себе… Не зна ни*

историје ни географије, ни логике, ни поезије, ни реторике; нити зна шта је морал, ни стид, ни учтивост; нити познаје карактера народа нашега, ни ништа.“

Ако Вука Караџића сматрамо оснивачем књижевне критике, Јована Скерлића засигурно можемо назвати њеним утемељивачем. Скерлић је познат и по својој реформаторској улози и иновацијама које уводи из разлога што не прихвата ниједну ранију поделу, те ствара потпуно нову периодизацију српске књижевности, коју ће прихватити или модификовати и будући историчари и критичари. Као ученик Богдана Поповића и француске школе, био је за позитивну научну методу у књижевној критици, али за разлику од свог учитеља, више је полагао на садржај него на форму и користио је више импресионистички, биографски и социолошко – историјски метод у књижевности. Међутим, његова критика је често била описна, а снага добре критике је управо у умећу комбиновања субјективног мишљења са објективношћу и његово презентовање на прави начин, што подразумева да и она сама мора бити креативна и пријемчива крајњем реципијенту.

"И кад црни сандук, на конопце дуге
У дубину спуштен, крупна земља засу,
Само врисак мајке, глас бескрајне туге,
Очаја и бола, по гробљу се расу...
И дубоко у ноћ звонио је тамо
Као глас из гроба промуко од бола;
А ледено небо ћутало је само...
И капала вода са дрвећа гола..."

О Дучићевој поезији Скерлић каже да је најбоља ствар у целој збирци. Када му је ту песму Дучић први пут читао, у Женеви, у јесен 1889. осетио је силну емоцију, те наводи како

су поменути стихови најимпресивнија, најпоетичнија ствар која је из његовог пера изашла. Песму сврстава међу најбоље што је дала цела наша песничка школа и да је могла изаћи само из пера правог песника. За Дучића каже и да је најбољи млађи лиричар у нашој књижевности.

Амерички књижевни критичар, романописац и професор хуманистике, Харолд Блум, тврдио је да је писање књижевне критике исто што и писање поезије. Са тог становишта, критика, иако је рационалана дисциплина и објективна спознаја дела (донекле, јер је стварна природа дела садржана ипак у самом делу), критика је, или би требало да буде, уметност сама за себе. Истина, књижевна критика је одувек била непопуларна за читање. Ипак, била је жанр, имала је истраживачку, креативну и стваралачку форму. Критичком осећају подређени су сви делови критичког текста – идеје, судови, анализе. Данас се, нажалост, и њена функција се своди углавном на информативну форму. У односу на академску критику коју пишу стручна лица за ужи круг читалаца, углавном у специјализованим часописима или засебним монографијама, медијски простор новинска критика заузима у дневним, месечним или периодичним публикацијама и циљ јој је да широј публици представи нова дела и оцени њену вредност. Иако јој је улога управо формирање актуелне књижевне сцене и мора постојати у њој информативни моменат, не сме се ослањати искључиво на њега. Не сме се занемарити исказивање стручног критичког става, мора бити промишљена, активна, агилна и разноврсна, а опет, пријемчива широј публици. Међутим, новинска критика данас се своди углавном на информацију да је нека књига објављена и у већини случајева инсистира на афирмативном и промотивном приступу и то је оно што је ставља у маргину активних књижевних токова. Оно што је сахрањује.

Осамдесетих година двадесетог века књижевна критика је донекле још и била популарна, али преласком у деведесете и преласком нације из мислећих људи у „овце за шишање“ без критичког мишљења и става, и наша драга критика, покој јој души, губи публику, самим тим и оне који за ту публику пишу.

Тежи се избегавању конфликта, преношењу негативних емоција, па се тако лакше подилази уређивачкој политици, која фаворизује афирмацију новообјављене писане речи, а занемарује поредбени моменат, те се о вредновању неког текста ништа ни не зна, јер вредносни суд ни не постоји.

Чињеница да се не прича о томе да је замрло исказивање објективног мишљена стручњака једнака је чињеници да се таква ситуација прихвата. А шта смо тиме добили? Постоји гомила писаца чија имена сви знамо, али њихове текстове не читате ни ви, ни ја, а ако бисмо и покушали, схватили бисмо да је управо то што критика не постоји, њих довело на престо хвалисавих, популаризованих и самопрозваних писаца.

Као одговор на питање да ли је и колико књижевна критика постала површна и обезвређена од времена њеног настанка у Србији до данас, можемо прелистати дневне и периодичне публикације и сами закључити колико је заправо медијског простора критици посвећено и да ли је тај простор правилно искоришћен; и запитати се колико критике и рецензије испуњавају норме парцијалног или комплексног приступа, проучавање одређеног феномена, дескрипције или језика и уопште проучавање особености књижевног дела различитим истраживачким методама.

На страну научна академска критика, о којој овде није реч, савремена критика све више личи на рекламу и промоцију и то је поражавајућа чињеница која се пређуткије.

Данас критици, дуго након смрти, држимо опело, схватајући да је без ње Достојевски тек галамџија који јадикује о својим егзистенцијалним мукама, а нека савремена књижевницах – оличење префињене креативне интелигенције.

Али, оно што нисмо читали као да и није написано, тако да сви имамо могућност избора и одлучити да ли ћемо подилазити, по сваку цену, глорификовању афирмативности данашњих критичара или оплакивати одавно мртву моћ добре критике, и надати се бар да се њена пропаст неће заташкавати и игнорисати.

(Добра књижевна критико, вечна ти слава!)

Јадранка Миленковић

МИТ О ЖЕНСКОМ ПИСМУ

Оно чега нема у речима, у усменој или писаној књижевности, осуђено је на заборав, прећуткивање, а самим тим и непостојање. Све што је могло бити пренето, из најдаље прошлости, до нас је стигло кроз стих, слику коју је осликао песник својим језиком, метафору или параболу записану у најстаријим списима и кроз велики број других књижевних облика формираних у најразличитијим културама. Оно што данас знамо о веровањима људи, обичајима или историји древних цивилизација само је део који је сачуван као књижевно остварење. И то је један од разлога зашто су велики владари правили огромне библиотеке, откупљивали рукописе, пленили их, унајмљивали преписиваче. Они други, који су отимали власт, палили су библиотеке и књиге својих претходника, не би ли тако изменили не само будућност него и слику прошлости, и успоставили нове истине.

Упркос другачијим веровањима, писана реч никада није била неважна, скрајнута активност малобројних, која не утиче на збивања, гледишта, начин живота, однос према свету, сопственом добу и будућности. У том смислу, писање није тек одређено занимање или научен занат. Ипак, ко је у неком тренутку могао бити писац, није увек зависило само од талента, већ од многих других околности које је наметало друштво својим писаним и неписаним законима. Ако је „истина“ имала бити пренета кроз литературу, онда је било јако важно да се чује глас оних који су били носиоци моћи: не само владарских породица, одређене класе или одређених образовних структура, већ и оног пола који је носилац моћи у друштву. „Право гласа“ се као израз користи у свом добро познатом значењу и односи се на

политичка права и слободе; но исти тај израз може се употребити и кад се говори о писаној речи – у том смислу оно је исто што и право јачег, право оног пола који се изборио за превласт.

Зато није нимало за чуђење што су писци, а не списатељице, они који су доминантни глас у књижевној историји. За све то постоји објашњење кроз анализу друштвених околности, историјских збивања и сл. Писати (поред осталог) значи потврђивати фактичко стање као непобитну истину или се борити за одређене промене. Готово свака жена писац у прошлости у том је смислу борац за неко од ускраћених права. Упркос значајним достигнућима које је донело савремено доба, постоји и известан заостатак ограничења из времена које је наметало такве обрасце. И даље је готово немогуће из женског угла писати о одређеним темама без икакве ограде и на исти начин на који теми приступа писац мушкарац. Само постојање термина „женско писмо“ који има отворено унижавајући смисао говори о томе да је жени аутору потребно више да се у свету (мушке) књижевности прво избори против предрасуда, а затим да докаже свој таленат и привуче пажњу на сам текст, који све време треба да буде једина грађа за процену.

У том смислу, већина ауторки, које су се изборила за сопствени статус, није насела на поделу на мушко и женско писмо, па би читањем самог текста (без увида у име аутора) било немогуће утврдити да ли је текст писао мушкарац или жена. Непристајање на ограничења која намеће средина (и својеврсна књижевна јавност) може бити намерно и промишљено, или се ауторка може спонтано оријентисати ка тексту не анализирајући ни једног тренутка та неписана ограничења и могућност погрешног схватања написаног штива. Навешћу тек неколико примера, који су моје прве асоцијације при анализи овог феномена. Тиме ће, нажалост, значајан број великих имена светске књижевне сцене остати непоменут. Једна од

првих асоцијација је аустријска списатељица Елфриде Јелинек, добитница Нобелове награде за књижевност за 2004. годину.

Елфриде Јелинек спада у најконтроверзнија имена светске књижевности, не само у двадесетом веку, већ генерално. Њен опус обухвата читав низ тема којима разобличава и уздрмава темеље аустријског и западноевропског друштва (дакле, оног које настоји да буде доминантно у светској расподели моћи). Радикалан приступ таквим темама скандализује и саблажњава (књижевну) јавност: она се обрачунава са заостацима фашистичке идеологије у друштву које се декларативно одриче чак и свог учешћа у тој идеологији, те се уместо агресора проглашава жртвом. Позиција коју друштво на тај начин заузима дозвољава да се иста идеологија несметано развија дуго након завршетка Другог светског рата. Рашчистити с једном идеологијом значи, пре свега, признати грешке и бити спреман на осуду и сношење последица. Аустријско друштво, изгледа, није спремно на такво признање, и јавно одрицање од идеологије која је довела до највећих разарања која свет памти. Уз то, интелигенција и уметнички кругови у великој мери служе режиму и одржавању неадекватних односа. Проговорити против политичких кругова који су на власти већ значи не обраћати пажњу на један од најдоминантнијих табуа са којим се уметници срећу. То значи не само изложити своје дело осуди, могућем игнорисању и цензури; то значи изложити себе на милост и немилост политичким структурама које располажу људским животима.

Јелинекова притом не говори о веровању у могућност да уметност утиче на друштво. Но, иако се декларативно изражава против тог уверења, она приступа Комунистичкој партији Аустрије 1974. године, и са огромном енергијом политичке активисткиње пише позоришне комаде и романе, у којима разобличава актуелну политичку и друштвену

ситуацију своје земље и свог доба. У неколико наврата сама је забрањивала извођење својих драма, у знак политичког протеста, но после извесног времена, повлачила би те забране.

Политичке теме нису једине којима се Јелинекова бави у свом стваралаштву. Могло би се речи да је потискивање њена опсесивна тема. Потискивање сопствене сексуалности, као и личне прошлости, такође спада у ред веома важних тема којима се ова ауторка бави, поред оних у којима се говори о потискивању националних фашистичких уплива у светску историју. Занимљив је начин на који она приступа феномену спорта – у њему види могућност да се потиснуто преусмери и избије на други начин. Кроз постизање спортских успеха и рекорда, кроз медијско глорификовање тих резултата, пробија исти облик свести који је узрочник фашизма као идеологије.

Но, једно од важних подручја које захвата дело ове ванредне списатељице јесу и, условно речено, феминистичке теме. Улога жене, економски оквири који ту улогу детерминишу и онемогућавају слободно учешће у најважнијим односима, пре свега у љубави, истовремено присуство и одсуство жене из јавног живота, потискивање сексуалности и порицање сопствене телесности, као и одсуство говора који потврђује право жене на нескривену сексуалност, такође су присутни у њеном делу. Све то, као и политичка питања којима се бави, исказано је на начин несмиљено циничан, обојен суровим хумором, беспоштедном критиком, која у литератури готово да женама није дозвољена (док се напротив сматра врлином уколико је одлика којом је обојено штиво писца мушкарца). Али Елфриде не мисли да је представница женског писма, оно је за њу само још једна мистификација женског бића, још једна лаж коју је (литературом и на сваки начин) потребно демистификовати.

Иако овенчана најважнијим признањима за књижевност (и у својој земљи и у интернационалним оквирима), Елфриде Јелинек отворено говори о себи самој, о личном животу, животу несрећне и неуклопљене жене. Оставићемо озбиљнијим аналитичарима њеног дела и њене биографије да одреде колико је за то заслужна неадекватна улога коју жена, као и жена писац, и данас заузима у друштву које претендује да се назива слободним.

Друга списатељица која окупира моју пажњу, при помисли на жене које су кршиле извесне табуе својим стваралаштвом, је недовољно позната мађарска ауторка **Агота Криштоф**, која је, пребегавши у Швајцарску, своје стваралаштво писала на другом језику – француском. Трилогија *Велика свеска, Доказ, Трећа лаж* ненадмашно је штиво које ниједан озбиљан аналитичар неће окарактерисати као „женско писмо“. У трилогији Агота, без ограда, сведеним језиком, приступа темама које обележавају другу половину XX века, пре свега теми рата: преживљавањима која у том оквиру доживљавају деца, сељаци, старци, малограђани, официри, обичан свет. Текст је лишен и најмањег трага патетике. У првом делу трилогије, кроз говор једног од близанаца, главних јунака, Агота и објашњава поступак којим је дело писано. Наиме, дечаци одлучују да записују све што се дешава; међутим, могу писати само о ономе што су голе чињенице. Не могу говорити о емоцијама других, нису им познате. Не могу предвиђати, не могу размишљати о узроцима или последицама, могу писати само о ономе што им је непосредно познато – макар то укључило у њихове записе разне сурове или сексуалне играрије, неосетљивост света с којим долазе у додир, искоришћавања, намештаљке, убиства, огољеност света који посматра дечје око, незамагљено претњом табуа. Годинама касније, ауторка је у интервјуима открила да трилогија садржи велики број аутобиографских елемената, те близанци у књизи представљају њу и њеног брата. Често јој је постављано питање зашто је онда уместо дечака

и девојчице изабрала да пише о близанцима-дечацима. На то питање није лако одговорити, и без обзира на разне одговоре које је сама ауторка давала, један од могућих може бити и тешкоћа са којом се суочава жена писац. Писати о темама сексаулности, поготово о нетипичним сексуалним доживљајима, у којима учествују брат и сестра, може скренути пажњу на другачије претпоставке него што је ауторка желела да прикаже у свом тексту. (Наравно, ово су тек моја размишљања; о делу Криштофове готово да нема ничега на нашем језику, те ја овакве претпоставке извлачим више из сопствених искустава са којима се суочавам у писању, као и из чињенице да је готово све што ми је познато ауторка написала у првом лицу – из позиције наратора мушког рода.)

Они који се баве делом Аготе Криштоф, на моје питање зашто списатељица користи мушки род у својој нарацији, говоре о томе као о еманципаторском акту. Агота Криштоф је поред осталог и мигрант. Жена у туђем свету, која говори туђинским језиком. Њен је начин борбе ослобађање, бекство из свега што притиска, што је неадекватно: прво из политичких и економских оквира који су били наметнути у родној земљи, затим из неадекватних брачних односа и фабрике у којој ради. Она учи језик туђина, да на том језику напише своје дело, нетипично и снажно, о разарањима, усамљености и потрази за љубављу, истином, сигурношћу, на начин који се не може упоредити ни са једним познатим (тек у неким деловима можда блиским делу Јежија Косинског, по тематици и сведености језика). Разиграност, умекшавање и сликовитост женског писма нису карактеристике ових књига: читајући их истина о свету у коме живимо стиже до нас као ударац у стомак. Сама Агота у неком интевјуу говори о свом делу као „освети радника и домаћице“.

Песникиња и драмска списатељица **Милена Марковић**, с друге стране, нигде у интервјуима (колико ми је познато) не говори о женском и мушком писму; она пише

аутентичним ауторским изразом, не покушавајући да пробије баријеру, већ у потпуности игноришући могућност да таква баријера и постоји. У једном од интервјуа говори о свом списатељском поступку наглашавајући да спада у ону групу аутора који пишу нешто што је разумљиво апсолутно свима. То се не односи на игнорисање разлике у половима, то се односи на све разлике које су уопште замисливе. Међутим, поетска снага њених дела превазилази прозаичност стварности, једноставност израза, могућу банализацију, те снажним сликама „сурове лепоте“, како се о њеним текстовима изражавају критичари, допире до широке читалачке популације. Свет њених ликова је свет деприлегованих; она пише о одбаченима, прогнанима, изгубљенима, лишенима милости. Иако често у поезији наилазимо на исповедне моменте, у којима она проговара као жена, мајка, ћерка, то још увек не значи да је управо то окосница њене књижевности и њеног израза. Њено занимање за актуелну стварност далеко је шире, тиче се свих учесника. Најбоље о томе говори сама у бројним интервјуима који прате награде за драмска остварења:

"Није слобода само то што те више не бију ни отац, ни поп, ни учитељ, ни муж, ни газда, ни комесар, односно, како кога, газде и мужеви понегде и бију. Сад можеш да поживотињиш, да идеш полуго, да трошиш своје тело, новац и време како ти хоћеш. Опет си роб. Немаш наду, немаш достојанство, немаш перспективу ни елементарну сигурност. Интересантно је како се ми данашњи робови одмах ухватимо сексуалних и вербалних слобода. То је једна врста прасећег идеализма. А шта је са тим шта ће бити са светом који познајеш. Хоће ли те избацити са посла, да ли ће бити лекара у земљи, професора, или ће сви који се спремају за то да иду негде. Хоће ли моћи сиромашни и не нарочито способни да се школују и лече? Где је индустрија, привреда? Празна села, празне школе, лоши путеви, гладни људи..."

Један од израза који користи Милена Марковић је „квазипродрмавалачко стваралаштво“. Уметност је нешто што има снагу којом може утицати на друштво; ствар је самог аутора хоће ли јој тако приступити. Уједно, књижевност је један од малог броја начина да се живи квалитетније у времену у којем живимо; то вероватно значи да смо пре свега бића духа.

Наведени примери, који су моје прве асоцијације кад размишљам о позицији не толико жене аутора, већ њеног дела на лествици за вредновање, такви су да не дозвољавају не само говор о женском и мушком писму (не може се о опусу ових књижевница рећи, на пример, да њихова дела спадају у ред најбољих остварења које списатељице могу да изнесу), већ се о њима може расправљати само у домену комплетног опуса светске књижевне баштине. Рећи за њих да „пишу као мушкарци“ било би једнако увредљиво као и сврстати их у „женско писмо“. Зашто онда уопште говоримо о тим категоријама? Чињеница је да без обзира на овакве примере, којих срећом има још и у светским оквирима и код нас, постоји и нешто што се с правом може назвати „женским писмом“. То је она врста литературе коју пишу жене обраћајући се искључиво другим женама, и то тачно одређеној категорији читатељки. У питању је нешто што се назива „чик лит“ (chick lit). „Чик лит“ је посебан феномен, који захтева опсежнију анализу, и ја се овде њиме нећу бавити. Промена која би наступила, у смислу јењавања поплаве литературе која се може уврстити у „чик лит“, и пораста броја књига ауторки чије се дело без ограде аутоматски увршта у опус квалитетне и награђиване литературе, подразумевала би и значајне промене у односима, којима свако цивилизовано друштво по својој дефиницији треба да тежи. Док се то не деси, пред сваком ауторком ће и даље стајати не мали број табуа са којима се суочава у свом писању, а који су аутору мушкарцу давно престали да представљају препреку у стваралаштву. Мит о женском

писму може бити превазиђен тек заједничким настојањем цивилизованог друштва и уметничке заједнице као његовог интегралног дела.

Филип Маринковић

УМЕТНОСТ НЕЈЕДНАКОСТИ И ПРИНЦИПА

Једна од најзначанијих метафора из Орвеловог опуса, која је уједно и лајтмотив данашњег дискурса знаног као глобализам, говори о томе да су све животиње једнаке, али и да су *неке животиње једнакије од других*. Глобализам у свом изворном, из данашње перспективе и утопистичком смислу репрезентовао би првобитно међународност, односе различитих култура које се међусобно не искључују, већ интензивно сарађују, односно нуде оно што је њихов сопствени идентитет другима као што једнако примају к знању и идентитет других култура. Један од свакако најлепших примера примене такве могућности дао је романтизам са Гетеом на челу, који се истовремено бави немачком легендом о Фаусту и увођењем термина *Weltliteratur*, односно идеју светске књижевности за коју је сматрао да не треба да буде ограничена нацијом којој припада.

Отвореност према другима дакле, односно појам free market-a био је утемељен и знатно пре глобализације, чак се може говорити да је заправо био ту одувек. Шта се то онда променило данас у његовом дискурсу, пре свега у уметности? Гете је светску литературу поштовао из разлога њене разноликости и различитости, док је данашњица у потпуној опозицији таквом виђењу света. Уколико данас посматрамо филм и његове савремене најдоминантније тенденције (а ту пре свега мислим на филмове из парка забаве и ничег другог, опште познатијег као *Холивуд*) ми заправо видимо да су сами његови зачеци глобални и окренути ка целом свету у свом настајању. Како би један филм могао у самом настанку да се обраћа великом, заправо огромном броју људи из целог света, изузев пар

земаља попут Кине, у коју америчка кинематографија још увек у потпуности не допире, такав дискурс би заправо морао да смањи на мимимум све разлике међу њима, што уједно и сужава опсег обрада савремених проблема данашњег друштва или било какве критике. Гледаоцу коме се такав филм сервира, морају све околности да буду познате, па отуда опште, устаљене теме за које се у прошлости већ утврдило да су инкасирале приход, а данас, захваљујући напредној техници и пропратним ефектима сценарио може бити и готово безвредан. Наравно, може се тврдити да онај ко не жели не мора ни да гледа филмове из Холивуда, али је прича знатно комплекснија. Прича заправо подсећа на стање у књижевности, али и у музици, вајарству и сликарству. Један погодан пример таквог стања у књижевности, пронашао је и Јост Смирс у књизи *Уметност под притиском*, која је између осталог и основна инспирација овог текста, а односи се на америчку организацију *Modern library* која је на себе узела задатак да направи листу 100 најбољих књига 20. века. Укратко, у тих 100 књига, девет аутора су жене, три аутора су афричког порекла и само четири књиге су издате пре 1975. године. *Modern library* је настао из куће *Random house* који припада групи *Bertelsmann*. Наравно, из поменуте групе заступљено је 59 издања од укупних 100. Тржиште интереса и економија су преовладали над уметношћу која се полако претвара у индустрију. Можемо ли дакле говорити о демократији као синониму глобализације? Мислим да не.

Тамо где има индустријског аспекта, ту је заступљен и онај идеолошки. Бенџамин Барбер се, у ближој прошлости, тачније 1999. године управо осврће на моћ звука и слике за које наводи да су *одувек коришћени за пропаганду, а права битка у овом тренутку води се око тога коме ће бити дозвољено да контролише светске слике и да на тај начин продаје* (ЧИТАЈ: ПРОДАЈЕ) *одређени начин живота, одређену културу, одређене производе и*

одређене идеје. Ту је наравно и делокализација, недостатак критике и систематска репродукција уметности. Власници корпорација гурају искључиво своје интересе, и наравно антидемократски су настројени према свакој одлуци која поставља знак питања на постојећа друштва, а критичке дебате никада, показало се и раније, не доприносе стварању максималног профита. Тако је и уметност која у свом средишту има дубоку забринутост и дубља промишљања скрајнута у други план. Уместо тога понуђена нам је *mass media* забава попут оне понуђене Римљанима под слоганом: *хлеба и игара*. Хлеб је данас ирелевантан. *Пирати са Кариба*, део под називом „*На крају света*“ званично је најскупљи холивудски филм са буџетом од 342 милиона долара. Филм је зарадио 964 милиона захваљујући читавом низу других медијских облика у коренсподенцији са самим филмом: видео игре, простори за наставке, тематски паркови, књиге, одећа, играчке, сликовнице, рекламе, музички спотови и читав низ потрошне робе са брендом и лиценцом на њему. *Сведоци смо спајања забаве, информације и адвертајзинга*, како је Томас Шац писао 1997. Још једна ствар интересанта је са овим филмом, а односи се на сам његов наслов, тачније на локацију на коју упућује. Ипак, знамо ли ми неки карипски филм? Зашто би северна америчка продукција одлазила на југ и при томе давала толики новац? Познато је да се, рецимо и у Мароку годишње изда и до хиљаду дозвола за страну продукцију, док домаћа скоро и да не постоји. Одговор је знатно јаснији и у примерима из осталих делова света. 90% филмског тржишта у САД-у контролише укупно осам дистрибутерских компанија. У Европи, тај број је нешто мањи, око 85% филмског тржишта. Чак и у Француској, тај проценат износи 68%, а само 27% купљених улазница још 1997. године био је за француске филмове. Филмови снимљени у другим земљама привукли су 5%.

Крајем протеклог миленијума у Турској се снимало више од 300 филмова по години, али је споразумом о слободној трговини већ 2001. снимљено укупно 12 филмова. Таква ситуација на почетку миленијума може се пронаћи и у Бразилу, који је осамдесетих снимао 100 филмова годишње, а деценију касније – 10. У Мексику, произведених 150 филмова опада на мање од 10 произведених, док се у Индонезији 1991. у којој је произведено 119 филмова тај број, само годину касније смањио на 12, што је уједно и најбољи показатељ да је мултикултуралност глобализацијом заправо осакаћена, ако не и у потпуности уништена услед неравноправног тржишта, који се своди на закон јачег и богатијег, јер енормни буџет неког блокбастера може бити једнак и деценијама производње у некој од земаља трећег света. (То није случај само са земљама трећег света, као ни са самим филмом. У Великој Британији, кућа *Waterstone*, која је само једна од група конгломерата *EMI* држи у свом поседу 200 књижара, па је судбина малих независних издавача крајње предвидљива).

Може ли се онда говорити о могућности избора или је реч заправо о могућности избора једног наметнутог, сервираног избора? Можда речи Слободана Владушића у књизи *Црњански, мегалополис* такав став дефинишу конкретније: *Холизам типа све је једно, не постоји да објави истину да је заиста све једно, већ да би легитимизовао да једно влада свим.* Таква индустријска политика катастрофална је за филмску културу, биоскопи се затварају за неамеричке филмове јер не привлаче довољно публике, али је истина заправо та да већинска публика више и не зна за постојање других. Глобализација је свакако ту, али наставак америчке глобализације, како ју је видео Горбачов приликом обраћања Бушу у чланку „*Господине Буш, свет не жели да буде амерички*“ у листу *Washington post*, била би грешка. Свет је много комплекснији и реалнији од произведених очекивања Холивуда чије илузије илузионистичког друштва јесу потпуно ван домета највећег броја људи широм света,

па и у Америци (Сиромашној маси се тако сервирају филмови који су више прављени за богате појединце, попут Мајкла Џордана који је за једну рекламу за *Nike* плаћен колико и на годишњем нивоу погон радника исте фирме, који се иначе састоји од 30.000 жена у Индонезији, земљи у којој се такође, у великој мери, извозе такви филмови). Једна земља под управљачким кормилом неколицине која задовољава потребама цели свет брзином и квантитетом, може само да наштети квалитету, а рангирања и долари могу постати једини преостали начини на које би људи изражавали шта им се допада. Наравно, тој неколицини то би свакако био примарни циљ. Тако би *Пирати са Кариба* могли да постану не само најпрофитнији већ и најбољи филм икада, а многим већ и јесте (Ja још увек сматрам да је то немачки филм *Метрополис* из 1927. иако се овај текст углавном састоји од бројки и зарада).

Фокусирајући се на глобалне културне трендове из америчке масовне културе и шта је то што исти могу данас да понуде, Ентони Смит се са правом пита: *Да ли они стварају нову културу, нови стил живота који је такође начин живота, онај који може утешити људска бића услед губитка и жалости и смрти? Каква сећања, које митове и симболе, вредности и идентитете, може понудити таква глобална култура коју углавном покреће комерцијалност* и у случају уметности, организује само *шачица културних конгломерата који функционишу на глобалном нивоу, како их описује Смирс* и који креативни израз, какав поседује само уметност поставља као највреднију потрошну робу 21. века? Само, (Питање, подразумева се, није упућено Дејмијену Херсту) хоће ли се на крају и уметници са тим сложити?

Кристина Топић

ПЕРФОРМАНС "ЈА ЋУ РАДИТИ ШТА ЈА ХОЋУ"

Ову поруку вам је уручила
позната бх умјетница:

Надам се да ће једног дана машине обављати
бесмислене послове за нас,
но и њима желим слободан викенд.

Радно вријеме: 24+8/7
Ја ћу радити шта ја хоћу
Умјетница Алма Гачанин
alma_gacanin@hotmail.com

Шта је *Ја ћу радити шта ја хоћу?*

Свакодневница измакнута умјетничком дјеловању, монотонија, обављање посла цијели мјесец без слободног дана били су довољни да се роди идеја *Ја ћу радити шта ја хоћу,* да се наглас изговори ***Ја ћу радити шта ја хоћу,*** да се подијели са другим људима, да покрене на размишљање, да ослободи, да се заокружи у перформансу бх умјетнице **Алме Гачанин**.
Радна средина и евоцирана сјећања која су долазила приликом обављања посла током 30 дана свој израз добили су кроз двије поруке дневно. Све поруке су имале исту структуру, али

је свака садржајно била другачија, преносећи различита расположења, мисли или осјећања. Поруке су се у већини случајева дијелиле непознатим људима, мада понекад и познатим. У почетку су поруке биле само текстуални садржаји, а послије је сваки текст пратила и одговарајућа илустрација. С обзиром на то да поруке представљају умјетнички израз на посао и свакодневницу који нису у вези са умјетничком сфером, оне истовремено испитују и услове рада, цијену рада, сатницу и сл. Анализирајући њих, у први план се истиче и однос према сопству, слободи изражавања и питању контроле над личним животом. Свакодневница, умјетнички израз и слобода.

Карневалско извртање стварности, иронија и смјеховно једини су, али сигурно и најбољи начин израза свог Ја, помјерања значења утврђених вриједности свакодневнице, слободе, критике. Алма перформансом долази до других људи затворених у свакодневницу, покушава да дјелује на њих или бар да покрене мисао о умјетности, слободи изражавања или слободи уопште. Стварност се у већини случајева схвата озбиљно, владају утврђене норме које су понекад беспотребно присутне, али ипак присутне. Иронија и хумор су ту да измијене, дехијерaризују њену озбиљност, ту су јер су саставни дио *Ја ћу радити шта ја хоћу*. Како Алма каже: „Када се ствари погледају са пристојне дистанце и са смијешком у грлу, оне потпуно другачије изгледају, па и нешто попут отказа на послу, промјене занимања или заузимања за себе и преузимања контроле у ситуацијама у којима смо наизглед беспомоћни изгледа сасвим могуће и сасвим лако, а некада и забавно.” Другачије заиста не може, јер другачије не опстаје.

16/17. опрезно вам се дајем, да се не потрошим

Радно вријеме: 17. дан без слободног дана и још увијек сам лијепа.

Ја ћу вам дати умјетности колико ја хоћу.

Изложба **Ја ћу радити шта ја хоћу**

На изложби у *Звону* представљене су све поруке и илустрације које је умјетница дијелила пролазницима током тридесетодневног одговора умјетности на свакодневницу. На изложби у *Звону* је као финални продукт рада изведен перформанс ***Хоћу врага***, који је перформирање текста и који чини пресјек одабраних ситуација током овог перформанса. *Хоћу врага* је одабир неких разговора током тих 30 дана и реакције на рад и на саму умјетницу. *Хоћеш врага* је била прва реакција на рад, односно назив *Ја ћу радити шта ја хоћу.*

Ову поруку вам је уручила
позната бх уметница
Ако баш ништа на свијету нема смисла
хоћу да зарађујем пуно лове
па нек ни то нема смисла.
Радно вријеме:
Ако не знаш, научи.
Ја ћу бити богата ако ја хоћу.
Ја ћу радити шта ја хоћу
Умјетница: Алма Гачанин
alma_gacanin@hotmail.com
14/15. дан на послу

Марцјана Јелисавчић

ОД МАРГИНА ДО СРЦА КЊИЖЕВНОСТИ

Колико је само жанрова, писаца и дела остало скрајнуто и удављено наслагама прашине која деценијама и вековима затрпава њихове вредности, због нечије малициозне одлуке да табуом прогласи ту искру која је могла значити промену, прогрес, па чак и револуцију! Оно што није долазило у обзир јер се косило са владајућим политичким, друштвеним и књижевним начелима, отписивано је уз изговор да је декадентно, неморално, па самим тим и неприхватљиво. Тај отпис коштао нас је скупо, јер је неретко резултирао уназађивањем оне области коју је проблематизовао. Такву је судбину доживео и хорор као жанр фантастичког вида књижевности, јер је много дела протекло светом литературе, док је овом квази-бласфемичном жанру дат какав – такав простор. Међутим, док је успео да се прогура између намрштених обрва просветитељства и рационализма и стекне статус правог књижевног жанра, седма уметност је допринела његовом омасовљавању и све чешћем свођењу његовог писменог пандана на паралитературу.

Дела којима је хорор отпочео свој живот у светској литератури (тада је називан готиком или готском причом) и поред славе и великог утицаја на потоње писце сличних афинитета, код нас су релативно скоро (или уопште нису) преведена. Првим готским романом сматра се *Отрантски замак* Хораса Волпола (1764). У критици се овом делу често одричу уметнички квалитети, и посматра се као прекретница којом је отпочела пракса неговања готика. Слављен је због иновативности и продора сабласног у књижевност, што је подстакло љубитеље страве да се и сами упусте у списатељске, али и читалачке подухвате. Овај роман на српски језик преведен је тек 2011. године. Исте године преведен је и роман М.

Луиса, *Монах* (1796). Да је идејни систем утицао на обликовање дела насталих у периоду сазревања готске књижевности, сведоче романи Ен Ретклиф, која је своје фантазмагорије објашњавала здраворазумски (и чија дела још увек нису преведена код нас). Тај „ретуш“ присутан је и у романима српских предромантичара, који су се на самом почетку модерне српске књижевности одважили да се уплету у „таинства“ и поведу своје јунаке путем искушења, приређујући им разна „дејствија“, како би јунаци научили да разликују правоверје и сујеверје, како би научили „мислити, мислећи расуждавати, а расуждавајући о стварима судити и закључивати“ (Чокрљан 1829: 37). Хорор је најпре почињао да егзистира као такозвани „објашњени готик“, где читалац на крају романа сазнаје да је фантастика која је окупирала његову пажњу, само сплет исцењираних околности чије разоткривање бива потпомогнуто дидактичко-рационалним расплетима. Оно што Лавкрафт детектује као слабост у делима Ен Ретклиф управо је та „необјашњива навика да романе завршава трезвеним разочаравајућим објашњењима“ (Лавкрафт 1990: 154), што можемо тумачити као компромис са временом које није навикло на таква иступања, и са публиком којој се тек требало приближити и открити реакције на овакакав вид литературе. У српској књижевности, фантастика има двојаку природу: иако „редовно демаскира ‘прејестествене’ рецепцијске потенцијале и води читаоца ка критичкој провјери лажних маски тобожње фантастике“ (Иванић 1989: 342), она је у исто време и популаризује, откривајући читаоцима ову велику страну књижевности, која ће након епохе просветитељства незадрживо почети да се шири – од маргина, ка самом срцу литературе. Она никада није била у центру, али за оне који у њој виде лепоту – она је само средиште.

Хорор се одвајкада кретао бочним странама књижевности и чак и као такав био изложен тирадама критичара који су његове теме доживљавали као бављење дегенеризмом и

декаденцијом. На тај начин, бављење хорором постало је табу, што је концепт који је препознао Дејвид Пантер и у књизи *Књижевност страве* дефинисао табу као „области социопсихолошког живота које вређају, које су потиснуте, које се обично мету под тепих у интересу друштвене и психолошке равнотеже“ (Пантер 1980). Сада не можемо ни да претпоставимо колико написаног није доживело да изађе из фиока, дела која су завршила у фронцлама (или пламену) због идеологија која су их прогласила безвредним и неморалним. Вредносни системи и религијске стеге одређених епоха претили су да затру корене овог жанра, који је захваљујући ауторима који су схватили да зарад својих аутентичних идеја вреди искорачити из кутије омеђене прописима, ипак наставио да постоји и развија се. Најпре стидљиво, а са позитивном рецепцијом читалачке публике – све упорније (чак и Хорас Волпол, који је свој капитални роман издао под псеудонимом, потписао је своје дело тек када је *Отрантски замак* због великог интересовања читалаца, доживео друго издање).

Један други проблем очитава се у немару српске преводилачке и књижевно-историјске праксе: имена попут Јевстатија Михајловића и Јована Чокрљана неправедно су изостављена из историја српске књижевности (и истраживања уопште), а реч је о ауторима који су у својим романима неговали писање под утицајем хорор фантастике, и то на самом почетку деветнаестог века. На овај предромантичарски двојац указује Сава Дамјанов у својој књизи *Вртови нестварног* (огледи о српској фантастици), наводећи одломке из њихових дела која су прожета дејствима хорор фантастике, која није само успутна, већ ови писци читаве заплете заснивају на њој. Исти модус писања Дамјанов препознаје и код Милована Видаковића, са разликом што је овом аутору у критици посвећена пажња (иако недовољна), а најчешће је помињан у спрези са именом Вука Караџића, са којим је био у оштрој полемици. Невелик број текстова (Сава Дамјанов, Радослав Ераковић, Срђан Орсић)

показује да је реч о аутору који је био изразито модеран за време у којем је стварао и који је својим делима отворио врата каснијим писцима (којима су и приписане заслуге за оно што је Видаковић описао и установио).

Други део проблема односи се на незаинтересованост српског преводилаштва за феномен који је у англоамеричкој критици почео да буја нарочито након појаве Едгара Алана Поа. Дејан Огњановић наводи да је одредница „хорор“ касно ушла у српску књижевност, тек око 1980. године. У речницима књижевних термина не постоји (на његовом месту су „роман страве“ и „готски роман“).

„Проблему скрајнутог, успутног или изосталог бављења књижевношћу страве у речницима на српском језику, треба додати и онај који се тиче непостојања преведене или домаће литературе из те области“ (Огњановић 2010: 561).

2014. године, дакле четири године након што је овај текст објављен у *Књижевној историји,* Огњановић је у *Поетици хорора* (којом је дао исцрпан приказ овог жанра од његовог настајања, као и дела која су њиме обухваћена) навео да се ништа није променило. Међутим, 2015. године „Орфелин издаваштво“ (у сарадњи са Огњановићем који преводи, пише поговоре и биографије) покренуло је едицију *Поетика страве* у оквиру које су до сада издате књиге: *Врбе* Алџернона Блеквуда, *Шаптач у тами* Х.Ф.Лавкрафта, *Зазвижди и ја ћу ти доћи* М.Р.Џејмса, *Хладна рука у мојој* Роберта Ејкмана, *Уклета кућа на брду* Ширли Џексон, а најављено је и публиковање књиге Кармила и друге приче страве од Шеридана Ле Фануа.

Захваљујући појединцима који су показали спремност да се супротставе учмалости културе и критичком естаблишменту, хорор је одавно престао бити део табу сфере. Али његово некадашње поимање условило је појаву проблема са којима се суочавамо и данас:

скрајнутост аутора који су заслужили место у врху књижевне историје и гомиле непреведене, а неопходне литературе како бисмо о овом жанру могли добити ширу слику.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Иванић 1989: Душан Иванић, *Фантастика у српској књижевности 18. и 19. вијека (типолошка разматрања)* у Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности, стр. 339-350.
2. Лавкрафт 1990: Хауард Лавкрафт, *Натприродна страва у књижевности у Случај Чарлса Декстера Ворда,* превела Гордана Велмар-Јанковић, БИГЗ, Београд, 1990, стр. 143-205.
3. Огњановић 2010: Дејан Огњановић, *Однос према хорор жанру у књижевној и филмској теорији на српском језику у Књижевна историја*, год. 42, бр. 142, 2010, стр. 559-570.
4. Огњановић 2014: Дејан Огњановић, *Поетика хорора*, Орфелин издаваштво, Нови Сад, 2014.
5. Пантер 1980: David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Vol. 2: The Modern Gothic, Roultegde, Taylor and Francis Book, London and New York, 1980.
6. Чокрљан 1829: Јован Чокрљан, *Огледало добродѣтели и вѣрности или Жалостна приключенія Драголюба и Любице*, Писмени Кр. Всеучилища ПештанскогЪ, Будим, 1829.

Николина Зобеница

СУДБИНА ПОДУНАВСКИХ ШВАБА

Подунавске Швабе су два века живеле на подручју Војводине и дале су значајан допринос развоју и напретку културе на овим просторима. А онда су одједном нестале. Њихови трагови су остали: у архитектури, у обичајима, у храни и пићу, у језику. У тој мери су (п)остали саставни део наше културе да их нико не препознаје као стране, ни не размишља о њима. У историјском сећању постоји рупа када је реч о подунавским Швабама. Ко су они и како су и када и зашто нестали?

У великом броју су напустили земљу. У великом броју су убијени. У великом броју су у концентрационим логорима страдали од глади и болести. И старци, жене и деца. У малом броју су остали. Њихова имовина је раздељена. Њихове куће су населиле придошлице, неки нови људи који су – вероватно тешка срца – напустили свој завичај. Као и подунавске Швабе. Њихова кривица је колективна, као и њихова казна. Они су изгубили. А ми?

Да ли су (сви) били криви или нису? Колико њих се приклонило националсоцијализму из убеђења, колико њих из опортунистичких разлога, колико њих под присилом? Колико њих се супротставило том режиму? Колико њих је погинуло јер су бранили свој завичај и своје комшије? Колико се разликују од нас? Колико њих је криво, а колико невино? Колико је деце међу њима било и која је њихова кривица? Где су им гробови?

Нема одговора. О томе се ћути. Рана није зацелила. Још увек има оних који носе жиг срамоте и страха због кривице, али и оних који у себи носе огорченост и бол због губитка. Време није охладило и стишало емоције. Није се слегло довољно прашине да сакрије трагове. У медијима се не говори много о томе. Ретки текстови и књиге су углавном праћени ћутањем. Нико никоме не брани да о томе говори, јер је ионако мало вероватно да ће неко обратити пажњу и приметити те написе у мору текстова који се објављују. Зато се игноришу. Тој теми се не придаје пажња, гура се у запећак. Рашчишћавање питања кривице и одговорности, вагање и мерење, питање ко је коме први шта урадио, још увек је рак рана. Нико не признаје злочин који је почињен над злочинцима – шта ту има да се признаје и пита, кад се зна ко су кривци? Зар не?

Хода се и гради по гробовима непознатих лешева. Окреће се глава. Питање је да ли нас душе покојника походе, да ли траже мир и правду, да ли нас оне спречавају да идемо напред, да ли су оне наш терет, наш Сизифов камен који нас увек враћа на почетак? Нећемо сазнати док не очистимо ту рану. Можда нећемо ништа добити, али више нећемо морати да се кријемо од свог одраза у огледалу историје.

Душан Захаријевић

СМЕХ У ИМЕ ЖИВОТА

Изгледа да је човеку својствена потреба да открије законе по којима се ствари догађају – о чему је Станислав Винавер писао у есеју *Икаров лет*. Отуда све оне филозофске теорије које представљају „ухваћене законе“ природе. Религије и митски обичаји су, како Винавер даље пише, основна питања решавали на практичан начин – „претпоставивши да је све јасно и тачно, да се зна који је бог и на који начин нешто створио – они су тражили како практично да поступимо да би нам на земљи било добро“[2]. Дакле, не ради се о сазнавању ствари из духовне радозналости, већ због праксе – одређивања правила како се треба понашати. С друге стране, филозофи су то чинили из радозналости. Желели су да продру у срж бића и ствари чак и када то не користи много животу. Тако је Винавер одредио два типа човека: етичара и метафизичара, а у ову класификацију улази и песник као трећи тип.

За разлику од „законодавца“ (религиозног, државног, социјалног) који на основу закона васионе жели да створи своје законе помоћу којих би се људи снашли у животу и метафизичара који не гради своје законе, већ тежи да продре у законе васионе и расветли их, песник „не даје своје законе света, нити васионске законе, он се интересује и за једне и за друге, проживљује их врло често, у њих верује врло често, у њих сумња, али за њега је доживљај и обиље живота и сна важније него оквири и закони тог доживљаја“[3].

2Станислав Винавер: „Икаров лет“, у: *Надграматика,* Издавачко предузеће Просвета, Београд, 1963, стр. 53.

3Исто, стр. 57.

И док се људи упињу да пронађу законе из практичних разлога или из радозналости, у митовима, предањима, народним причама, понавља се мотив о забрањеном – о табуу. То је оно што се не сме видети, слутити, додирнути, о чему се не сме говорити па ни мислити. Тако табу постаје ограничење – забрана. Већ поменути „законодавци“ изградили су систем табуа, забрањених ствари које не смемо дирати и о којима не смемо говорити јер би то могло бити лоше по нас. Филозофи су се, пак, бавили управо забрањеним стварима, покушавајући да их до краја објасне и тако развију и укину. Да покажу да нема табуа. По Кантовом мишљењу, то је истина, суштина ствари до које не можемо допрети, јер не можемо спознати ствар по себи. Тако је табу граница нашег сазнања.

Винавер песнике сматра посебном врстом људи. Они не одређују законе који би уредили живот нити теже да разбију табу. Они су истовремено и срећни и несрећни што граница постоји. Њима није циљ да напусте живот и укину све границе, већ „да буду свуд, али такође и да свега буде“[4]. Постојање забрана које нам ствари чине неприступачним или мирење са тим да је све забрањено води у задовољавање ништавилом. Песник се не задовољава светом у коме нешто недостаје. Потребна му је пуноћа бића, ствари, догађаја. Потребна му је и препрека и превазилажење. Сам Винавер није признавао да постоји Ништа, сматрао је да су празнину измислили људи, јер нису били у стању да осете обиље свега у свету. А због тог обиља Винавер је страховао да неће успети да пронађе форме за све нове садржаје. Отуда и став да је песницима потребна и препрека и превазилажење, јер

4Исто, стр. 56.

прекорачење забране је њено укидање, што води у ништавило као и прихватање ограничења. А како за њега не постоји Ништа, не постоји ни коначност, већ је све вечито грађење веза, кретање, делање – све је вечито наилажење на забране и њихово превазилажење.

Песника је Винавер видео као саучесника божанства које је створило свет. Он долази после бога (творца) и још једном пред нама ствара тај исти свет:

> Метафизичар проналази тајне разлоге што је бог овако или онако учинио. Етичари и социјални мислиоци остварују у оквиру непознатих закона, који нас надмашују, оквир разумљивих закона које ће нас одржати. А песник опева оно што је пред нама, налазећи увек нових хармонија и дисхармонија, новог оправдања и нових апсурда.[5]

Док су етичари и метафизичари сувопарни, песник је полетан и необјашњив, живи и стварношћу и нестварношћу овог света, и сном и јавом.[6] Како смо већ поменули забране, односно границе на које уметник (и човек уопште) наилази, добро ће доћи осврт на други Винаверов есеј *Загонетна суштина Прустовог дела*. На једном месту у овом есеју он каже да сваки прави стваралац наилази на границе које не може прећи. Уколико покуша да их пређе, прети му лудило.[7] И не само лудило. Прети му и друштвена анатема која прети свакоме ко се на било који начин приближи табуу или покуша да га разоткрије. Последњи

5Исто, стр. 57.

6Види: Исто, стр. 69.

7Види: Станислав Винавер: „Загонетна суштина Прустовог дела“, у: *Надграматика*, Издавачко предузеће Просвета, Београд, 1963, стр. 334.

корак пре склизнућа у лудило је смех који, када се о њему говори код Винавера, али и код Пруста, треба посматрати као утицај Бергсона. Наиме, Винавер овако објашњава Бергсоново схватање смеха (карикатуре): „... живот је покрет, а ми се смејемо (ваљда из освете, из протеста, из добро схваћене животне потребе) ономе што би покрет да заустави, ономе што је, усред свеопштега покрета, механичко. Ми се дакле смејемо смрти и застоју, у име живота и покрета.“[8]

Смешан је сваки прекид живота, пауза, све што је механичко. Пруст је, како је Винавер у поменутом есеју писао, покушавао да дође до „многолике истине“, али у томе није успео. Зато је у таквим тренуцима немогућности прибегавао карикатури. Тако место на којем се јавља карикатура представља место где је писац стао, препреку коју не може да превлада, па карикатуром свесно подвлачи своју немоћ. Отуда је јасан Бергсонов став да сваки прекид, свако застајање изазива смех. Ово може да се односи и на Винавера, тј. на његова пародијска дела. Сваки такав прекид, односно зид показује докле смо стигли, ударили главом у њега и даље не можемо. Зато Винавер каже: „Смех је неуспех, опипљиво оличен.“[9] Свакако да ове препреке нису коначне, већ их у надахнутијим моментима можемо превладати. Из овога видимо да смех функционише као одбрана од лудила у које падамо услед немогућности да схватимо свет и превладамо препреку, али је истовремено и потврда наше немоћи и неуспеха. Једино још остаје питање како можемо бити срећни када се смејемо, што Винавер објашњава тиме да је смех срећан онда када се правимо задовољни

8Исто, стр. 331.

9Исто, стр. 332.

својим неуспехом и помиримо се са њим, а када то не прихватамо смех је болан, као што је случај код Пруста.

Смех је утеха која представља отелотворење наше немоћи. Он може да завара друге, али не и нас саме. Ко се помири са тим да не можемо сазнати истину и продрети у суштину ствари и света може се од срца смејати и једино што од свега остаје је пркос. У супротном остаје болан смех немирења са немогућностима. Иако је жалосна утеха – како каже Винавер, смех је ипак једина утеха. Последњи одјек чежње за схватањем света, напор у нестајању. Све ово указује на недовољност сваког нашег метода којим желимо да објаснимо природу и свет. Још један забрањен пролаз, још једна граница, напор и смех. Табу је на почетку и на крају свега – како закључује Винавер.

Литература:

1. Винавер, Станислав: „Икаров лет“, у: *Надграматика,* Издавачко предузеће Просвета, Београд, 1963.
2. Винавер, Станислав: „Загонетна суштина Прустовог дела“, у: *Надграматика*, Издавачко предузеће Просвета, Београд, 1963.

ПОЕЗИЈА



Слободан Тодоровић

GREAT TRAIN ROBBERY OF 1963.

(for Ronald “Ronnie” Biggs)

Ne znam brate zašto,
al’ neukrotivi behu moja raja!
Sacco e Vanzetti,
brothers James&Younger,
Marlon Brando i Jimmy Dean
Geronimo and Crazy Horse,
anđeli garava lica, usamljeni jahači,
fajteri koji nisu jebali nikog ni 2%…

A evo i ti pade u nepovrat,
Roonie Biggs, veliki putniče,
on the roud, kada stiže te
trideset i deveti stepenik,
i Hitchcock sa olakšanjem premota
traku na kojoj ličiš na čilca
koga je sustigao davno opljačkani voz

Pre pedeset i nešto si otres’o Kraljevstvo

za kintu, a to se ne prašta ni Deusu ni Papi,
i zna da potraje, k'o prisluškivanje…
Ne možeš naprosto čekati da prođe
kao kad je Wolver spičio Arsenala
tog avgusta sa 3:1 na Highburyu
Liverpool je jurnuo na prvo mesto Division One,
a ti sa ekipom tek onako smazao
krem za „Princes krofne"
i bušne kese razvratio Gordim

Svojevremeno, nisu prošli
ni Bonnie&Clide, ni Johny Dillinger,
Pali anđeo… K'o umoran mladić!
Ne bi prošao ni Wayne Rooney
makar ga uvalio na sred
Wembleya u 120-om minutu finala
Sv. Fudbalskog Prvenstva

Jer nesnosno jure ti strogo kontrolisani vozovi,
kad nalećeš i kad bežiš, konstrukti
Večitog Svetskog Poretka uloga i uglova,
usluga, uslova i ulova, na istu foru, uvek,
„vidi 'tica", mažnjavaju nam novčanike,

„govnjiva rulja, pogle' ta lica,.."
I onda se kelje sa sisa skupih kurvi,
nafurani kokom i „Chivasom"!

Od Glazgova do Londona 2,6 miliona funti!!!
I ja bih brate naskočio na ždrebca koji hukće
kroz kanjone Velikog plača!
Al' nema više dobrih šansi,
samo veliki brojevi smrti,
samo kalovite mape nepostojanja,
od čekanja na dobitnu kartu,
od samoće do očajanja,
u crvotočini mraka pred
uperenom cevi ekrana

Ostane pola čoveka,
pokretna kulisa, fasada,
druga polovina se odlepi i pada,
a Romi pokupe karton i šešir
Papir prodaju, a šešir vrate,
te javke čudnih duša

Sve manje neko, nekom piše,

(sve više neko nekom puši)
Krišom se zalepi poneka marka
na pismo sa kapljom krvi unutra,
laticom crne lale,
i dve-tri kapi modre kiše
Za Pukovnika koji čeka,
za Guevaru koji je svitanje, za Galileia,
za duhom pale!
Pošta polako zarasta u gluvo dupe ironije,
dok telefoni stoje k'o robijaši
osuđeni na smrt ćutanjem.

U svetu u kome više nema izazova,
snenih brineta koje u holu ispuštaju veo,
nema podviga, ni velike radosti života,
dok tamarisi mirišu večernjim ritmom
nemira, a pesak je udoban i vreo,
i ne odustaje od podstreka na ushite i strast

I taman da iskoračiš, kad
teška metalna vrata ti zakače kaput
i onda tapkaš do ustajalosti? Liftovi bruje
slika građenja se raspada, naleće plima čeljusti

Samo izbori k'o naftni izvori
i vozovi koji prenose uspomene
i moje mrtve drugove odašilju
linijama zamišljenih frontova,
na overu konačnog spokoja…

„No One Is Innocent" pevao si s Rotenom,
a celog sveta jurili su te lovci na glave,
plus fucking Scotland Yard
Odrobijao si dva srčana udara
prevoz u koferu i zapaljenje pluća,
o bekstvu u kauču da ne pričam…

Ne znam da li je vredelo, mada mi
je žao što moja slika tada nije bila uz tvoju,
na naslovnici Guardiana, Times-a ili Sun-a
U odsudnom trenu, bio sam samo klinac
na usijanom plehanom krovu,
i bela vrana…

Kao što mi je sada drago, što
moja slika nije pored tvoje…
Jer ja sam leopard u kavezu,

a ti dosta stariji freak koji je imao petlju
da uradi, da kaže, fuck off,
the life is a long, (kratki su trenovi radosti)
a teskoba, aritmije, fras
u vlažnom tesnacu bez love,
nesnošljivo je to, brate

Život bi bio keva da ga je
umesto Hitchcocka režirao Menzel
Tako bi baš možda rekao, pošto si me
proćelav, u teget džemperu
sa žutom kragnom „Lacoste" majice,
u iznenadnom flešu, podsetio na Hrabala,
jebote, skoro da si pljunuti on

I onda bi sigurno
još jednom uzdahnuo,
namignuo lako i rekao:
Drmni još jednu sine, ne odustaj,
rasturi rešetke i čekaj svoj voz,
jer nikad nije kasno da budeš sjeban…
Načisto… I skroz!

Милица Милошевић

НЕ РАЗУМЕМ ПОРИВ ЗА УБИЈАЊЕМ

Не разумем порив за убијањем.
Можеш убити бубу,
али нећеш убити и страх од исте.

Можеш убити и човека,
лагано резбарећи зидове гуштераче.
Или му смрвити мањем скелет и

слушати мелодију костију
које се увијају под звуком
исплаженог језика.

Можеш их убити на милионе
и постати бард крвавих пирова.
Али нећеш истребити Човечанство.

Мирослав Стаменковић

СУПА

Заборав, љубав и снови једне кокошке,
њена потрага за каменчићима за успешно варење хране,
њени погледи уперени у небо,
њена стрепња од канџи,
њен петао,
њена скривена јаја,
и све то прекида фијук секире –
одсечена глава остаје на пању док крила убрзано лепршају,
крв липти из вратних жила,
а ноге, саме од себе, сулудо јуре по авлији

Баба је сталожена,
интересује се да ли је вода врела
Одговор, потврдан, долази из кухиње

Ален Алиспахић

TABOOLA RASA/TABOOLOID

TABOOLA RASA

Широки проглас чисте забране
неписано правило репресивног оцјењивања.
Вриједност је систем каткад и полицијски:
остало је по вољи, моћи.

Страх широко отвара очи.
Сужава крв у жилама, остани cool.
Не осјећај се задрто.
Осјећај се широко изиграно у уском
окружењу.

Сваки је човјек taboola фраза.
Култ је друштво гдје је акт чин.
Ни сам ово не разумијем:
не петљај се ни ти, ако немаш лидера.
Или матрицу-матицу

TABOOLOID

И даље у своме програмском циљу
на жутој штампи издижи црвени картон.
Покажи пут у редовиту директиву,
свлачионица је на лицу мјеста.

Култура и антропологија мјера су
свих ствари.
Ти си свакој шерпи поклопац.
Умјетност се ваља иза брда.

Све што је култно није и одгојно: рецимо
васпитне мјере.
Предузми мјере опреза друге и другачије.

Цензура је цензус хоризонта очекивања.

Јелена Стајић

РАЗРЕШЕЊЕ СПОРА

Разрешење спора

Долазиш у смрадном телу од ракије,
Гњечиш њене успаване слабине,
То само промет удова и коже,
Јер теби се тако мора и може.
Твој дах на њеном образу јеца,
Ал' не приговара она,
Ти изопачена хрпо демона.
Ходником застају малени кораци,
Спавај злато, то буци су нечасни.
И није то дом, ово што се сабрало,
Ни слога.
Већ пацовско легло курвања Ти,
И Ми убога.
Крснога кума у запећак стављаш,
Славско прочеље незнаном остављаш.
Ал' навикнуше се кости на ово бреме,
Уши на бодљикавост речи од тебе.
Утрнули сви образи и сва уда,
Наше је срце од твог укора,

Замрла груда.
Сад мази ил’ туци,
Од воље ти било,
С именом и имовином,
Куд год ти мило.
У теби занавека,
Бијат ће једина вера,
Да је кревет,
Разрешење сваког спора,
Оног у теби сама,
И кад крај тебе,
Будна спава мама.

***

Седа влас витла са пурпурног вела,
Златасти пијук резбари бригу светога чела.
Буку певају небеса,
Разјапише се врата,
Земљом крочи Божица,
Ногом од злата.
Миле мајке, дјеве моје,
Зверолика мисао ваша,
Коље младу дечју душу,

Тек што никне испод паса.
На заходу ричу,
Свиленкаста мала тела,
Купају их Њене очи,
Што нас мајко ниси хтела?
Загрми спрам небеса,
Разапети син јој мили,
Не срди се Благородна,
„Људи били, сагрешили“
Пљусну облак свилене кише,
Сва усташца мртва проговорише,
Радосно поју, све идућ` по двоје:
БЛАГОСЛОВЕН ЈЕ ПЛОД, УТРОБЕ ТВОЈЕ.

Саша Скалушевић Скала

ПУШКИНОВ КРАЈ

… сада је ред на мене да пуцам; дошао сам да испразним свој пиштољ; јеси ли спреман?
(МЕТАК, А. С. Пушкин)

Александар Сергејевич Пушкин
Како га сви на овом тужном свету знаду
Са својим густим маварским зулуфима
Шета горе доле дрвеним мостићем
Тог студеног Петровградског јутра

Нервира га његов избријани секудант
Што непрестано гласно кија
Где ли сам само нашао ту
Младу будалу говори себи
Нешто у овом јутру не ваља
Да л’ ово Сунце у магли
Шта ли је
А и она моја дроља од жене
Платиће ми

Жорж Дантес тај француски уображенко
Нацифран као фрајла за оперу
Намирисан уљима и сапуном
Већ је ту стигао

Истина да је знатно млађи
Од мене и ђаволски срећан
Али ја Алекса Сергејевич
Већ сам ово безброј пута
Претурио преко моје
Црне и тврде тикве
Скупо ћу продати своју кожу

Пушкин окреће леђа
Судија даје знак
Кораци су трагови сећања
Музика лишћа и хусарских чизама
Кратак поглед високо
Међ крошњама столетног кестена
То је последње што ће видети
Пре пуцња

ПРОЗА



Бранислав Чурчов

ДР КАЦИЈА

Покопали су га на градском гробљу. Опроштајна дворана била је потпуно празна. Нико му није дошао на покоп. Ни вране нису дошле. Само су неки цигани свратили да виде има ли шта да се покупи. Није било. Постхумно је објавио аутонекролог у новинама, у ком протестује што нико од званица није дошао на његов величанствени покоп, а он је толико учинио за културу и друштво. Чак се ни представници Удружења некрофила, чији је почасни председник био, нису појавили. Колико само има оних које је нечим задужио у животу, а они њега не могу једном у животу да испоштују, последњи пут.

Ко је заправо био др Кација и зашто нико није дошао да му ода пошту? Био је јавна личност. Сви су га познавали, али нико није знао ко је он. Избегавао је да прича о својој прошлости и крио је своје порекло. У званичну реалност ушао је 1956, кад се појавио, просто створио ниоткуд, на новооснованом Филозофском факултету, у браварском оделу и са картонским кофером у руци. У тој магичној кутији носио је све што му је било потребно да обезбеди илузију за своје даље постојање.

Први трик просуо је већ у холу факултета, кад се на улазу сударио са једном младом студенткињом књижевности. Она се силно препала и стидљиво му се извинила. Спустила се да му помогне да покупи поиспадале књиге, кад су јој у руку допала *Стихотворења*, која ће бити објављена тек 1958. „И Ви читате Ахматову?! Она ми је омиљена песникиња!“, ускликнула је. Није му било тешко да, онда, слаткоречив, какав је био, омађија младу градску госпођицу. Јулка Арсенијевић. Мислила је да верују у исте идеале, да заједно са

осталима могу да створе светлију будућности. Млади револуционари. Увела га је у своје друштво. Све су то била деца из грађанских породица, млади интелектуалци и уметници. Трудио се да својом начитаношћу привуче њихову пажњу, па и да се у друштву наметне. Био је прави егзибициониста. Растао му је его са сваким одобравањем његових наступа. Николика признања нису могла да задовоље његову жељу за показивањем и доказивањем.

Успео је, сасвим сигурно, у показивању. Сви су знали за њега. Али, да се докаже, како је замислио, није успео. Све што је писао није имало посебну вредност, то је могао било ко да напише. Он је тога био свестан. Непрестано је био у друштву, и непрестано пијан. (Како човек може нешто да направи ако је стално у друштву, пијан.)

Јулка га је гледала како ништа не може да створи, и венула. Она га је волела. Жртвовала се да би од њега направила човека. „Написаће други“, мислила је кад му је дала свој докторат да би он постао професор. Др Каџија. Тиме је само појачала глад његове похотне сујете. Захтевао је да га сви ословљавају титулом. Професор није постао. Није планирао да ишта у животу ради, а није ни имао времена.

Постао је још вићенији у интелекуалним круговима. Позивали су га у своје куће. Био је тип који се само мувао. Увек свугде присутан, убацивао се у разговоре, покретао осетљиве теме, слушао мишљења вићенијих људи, и проказивао их је. И тако је успео. Постао је прототип соц. књиж.(?) критичара. Заклети комуниста, борац стиснутих песница за народну ствар, све време живео је као паразит на рачун културе. У кафанским и салонским разговорима није уживао, него је тражио жртву коју ће да одведе у кревет. Циљ му је било само телесно уживање, јер ни у чему другом није могао да ужива. Циљао је талентоване, младе уметнике. Није желео да их искористи, желео је да их понизи, из освете према њиховом таленту. Сам није могао ништа да створи и зато се светио свима који могу. Десетак

нажврљаних речи, под његовим именом, у престижном часопису, одлучило је многе уметничке каријере. Ко је желео да остане поштен, остао је непознат и скрајнут.

Тајним дипломатским методама избегавајући сукобе интереса, сабирао је функције уредника часописа, директора издавачког предузећа, председника одбора књижевних конкурса… Тако да је било неминовно да, једном, преко ноћи, у поодмаклим годинама, доживи преумљење и постане изврстан песник младалачког задахнућа.

Збирке су се, просто, саме од себе писале и данонoћно штампале једна за другом доносећи му незапамћену популарност. Генерални директор југословенске поезије, како су га називали, на крају је морао да прихвати и професорску службу, за углед државног универзитета. Испоставило се да му је то био главни потез у каријери. Добио је неограничен приступ вечито лакомисленим и блесавим студенткињама књижевности. Добро је умео да искористи њихову залуђеност поезијом. Није му било тешко да их смота у мрежу лепљивих речи, да их подстакне на умишљање песничког талента и похађање његових сеанси читања поезије…

Али онда је, на врхунцу књижевничке славе, изненада, без трага и гласа, нестао из јавности. А онда је поново, на волшебан начин, искрсао, деведесетих, у културном животу, сад као најгласнији салонски националиста. Поново у служби режима.

Сви су се чудили како се онаква жена, угледна универзитетска професорка, удала за таквог хохштаплера. Она је била градска госпођа. Упркос свему, трудила се да сачува породични углед и достојанство. Неговала је традиционалан начин живота. Држала је крсну славу у стану њених родитеља, где су живели. Он за то уопште није марио.

Једне године, гости су већ почели да одлазе, кад се домаћин појавио на вратима у друштву цигана свирача и неколико проститутки. Сео је у чело стола и почео да гута храну и

пиће не обазирући се на присутне. Цигане је толико било срамота да су престали да свирају и један за другим изашли из стана: „Друже песниче, зоведу нас из ЦК…“. Чак су и проститутке са женском саосећајношћу гледале на ту жену, и трудиле се да се понашају пристојно, иако их на то не обавезују правила службе.

Саблажњени тиме како толики борац за културу може да буде тако некултуран, интелектуалци и образовани људи престали су да их позивају у госте. Госпођа Јулка правила се као да се ништа чудно не дешава. И то већ није било необично. Знала је за све његове афере. Није их он ни крио. Шта више, њој је спочитавао да је крива што он то ради. Она је крива што није била његова муза. У то ју је убедио, и то ју је, изнутра, изједало.

Јулка Арсенијевић убрзо је умрла од рака. Др Каџија је наследио њену пензију, њен стан и њену библиотеку, њене необјављене радове… Могао је на миру да се посвети својим страстима. У градској библиотеци сваке недеље промовисао би по једну младу песникињу. Давао би им по сјајни залогај лажне славе, а заузврат од њих добијао есенцију за еликсир младости. Осећао се никад живљим и мислио да ће тако вечно моћи да вара смрт.

Међутим, једанпут се преварио. Заслепљен дугогодишњом неометаном владавином у књижевној политици, превидео је да долази ново време, за које се није довољно добро припремио, и које ће га, овај пут, засигурно прегазити.

После књижевне вечери једне младе песникиње пришао је, по навици, непознатој осамљеној студенткињи књижевности (? −држала је неку књигу). Узбуђен при помисли на сигуран успех, пун надахнућа покушао је да јој искаже своје одушевљење. Како није хтела да прими његову збирку са посветом (ипак не чита којешта) и на вулгарну рецитацију запретила да ће вриштати, повукао се као да се ништа није десило, у круг студенткиња којима је симпатичан, на сигурно.

„Где си био?!“, цикнула је девојка на свог момка. „Сео је поред мене… Додирнуо ми је руку! Било је ужасно!!! Зека ми је причала да се дописивала с њим. Деловао је нормално у почетку, док јој није послао песму о њеним ногама и чарапама…“

Поклопило се да је у том тренутку остао сам, и момак је искористио прилику да му приђе. Ставивши му, с леђа, руку на раме, на шта се овај препао, насмешио му се и уљудно му је запретио смрћу: „Слушај, матори, ако наставиш овако убићу те у својој причи!“

Иако је до краја вечери био на опрезу, и неколико ноћи није могао да заспи, др Каџија претњу ипак није схватио озбиљно. На следећој књижевној конференцији поново је пришао некој збуњеној младој студенткињи и, пошто је почео да јој рецитује, на први перверзан стих доживео је срчани и мождани удар. Остао је, једва жив, без моћи говора и непокретан.

У болници га нико није посећивао. Све жене сећале су га се по злу. Неке су већ умрле. Заборавиле су га и најјефтиније проститутке. Неке су се срећно удале и за њихову рану каријеру се више не зна. А млади педери сад на другим местима траже корист. Пронашли су га на поду поред болничког кревета, укоченог, искривљеног лица. Лежећи поред отвореног картонског кофера, у згрченој десној шаци држао је своју слику из младости, а у левој, удављеног, врапца…

Боро Граховац

ОПШИРНЕ КЊИГЕ ИЛИ КАКО СМО ПОЈЕЛИ НАГРАЂЕНИ РОМАН

У вријеме креденаца, малих, симпатичних кућних рафова, које је еволуција намјештаја изњедрила, књиге нису држане на видном мјесту. Скоро сваки креденац на средини је имао овећи, углавном, квадратни отвор у коме се чувало најљепше посуђе које се у кући нашло (на хекланом миљеу, стављена би била, добро изрибана и усјајена, бакрена тацна и на њој још сјајнија џезва и бијели порцелански филџани, који су се користили само у вријеме Слава или када би посебан чо'ек дошао у кућу. Код некога би стајао бардак, а код некога стаклени бокал са црвеним ружама, који, такође, нису служили за свакодневну употребу). Ако је књига било, оне су чуване на тајном и скровитом мјесту. (Сматрало се да није књига за свакога и да не мора свак знати шта у њој пише.)

У мојој кући биле су три књиге: *Свето Писмо* (*Стари и Нови Завјет*), *Горски Вијенац* и *Пјесмарица*, које су, као какво опасно и убојито средство, држане под кључем у старом ђедовом, војничком коферу, који је донешен из Првог рата. *Свето Писмо* и *Горски Вијенац* изношени су на свјетлост дана понекад, свечаним данима када би у нашу кућу дошао писмен и повјерљив чо'ек који је знао тумачити и казивати шта у њима пише. Он и ђед и, евентуално, још по неко од оданије људи ишли би у башту, под велики орах, и тамо, далеко од радознале дјеце и брбљивих жена, читали су и тумачили шта је рекао и поручио Господ, а шта је написао и у аманет оставио Његош. Сматрали су да све што је у ове двије књиге

написано није онако како пише, већ да је све у њима мудро и вјешто сакривено и да све треба тумачити.

Говорили су, тихо да ми остали не чујемо; „Онај ко их тачно протумачи знаће судбину свијета, која је описана у *Светом Писму* и судбину Српског народа, која је проречена и казана у *Горском Вијенцу*.“ „Јес! Мој брајко. Само то треба протумачит?“ Одговарао би мој дјед, замишљено се питајући; „Има ли ико на окрсном свијету да их је протумачио?“ „Нема. Чисто сумњам.“ Одговарао би му саговорник

„И ако неко има, да је баш све протумачио, од корице до корице, од слова до слова, тај то не смије казат. Ко зна шта би с нама било када би то сазнали?“ Увјерљиво би потврђивао онај учени чо’ек.

Ту би им присуство, дјечака од четири-пет година, било сувишно и ја сам тога момента морао отићи што даље од ораха под којим се тумаче судбине и читају књиге старославне. *Пјесмарица*, опширна књига, да не кажем дебела, (један паметан човјек рече, а још паметнији записа, свиње су дебеле, а књиге опширне) изношена је уочи свечаних дана, када не ваља ништа у руке радити (плести, прести, ткати, шиљити зупце, сукати опуту и тд.). Тад би се у нашој кући правило сијело и у муклој тишини читала се и слушала епска поезија.

Нас, који смо ишли у школу и који смо знали читати и писати, ђед би поређао по старини и посједао на клупу, испод свјетлости петролејске лампе, да по реду читамо. Најстаријем би, некако свечано, као да му додјељује орден, предаво *Пјесмарицу*, са обавезним упозорењем да је добро чува и пријетњом да не смије балити прсте када преврће листове. Сви смо ми читали. Неко боље, а неко лошије. Неко тише, а неко гласније. Некоме би читање досадило, па би намјерно „помијешао“ пјесме, убацујући стихове из неке друге пјесме, које је научио напамет. Тако би скраћивао вријеме читања, а понекада изазвао и

забуну код слушалаца, који су, углавном, знали већину пјесама напамет. Војин би одлучно прекинуо читача уз повик: „Стоп! Стани! Школац, још си ти мали да би ме могао преварити, то ти није из те пјесме већ из…“ (тачно би наводио из које)

Када би му је досадило наше замуцкивање и дјечије мудровање узео би *Пјесмарицу,* сјео „под лампу“ и почео „читати.“ Није знао ни једно слово. Никада није ишао у школу и по општеприхваћеним прописима о писмености, био је неписмен. Није постојала пјесма у Пјесмарици, односно у Ширем избору народне поезије Југословенских народа и народности, како је књига носила званични наслов, да је Војин није напамет знао. Отворио би *Пјесмарицу*, на било којој страни и почео са попијевком. Од њега смо научили да се епска поезија не чита, већ се пјева уз гусле или попијева, ако нема гусала и гуслара.

„По-ра-ни-о Кра-ље-ви-ћу Мар-коо

По-ра-нио у све-ту Не-ђе-љуу…“

Попијевао би Војин гласно и јасно, да га је сваки слушалац у препуној соби чуо и разумио. Казивао је поезију као мало ко. Странице није правртао, нити их је прљао балавим прстима, јер за тим није имао потребе. Довољна му је била отворена књига. Ако није било књиге није хтио да попијева. Говорио би: „Како ћу читати без књиге?“ Што су гуслару биле гусле, то је Војину била књига. Када сам порастао питао сам се: „Која је то будала сврстала Војина у неписмене?“

Већ у то доба креденци су полако одлазили у заборав, њихово мјесто, у урбаним срединама, заузели су регали. Велики ормари од зида до зида и од пода до плафона, са обавезном, великом отвореном правоугаоном полицом у средини за смјештај књига. Књига је постала јавна и обавезан дио кућног намјештаја. Имати стан без регала било би биједно, а имати регал без књига, не само што би било биједно и сиромашно, већ би било заостало,

затуцано и што је најопасније било би неодговорно класно понашање. Свјесна и образована радничка класа читала је, радила и градила. Усељавала је у нове станове и куповала нове регале, у које је слагала нове књиге, углавном, тврдог повеза, ради престижа и љепшег изгледа. Књиге су се продавале на метар, у складу са бојом тепиха или неког другог дијела намјештаја. Издавачи су трљали руке, а добро плаћени писци писали су на дуго и на широко о свему и свачему, а највише о кризи капитализма и развоју социјализма као свјетског процеса, чији је крајњи циљ одумирање државе и долазак комунизма у коме ћемо радити колико можемо, а узимати колико нам треба.

Ми, „лумпер пролетеријат“ који смо лумповали по кафанама, пили на вересију, јели на прескок, а душевно се хранили поезијом, чували смо књуге на поду, на каучу, у ципеларнику, у рерни од шпорета и по свим ћошковима наших малих подстанарских соба. Наручивали смо, куповали и читали најновија издања и до бесвијести расправљали о написаном. Највеће наше интересовање привлачио је роман, и то не сваки већ најновији, награђени. У награђеном роману тражили смо одговоре на друштвена збивања и на сва питања која су нас нападала док смо били „у гасовитом агрегатном стању“, то јест док смо били припити и напити у току дугих кафанских ноћи. Нестрпљиво смо чекали добитника НИНОВЕ награде, такмичећи се ко ће прије купити или на било који други начин доћи до награђеног романа. Куповали смо и све друге романе који су били предложени за награду, али, ето, пристрасношћу жирије, или из неких других разлога нису проглашени за најбољи. Тумачили смо написано и неуморно расправљали „Шта је писац хтио да кеже?“ Да ли он мисли да ће ускоро одумријети државе и да ће доћи, тај тако жељени и дуго чекани комунизам? Хоће ли наступити благостање или ће све пропасти у крви и пепелу, као што је у њима и створено. Очекивали смо много од писца, па таман био и награђени?

Највише смо волјели „Оне“ књиге „за које се чуло да су изашле, па макар га никад и не излазиле“, у којима пише баш „Оно“ што ми тражимо и што желимо да прочитамо и сазнамо. Те су књиге набављане преко „нарочитих и повјерљивих људи“ у које власт и милиција не сумњају „Преко онога чо’ека, знаш ти кога“ „Преко другије их нијесмо набављали.“ (када сам порастао, сазнао сам да су то све били људи из власти и полиције) Писци тих и таквих књига названи су дисиденти. О каква и колика је наша радост била када би, тајно, добили књигу неког дисидента. Нисмо је читали већ смо је „гутали“ и „јели очима“, не би спавали док и последњу страницу не би прочитали. Они су били наши хероји. Наше звијезде водиље које ће нас извес из опште зачмалости, вјечито кризног, друштвеног система. Једноставно речено, надали смо се да ће нас одвести у комунизам. Сви смо ми били комунисти (да се не лажемо), читаоци и писци награђени Ниновом и Нобеловом наградом и свим другим наградама, од локалног до савезног нивоа. С тим, што смо ми млади сматрали себе вишом авангардом радничке класе мислећи да ће уз нашу подршку наши (југословенски) дисиденти надвладати и надмудрити друге, заостале и бирократизоване, комунистичке системе, па ћемо ми први ускочити у комунизам. То смо очекивали од нашег тајног и драгог писца. За оне за које смо сумњали да не би били кадри и вољни на такав подухват сматрали смо режимским писцима. Поводом сваког великог државног празника „режимски“ писци и пјесници који су, скоро сви, били овјенчани значајним књижевним наградама, писали би величанствене говоре и најлепше стихове у славу и у здравље нашег вољеног вође. Њихов труд и залагање добро су плаћени из државног буџета, наравно. Од Триглава до Ђевђелије, у једном периоду, орило се

…„Наше пјесме сви нека се плаше.

Друже Тито ми ти се кунемо!

Чу? Наше пјесме сви нека се плаше? Има ли и од чега другог да се плаше осим од пјесме? Какав је то народ кад се неко плаши од његове пјесме? Тумачили смо те стихове и протумачили, да нас режим и његови људи никада неће довести до жељеног циља. То нам је још више учврстили вјеру у дисиденте. Њихове смо књиге посебно читали и на скровитим мјестима чували. На првој страници исписивали смо: Купих ову књигу и поклоних је сам себи. Ако је случајно коме позајмим, (у што чисто сумњам, јер немам толико пријатеља) да ми је обавезно врати.

Једнога дана деси се, некоме чудо, а некоме катастрофа, изненада, када смо се најмање надали, умрије нам држава. Тога дана неки на, велика врата, ућоше у комунизам. Раде колико хоће, (боље рећи шта хоће) и узимају колико им треба, (и више него што им треба). Тек тада схватисмо да Марксова теорија о одумирању државе није у потпуности тачна, или је погрешно преведена са њемачког језика. Наиме, увјерисмо се да сви не можемо у исто вријеме у комунизам, иако је Маркс тврдио да ћемо истовремено сви ући. Пракса је показала да једни (мањина) одоше, а да други остадоше да чекају у реду. (Очит несклад теорије и праксе)

Међу оним који чекају нађох се и ја. Написао сам више него што су многи прочитали, а објавио сам мање него што сам прочитао у једном дану. Чекајући у реду, одлучих да напишем роман. Написах опширну књигу од 417 страна, пријавих се на анонимни конкурс и конкурисах за престижну награду. У јесен, баш негдје у вријеме свињокоља, наградише ме и објавише мој први роман, а моју другу књигу по реду. У мојој кући наста опште весеље и радост којој није било краја. За хонорар од 410 конвертибилних марака које ми је издавач уредно исплатио, куписмо дебелу свињу од 100 килограма (није нека тежина, али је подебела). Платих је по 4 конвертибилне марке по килограму живе ваге и остаде ми 10

марака да платим ветеринарски преглед на евентуално присуство трихинеле. (налаз је био уредан).

Те зиме смо се омрсили. Имали смо сланине, масти, чварака, кобасица, шваргле, пршуте. Јели смо по мало, али домаће и квалитетно. Следеће јесени, баш када смо јели последње комадиће дебеле и помало ужегле сланине, оне која се оставља за касније, сјетисмо се нашег награђеног романа. Неко од дјеце невесело промуца жвачући последње парче сланине: „Појели смо последњу страницу награђеног романа.“

„Појели смо.“ Сложисмо се с невеселом чињеницом.

„Добро би нам дошао још један роман, да купимо и за ову зиму једну свињу“, додаде најстарији женски члан моје породице. „Пиши тата! Пиши!“ заграјаше дјеца. „Не мора бити награђен. Битно је да сланина буде добра и укусна.“

Нисам имао снаге да им објашњавам шта захтијева један роман. Колико треба да се прочита прије него се почне писати? Колико треба да се пише, брише, исправља и главобоља док се уоквири и ставе црна слова на бијели папир. Колико то све кошта? И на крају, гдје наћи издавача који ће то бар прочитати, а поготову гдје наћи издавача који ће то објавити? То су питања којима озбиљан родитељ не смије замарати дјецу.

У дугом размишљању како доћи до новца којим бих купио свињу и обезбиједио зимницу мојој породици, сјетих се „Онога“ човјека који је изузетно важна и битна личност у новоствореном друштвеном систему. Некада сам га крио од полиције у мојој малој подстанарској соби, био његов јатак и вјерни читалац.

Препознао ме, иако смо обојица постарали и промијенили се. Саслушао ме, иако је био у великој журби и трци, у каквој само знају бити познати и богати људи. Мучио се дуго

са мојом молбом. Ваљао је по устима, жвакао је и на крају када сам мислио да ће је испљунути отвори уста и рече:

„Доље (не знам зашто је Херцеговина увијек доље, зашто некада није горе?) мој човјек, угледни привредник, држи фарму свиња. Замолићу га да те запосли. Иди и јави му се. Ја ћу га звати.“

Дубоко се поклоних и захвалих се. Не толико што ми је нашао много жељени и тражени посао, већ што ме излијечио и ослободио тешке зависности која се зове заблуда. Од осталих зависности као што су коцка, дрога, алкохол човјек се дуго и тешко лијечи, а од заблуде се тренутно излијечи, ако га у правом тренутку на право мјесто „удариш.“

Мој први радни дан био је уобичајан. Примио ме, мени и полицији од раније познати, млади, угојени и набилдани газда. Након кратког упознавања (пословни људи никада немају времена за дуже, да не кажем људске, разговоре) повео ме кроз дуге штале у чијим боксовима рокћу дебеле, мршеве, мале и велике свиње.

„Ово су ти нерасти, објашњава ми газда. Добро пази, немој да ти провале бокс и да ми изјалове супрасне крмаче. Ово су овдје младе крмаче које се спремају за парење, брзо наставља упознавање и као да жели да се што прије извуче из тешког и једва подношљивог мириса амонијака (што би прости свијет рекао смрада), овдје су прасићи, ово су опрашене крмаче, ово су супрасне и даље ћеш видјети сам.“

Извукосмо се на друга врата и ућосмо у магацин сточне хране. Ту застадосмо да удахнемо мало ваздуха који је помијешан са мирисом концентрата и амонијака. Газда ме погледа и значајно ми саопшти:

„И ја сам прочитао једну књигу.“

„Стварно?!“ направих се луд више него што јесам. Шта сте прочитали?“

„Прочитао сам… мало се замисли, од онога Ћопића *Башту сљезове боја*.“

„Свака част! Врло интересантно. (Ја сам објавио двије књиге, а мој газда прочитао је једну. Па добро. Нико ме није тјерао да читам, а поготово ме није тјерао да пишем. Лична моја ствар)

„Али нијесам ништа запамтио“, признаде газда, богати и угледни грађанин. „Знам да се ради о неком вуку зелене боје. Шта ти мислиш је ли вук зелен?“ Знатижељно ме и, чини ми се, искрено упита.

„Ма, ко ће знати вуку какве је боје? Он мијења длаку. Али, ипак мислим да је у основи зелен.“

„И ја то исто мислим, а она учитељица може млатити колико хоће. Да сам ја био мјесто Бранка надодао би ја њој, па би она упамтила бога свога!“ Зајапури се газда, заврну рукаве маркиране тренерке и јако удари десном шаком у свој лијеви длан.

Ја се препадох и нехотице увукох главу у рамена. Газда, задовољан нашим разговором, поведе ме до огласне табле на којој су видно истакнута разна упозорења. „ЗАБРАЊЕН ПРИСТУП НЕЗАПОСЛЕНИМ ЛИЦИМА“, „ЗАБРАЊЕНО ПУШЕЊЕ“, „ ЗАБРАЊЕН РАД БЕЗ ХТЗ ОПРЕМЕ“ и тако даље. Много упозорења, која требају и која не требају, а која му је неки овдашњи инспектор, његов пријатељ, извукао из правилника, написао и истакао на видно мјесто.

„Шта мислиш за ово? Поносно ме упита показујући на, великим штампаним словима исписану и беспрекорно поређану законску обавезу.

„Одлично! Ово је за сваку похвалу. Све је по Закону и све је на свом мјесту, само ти недостаје још једно упозорење.“

„Које?“ нервозно и љитито упита. „Не бацајте бисер пред свиње.“ „Какав бисер, сунце ти твоје?! Да ми се свиње подаве!“ Изненади се и зачуди газда. Пошто се мало прибра настави наредбодавним тоном, како газдама и приличи: „Пошто чујем да нешто пискараш, да ти право кажем мени не требају пискарала и да није за тебе интервенисао Онај чо’ек не би те примио. Први ти је задатак да узмеш папир и оловку и да напишеш и то упозорење. Нака буде лијепо и видно као и ова.“

Тако мој први радни задатак би писање. Када сам ујутру дошао на посао погледао сам на огласну таблу и видио да је испод упозорења „Не бацајте бисер пред свиње“ дописано невјештим рукописом „нити било шта друго што није прописано таблицом исхране“, тако да сам и други радни дан, између храњења свиња и чишћења боксова, поново писао цјеловито упозорење које је газда Господњим ријечима додао. Од свих упозорења ово му је најдраже.

„Морају се свиње заштитити од разно-разних неодговорних посјетилаца. Говорио ми је озбиљно, са извјесном дозом захвалности што сам уочио овај недостатак. Хоће, болан, из очи да ти отме. Намјерно ће ти отровати свињче. Намјерно ће му бацити шаку бисера. J…. се њему што ћу ја отићи на главу.“

То је било последње моје писање (а и читање). Лијепо се са свињама разговарам, на вријеме их храним, уредно их чистим. Газда ме уредно плаћа. Милина.

„Гуђа, гуђа, мала! Руђкај ми руђкај да ми будеш дебела.“

Некада сам за моје књиге могао купити све газдине свиње а данас, између опширне књиге и дебеле свиње без размишљања бих изабрао свињу. Таква су времена.

Ненад Панић

NEGATIVE SPACE

„Надувам се лепка на Спомењаку, после три сата не знам да изађем из вазе!“[10]

– Виктор Бауер

Иако сам се мали милион пута сусретао са *negative space*[11] сликама, није ми падало на памет да детаљније истражим само име и „филозофију“ поступка. Стварати празнином – звучи немогуће – скоро као и колач у тигању, с тим што не смемо заборавити да је у времену куповине из фотеље могуће апсолутно све. (Продаја душе за фотељу је друго – тек после тога долази куповина из фотеље...) Можда сам управо зато у тој *negative space* синтагми прво препознао место где под огромним знацима навода „живим“, односно само „хабитуирам по навици“, дипломама поричем себе и – с времена на време – „мислим да, дакле, постојим“. *Бити, или не бити*?! Бити *манично-депресиван*? Не бити *панично-репресиван*..? А све је кристално јасно: да би био – **не** смеш да будеш; јер конзу-мерило успеха и а***фирма***ције лежи у што дубљем и што јачем **порицању** Себе као појединца. Преживљавају једино клонови и кловнови. (И ***Нови***, али нешто касније о томе.) Кло(в)нирани какви јесмо, морамо што пре да схватимо да смо део једне веома неслане шале – зато што су нам којекакви солили памет – и да главни проблем није *пронаћи човека*, већ то

10 ***http://zavodsm.rs/спомен-гробље-сремска-митровица/?ltr=lat***

11 ***https://en.wikipedia.org/wiki/Negative_space***

што је, живећи у бурету барута, мач са две оштрице када човек пронађе свећу и расветли „антиметаболизам[12]“ конз*умирања* културе, кризе идентитета½идентитета кризе и других (бес)коначних (суб)верзија себе.

Но – свака прича има две стране! И сваки проблем, какав год и колики год био, у себи садржи парченце решења и путоказ ***примењеног оптимизма***. Компас креативности који говори да некад и није тако лоше живети у времену у којем нема тога што ти треба, јер то отвара могућност да то нешто створиш сам! По свом укусу и по својој мери. (Под условом да ниси пуки конзумент културе.) А СВАКО може нешто да створи. И свако је посебан – ако је ***по себи***. Природан. У томе и лежи основна разлика између *оригиналног* и *посебног*: оригинално не мора да буде природно, док је посебно нешто што је природно и „самоодрживо“ – нешто што је „ПО СЕБИ“ (иманентно), чак и ако није иновативно – јер сваком треба дати прилику да остави нешто иза себе, да ствара, да мисли и да постоји. Али превелики је јаз између високог образовања и муља неосвешћености – иако муља(ња) и у високом образовању има, али на, подразумева се, „вишем нивоу“ – и зато мора постојати *тампон зона стваралаштва* да би и ови *најнижи слојеви* успели да освесте и „оживе“ те запуштене делове свог унутрашњег света. Све то систем, наравно, неће дозволити – јер му је

12„**Антиметабола (гр. *antimetabole* – премештање, насупрот)**, реторичка фигура, подврста двочлане антитезе склопљене од понављања истих речи али обрнутим редом и у различитим облицима флексије, односно обрнутом редоследу. Појам је преузет из античке реторике, чији се најупечатљивији примери налазе код Квинтилијана: 'Не живим да бих јео, већ једем да бих живео', или 'Да се без предрасуде кривица казни, а ако нема кривице, да се одстрани предрасуда' (...) где се истиче говор америчког председника Џона Кенедија: 'Не питајте шта ваша земља може да учини за вас, већ шта ви можете да учините за вашу земљу'.“. (Поповић, Тања, *Речник књижевних термина,* Логос Арт / Едиција, Београд 2010, стр. 44.) Па, дакле..? Шта ЈОШ по питању тог *антиметаболизма* у којем нити једемо нити живимо можемо да учинимо за своју земљу? ~~**(А шта за Кенедијеву?)**~~ Да будемо либералнији и од*странимо* предрасуде?

у интересу управо супротно – тако да од „институционализације“ примењеног оптимизма, хуманистичких погледа на свет и могућности за свеопштим напретком нема ништа; а управо то је оно што отвара врата појединицима који су вољни да искораче на *negative space* страну, и у огромном простору јаза између две крајности образовања створе нешто што ће разумети *свако* – а разумеће свако ко је „у сваком поразу видео део слободе“. Разумеће људи и људе попут Алана Вотса[13], Џорџа Карлина[14], Теренса Мекене[15], Џејсона Силве[16], Мејсун Заид[17], Љубодрага „Дуција“ Симоновића[18], и последњег, али не и најмање важног, Живана Вуковића[19], чијој би причи требало придати ***посебан*** значај, па, осим „штреберлука“, сагледати и „мудрости свакодневнице“.

Назад на уметност и причу о *иновативности* – прво што бисмо морали да схватимо је да је *Гутембергова галаксија* само галаксија. Не и читав свемир! *Кратковидост*

13
https://www.youtube.com/watch?v=emHAoQGoQic

14
https://youtu.be/cgps85scy1g?t=11s + ***https://youtu.be/h67k9eEw9AY?t=1m13s***

15
https://youtu.be/duCSoK4F6Dc?t=17s + https://youtu.be/GN-vMMpja30?t=10m35s

16
https://youtu.be/Ml67O9bssHU?t=17m34s + ***https://youtu.be/1C7XZbT-5jU?t=5m41s*** (***head*onism**)

17
https://youtu.be/buRLc2eWGPQ?t=22s

18
https://youtu.be/c_9Db6bj_nE?t=11m10s

19
https://www.youtube.com/watch?v=UVFIcHtnzpw

синкретизма телескопа Гутембергове галаксије је оно што мути (ово сад нема везе са муљањем) поглед на Врли стари-Нови свет у којем живимо и у којем се најновијим, ***иновативним*** технологијама боримо у име увек истог примитивизма, који је, када се све сабере, у каменом добу био мањи него данас. Како? Па замислите само тај *мање* примитиван свет – у којем новац **не** постоји! Свет у којем је „уметност преживљавања“ створила уживање у коришћењу мозга и ***head***онизам као *примарни софтвер вере у себе*. Свет у којем је здрав додир са природом ***root***er за *биоенергетски вај-фај* – па, самим тим, и ***root***er за здравље. Свет у којем **није** постојала ***потреба*** да један човек „**ИМА**“ стотине и стотине хектара земљишта и животног простора. Свет у којем је свако имао своје место. Свет који није на пола пресечен и у географску карту пуну ожиљака претворен. Свет који је очишћен од бес½смисла национализма, у којем су људи схватили да родољуби нису они који воле народ, већ род, и то не само само један, људски, већ све оно што је, није згорег нагласити, на Земљи живело животима пре нас. Џунглу Амазона у којој Човек Каменог Доба и дан-данас има своје место, своју слободу и своју дозу Ајауаске да му каже да смо сви браћа и сестре, јер имамо исту мајку – природу! Можда је превазиђено причати о овоме, али чињеница је да све то данас звучи као сан. Амерички нарочито. Да ли је то та обећана земља у коју нас је извештачена оригиналност ***потребе*** да „водимо и будемо вођени“ довела? *Месијанство* – што *импресивно*, што *експресивно* – уместо *посебности*? Још од каменог доба ми нисмо *по себи*, већ по другима. Вечито себи на другом месту. Мада кажу многи да је човек на врху ланца ихсране. А није. Кока-Кола је. Јер поједе све оно што поједе човек. Кока и Кола су нешто друго. Они једу душу. А точак „среће“ на кока-колима капитализма и коло среће на страначкој лутрији живота – у којем даш динар да уђеш, а два да изађеш (и 133 за гориво!) – је оно што поједе и душу, и тело, и узме ти кола на крају, јер их ниси регистровао, па онда,

тако, го и бос, без ичега, баш као онај човек каменог доба, прођеш поред контејнера на којем пише Srbија, кажеш да су, наравно, школа и култура криве за све, јер су данашња деца „мутава“ и полуписмена + што нису успеле да очувају национални идентитет – а толике паре и гориво су „потрошиле“ на намештене конкурсе и фестивале... и ту станеш! И стојиш. И даље го и бос. Али и слободан. Ментално слбободан, иако си се вадио на лудило и викао: „Не знам ко сам ‘JA’!“, кад су ономад хтели да те стрпају у затвор, јер си се усудио да ***кажеш*** како ти није јасно чему сви ти силни сукоби и ратови у *име* ћирилице и/или латинице – и *презиме* не знаш ни кога – кад се „**ja**“ пише исто и ћирилицом и латиницом.

И не, нисам одлутао од теме, јер *спомињем иновативност, а ништа ново и иновативно нисам рекао*. Као да увек све око форме мора да се врти, и нових паковања истих стања свести. Ако пар хиљада година писмености није и више него довољан доказ да је све(т) „исто стање али друго паковање“, онда је и боље остати неписмен и не читати патетична безнађа без трунке решења, или сурови реализам који је ту више да закуца до краја и забетонира нихилизам у човеку – иако трагичност катарзе у први мах и јесте имала улогу да мотивише човека и натера га да крене у контра-напад... а ту се поново враћамо на причу о потреби да *водимо и будемо вођени* – јер се тај реализам схвата дословно – и онда људи себи говоре *да је све тако*, да се ништа не може променити, нити да има смисла ЖЕЛЕТИ да промениш нешто. Све те ствари служе као пример како НЕ треба, и у реципијенту желе да пробуде РЕШЕЊЕ, а не нову интерпретацију проблема. Рецепција уметности се може поделити на „хедонистичку“ и „***head***онистичку“. И онда софистициране душе и снобови са дипломама читавог живота жале што, ето, није боље, и врло добро владају проблематиком, али не и решењима, јер за то штреберска, сажвакана, већ готова „апликација“ не постоји – и то не може да се „научи“, већ да се ПРОМИСЛИ. И то да се

„промисли“ умом човека каменог доба, који је успео да превазиђе све препреке и реши све проблеме које је имао. „Па како смо онда дошли до овог безнађа данас?“ – пита се у исто време мудри и збуњени доктор наука. „Мора да се нешто крупно десило!!!“ – мисли он даље. И јесте. Човек је научио да прича! Кажу *да се све може одрадити и рукама*, и да је човек научио да прича тек када је добио потребу да лаже. Ето – то се десило... Како год: Проблема – да – има, али и Решења – да се не лажемо – итекако ИМА. Свако ко једну од ове две ствари искључи – лаже. Дакле: свеобухватност, истина и Нове садржине. Нови тематски оквири. Контра-напад и ***Нова стања свести***. ***Уметност теорије***. ***Ангажована књижевност***. ***Уметност методологије***. Не дозволити да патолошка потреба да *водимо и будемо вођени* и даље живи и „иживљава“ у оба смера, где ће једни лагати да би водили – што није суштински проблем – док ће други беспоговорно гутати све те лажи ***да би били вођени*** – што јесте суштински проблем, јер многи још нису спремни да се „искључе“ из система, и толико су „зависни“ од тог система ***да ће се борити да га заштите***.

ДА:

Дошли смо до времена када Човек са Свећом у руци и „колачем у тигању“ пали Фотељу, трчи, скаче и виче: „РАДИ ШТА ХОЋЕШ! УЧИНИ СЕБЕ ПОСЕБНИМ!“. Утопијски? Хмм – Ипак не! Неозбиљно? Да! Али – мора и то неко! Клов***НОВИ.***

Катарина Ристић Аглаја

НЕИТИНО ОБЗОРЈЕ – ПРАГ НОВОГ ЕОНА

Нова (појачано савесна) елита-на-земљи – не би била она за-свет-незаинтересована, с фиксног удаљења објављујућа, него једна која се (као свуд по земаљској кугли разбацана) ствара под невидљивим вођством мртвих: – преокрет на прагу новог еона! А тај је сам праг *подземна ризница, сунчева заклопљена зеница* или Аментет – предворје Дуата (ноћног пута) где мртви чекају барку залазећег сунца. У њему се (као унакрст просеченом "квадрату") вага да ли ће неке душе наставити пут кроз Дуат (бесконачно изувијани пут, поноћно-обрисни "круг") или неће; те да ли ће бити способне за овакво једно вођство-над-живима. Стога је у преисторијско-египатском свету једино Неит, *богиња западне стране*, уистину бесконачна: – као лучним одаслањем стреле, из Окате Земљине Шупљине, постигнута експликација загонетке вишесмерног времена. Јер, запети лук и стрела Неитини, беху не друго до први израз свеопште жеље за пробојем временског круга: – за разрешењем појединчеве воље из чвора у-себи-сударног времена. (следујућа прича о просеченом кругу времена, као и његовом увијању, ради дара – као изван-временог, надолази, чини се, *са западног хоризонта*)

„Обрис круга је очигледно у центру, ако се то још може рећи о кругу. (...) Тако би се могла пратити одисејска структура економског приповедања. (...) Али, зашто би се заправо желео излаз – ако имамо дар? Зашто желети из њега изаћи? Зашто желети избавити се из њега? ... Круг нас је већ поставио на пут времена, и оног што кроз круг кружи између дара и времена."

„„(...) Свакако да, на одређен начин, круг треба настанити, кретати се у њему, ту живети свечаност мисли, и дар, дар мисли не би му био стран. (...) ...дара може бити само у тренутку када ће сваки други проток бити просечен, и под условом тог тренутка. А уз то, зар не би требало да тренутак пробијања (временског круга) не припада више времену. Зато смо и казали „под условом тога тренутка". Овај услов се тиче времена али му не припада, не проистиче из њега, не бивајући ипак више логички но хронолошки. Дара има само у оном тренутку када парадоксални тренутак (у смислу у коме Кјеркегор каже о парадоксалном тренутку одлуке да је то лудило) цепа време. У том смислу, никад нећемо имати време дара. У сваком случају, време „садашњег" дара не може се више замислити као сада, односно као садашњост повезана у временској синтези.

(...) ...Хајдегер прецизно каже као је круг можда само једна фигура, посебан случај, укључена могућност. (...) Говорили смо начас: „Почнимо немогућим". (...) Од немогућег у облику дара? ""

(**Дерида:** *Дати време*)

Оно што *собом* даје јемство *(уп. круг)* озбиљивости-на-себи једне идеје, а што пада као нужан залог тој идеји (уп. Неити), мора уназадно да рефлектује неминовност властите принесености на жртву *развоју свеопштег* – као сопствену слободну вољу. Јер је у те воље основни подстицај једна *подземно-зрцална* самофасцинација: покретна слика навештења *њеног* премашајног дела, сажета у *оку охладнелог вулкана;* те која је уједно и дар двосмерног времена: – онај што се увек враћа свом пошиљаоцу, као сваки пут по мало увећан, али остајући при том (за миленијуме) константан у свом општем протоку.

Оно што је ту (кроз крстасти точак) заложено (câмој Неити) игра улогу жртве, иако то није и не може бити, јер је уистину (– као белина путујуће сфере, дахом

усидрене у најдубљем подземљу –) незадржљиво! И оно то чини само услед тога да би постало мамац разоткривања оног не-дарујућег – чији простор потрле могућности */џуг подземља/* јесте неопходан за ускладиштење *сувишка самог дара;* тј. висине/дубине његовог, услед прекомерне ширине сунчаних повратника, управо престешњеног даха.

Близанци Шу и Тефнут – беху хоризонтални повратници Сунчевог Ока те *први сунчани пар;* – онај који је током целог свог живота на Земљи градио темељ Озирисове Палате, крстасти точак Сфере, или осу небеске полуге, и то све зарад Сунчевог бесповратног узнешења у Ноћ. Постојао је ту и један неуспели покушај да *они* буду зазидани у Сунчеву Гробницу, учињен тек зарад тога да би једно претворно-ново (трајно колапсирано) сунце могло непотпуно да ускрсне – као полу-непостали Скарабеј, Геб, који једино зна да сакупља и упија умрвљено-звездани отпад. Тај злопокушај, међутим, није успео, јер се увек новоозвездавајућа Нут – растом властито-лебдеће равнотеже – једном заувек одвојила од Геба /уп. Земљине гравитације/.

Међутим, ту ослобађајућу рефлексију стећи ће тек једна *(праузрочна,* Тефнутина) страна заложеног (и то као *око подземља,* што је провалило *хладно-вулканску купу),* док она друга *(крајње-последична,* Шуова) остаје тамо где је и иначе била: – под сводом ноћног/изврнутог неба, и то као његов главни потпорни стуб. И да би ова улога здруженог жртвовања била /пред једним тек смишљеним непријатељем/ убедљива, долази до замене између узајамно повезаних улога Шуа и Тефнут, где Шу привремено напушта ноћни свод (Нутин *обрисни пут)* а Тефнут га замењује – и то тако што наводи Геба (– тамни колективитет; "дух племена Дана") да обелодани своју (потајно "канибалистичку") намеру, коју тек *гром* (– суд будућности пред-садржан у прошлости, а испољен кроз процеп садашњости –) *пресеца у зло-довршењу*. Тако настаје најважнији путоказ за

мртве: *калемљено дрво-муња,* као *рука суђајина* – која се понаша диференцијално: неке душе отпушта у кружење Дуатом, а неке трајно задржава у Аментету.

Место не-сусрета две супротне смернице времена јесте *велики прасак,* догођен на нивоу чисте синпосе – управо услед немања довољног пространства за развој координата властито-расејавајућих заостатака. Визија тренутка тог не-сусрета била би следећа: – два зрака умирућег сунца просецају (од изнутра) барку његовог залажења, и то као извесна *копља* или *разилазни рогови,* од којих се само један (западно стремећи) поклапа са лађиним прамцем, бивајући истовремено суочен (не-сударен) са *звездом севера,* закаченом за сам прамац, услед чега долази до скретања с једном утврђеног смера пловидбе. То је понављање оног у-сну-згођеног *на другој страни сна* – као, заправо, ***ублажење оне напетости што је владала у времену "пре" стварања.*** Јер, нужно је то да нема *једног јединог* праска, заувек-ефективног, него само ланаца прасака потеклих од оног *виртуелно-првог* праска. Али при том не и не-реалног: јер он се једном *уистину* (– на равни свог лебдећег самосмишљања, као битно разликујућој од равни својег земаљског озбиљења –) догодио, да би тек затим постао наспрам-свега-измакнут: – *парадоксалном одлуком.*

Поклапање између нечијег лика и одраза у огледалу (упоредо: склапање савеза између *живог* и *мртвог,* и то кроз рефлексну површ *слике умрлог)* јесте илузија са трајним позитивним ефектом. Јер одраз/мртви не може прећи границу огледала и допрети до лика/живог. Али га може нагнати на то да *ударом о огледало* изазове *јеку* и разбије тамну силу његовог зова – на серије загробних времена/светова. То је **велика илузија реципроцитета:** ништа се не догађа с ову страну огледала, осим нагињања лика/живог к одразу/мртвом, те фиксирања од стране мртвог тог сâмог угла нагињања. Парадоксални учинак свега тога је да **мртви живог трајно везује за овај свет; заправо, обавезује га на**

оно полувремено опредељивање које просеца копчу, под којом дише златни /до краја не-приземљен те стога подземљем усисан – *одгођен/***еон**, те тако ослобађа његову нигдинску (у чахури сажету) самосвест. При том, десни крак/рог овог надземног шестара/обратника закачиње/убада *један* од *много* светова ка-бесконачности-стремеће *западне стране,* док га леви од десног преузима и спушта на место новог рођења Сунчевог.

Круг, као "колоплет луна" (Едгар По), тек је ефекат извагано-подједнаке међузависности *света мртвих* и *света живих* – одакле настаде једна грчевита спрега: увртложено-кукасти крст, *точак злосретне судбине.* Јер, та међузависност беше преинтензивна, те је дошло до кратког споја, тј. до лансирања у-себи-запретене смернице времена (стреле Неитине преодлуке) – у нову (новопотврђену) димензију (извесног посмртног, процепно-отварајућег) простора; – у *процесуалну или другу бесконачност,* која се рађа тек у простору вечите осцилације, Идејином самобитном ћорсокаку. Тек то је Аментет, квадрат-у-кругу, *пред-решење парадокса празне кутије.*

Празно језгро пламена *(– прва представа о кругу –)* беше око-у-перу на темену Мајетином; око у *застави лађине катарке* која најпре судише мртвима, те збираше *златан број* искључиво *других* смрти. То око још не беше заинтересовано за премашај кугле довршеног битисања. Тек када се његово перо/провалом гнева виртуелног саможртвеног ентитета/ *проломи ка западу,* тада је то последњи суд и за мртве и за живе: – *Двостука Правда (дводелна дворана суднице)* – која тражи извесно преко-време за свој свеобухватни простор, јер је као складиште учинака-свију-душа већ дуго била затворена у *кутију,* место не-промишљања властите свечаности! Отуд нам она *из будућности пристигла грана,* изводитељка душе из *знаковног честара*. Али се на тај начин прво потреса, а затим руши, тј. изнутра расклапа – оним истим путем сопственог некадашњег склапања – сâм

Аментет (– *гроб-у-лађи,* без неопходног прозора за *душин узлет)*. То све стога да би из њега коначно могао да зине тачно-мерни *отвор* за *крилато око (сунце ноћи)* – које се ту нипошто не би смело скрхати јер је управо егземпларно за дораст-до-себе било чије, посмртно искушаване појединачности. Тек на тај начин Аментет добија свој ***минимални отвор,*** и то на десној страни горњег (упоредо: вршног, укосо-небеског – у односу на циљ пловидбе) ћошка, кога, међутим, дијагонално просеца још и један ненадан узлет покојникове воље – за скретањем *барке сунчеве* од пред-знајућег тока пловидбе!

Отуд прво настаде поцепано-звучна праслика, мамац-за-ништавило: – точак злосретне судбине. А затим: путања Нутиног скока, *велика кривуља* – излет звучне стреле из "подземног" (предње-чеоног) лавиринта Мајетиног – све до у тачку распрскавајућег вишка времена! То је путања акумулације, што ослобађа један ублажено-светлосни изданак времена, који – будући жељан сопственог пространства – прекројава све присутне овоје на стварима те постепено мења свачији костур.

Јер нема своје време, дар се испољава на покретној граници могућег: – онде где су све одвојено-жалне зоре једно у-ноћ-одмакнуто вече *које стоји:*

О, пријатељице са брода! (Гледао сам, оне године, Како лишће трули и пожар земљу захвата,/ Бежах од времена, свежина вечери ми се чинила Као зора, и јесен као пролеће нешто непомичније свет-лости, (...)/ О, пријатељице! Свет више не беше присутан,/ Да нам одреди место у склопу вишесмерног кре-тања,/ Већ, одлепљени од земље, бејасмо сами самцити, Становници црне покретне мрве, дављеници, гур-нути/ У чисти Простор, онамо где и сама земља у сјај прелази.

(Пол Клодел: *Оде)*

Борба између ***две вечности*** *(мочварне и екстатичне) збива се у лешу (закључаној ризници, палимпсесту).* Њен исход је последњи јер потврђено-први суд-о-себи једног сопства, у кога се – на нивоу понорно-мисаоног тренутка – не уплиће ништа споља. /Уп. Сенека: "На исти начин на који уђеш у овај живот из њега ћеш и изаћи."

Поглед закочен тренутком смрти – јесте један обелодањен трајно-отпорни покрет (знак – муњевито слово нашег коначног избора, "слика нежива а чила", Гете). То је откочено напети самопокрет оног (невидљивог) ентитета који предодређује линију бега (пут не-закљученог умирања) нечије несводиве појединачности, односно, који *даљином* урамљује слику нашег небо-писалачког узлета. Дакле, фиксно-угаони полутрен, као кључ за један убрзано ишчитавајући етерични флуид сећања, из тела (уп. језика) којим је обликован. А то је не друго до у свом протоку приказана, бескрајно еластична супстанца (сребрна врпца) наше везано-слободне воље – која се маскира у нашег "претећег" двојника *(странца* – против-слику нас самих, водића нашег прикључења добро-ритмованој "поворци сазвежђа"); дакле, флуид који, попут (ничеовски схваћене) сенке (Заратустрине), "истрчава" испред нашег (коначно не-ситуираног) сопства (његове тренутне моћи просудбе) и поставља се као његов – *трубом најаве* самог себе, као апсолутне непознанице – "себе-изругујући" вођа.

Оно од-света-игнорисано – јесте слика излета, из *мрачне зоне* једне птице: слика многоструког поготка, од стране безбројних самоизолационих јастава, простора њихове апсолутне другости *(црне кутије)* – у коме се једном и она сама доводе до последње саморасвете (суочавају са тачкама својег немогуће памтећег почетка). А то је оно што на себе прима *печат апокалипсе,* то јест, што тек захваљујући *њој* постаје собом – напредовањем ка *све јаснијој (у-месту-покретној) слици свог (бољег) сопства* – ту већ

измештеног у простор његове (увек већ фиктивне) приче, у коме наставља да постоји *модусом чисте жеље-постајања-видљивим за остале.*

Отуд: сабласно варничав клобук, као учинак *лађе прогнаних небо-писаца;* мушоносна плава лопта сабирања ноћних изданака пустиње... она која напредује ка зарубљено кристалној, уситњено-цветној пирамиди, шиљку пристапања највишем делу неба-у-ноћи; **те уназадним смером:** *сазвежђе сузе* као с *круне севера* (уп. с одрубљеног вршка пирамиде, прамца небеске лађе) дотекло, најзад ка-земљи-обрекнуто, *око мајчино,* тек накнадно избрзадано казаљком једног сопственог али и из-дубине-ноћи изнедреног *сунца.*

* * *

Истина и Лепо су садржани у вршној тачки а/симетрије, изузетој анти/просторној могућности за априорно изопштеништво, тачније, за племенитост појединца.

Нулти избор душе дат је у детаљу слике која нас фасцинира, и покреће на ону врсту активности која укључује херојски ризик.

* * *

Хаторин (Ананкин) **Престо** (– пра-дозвано решење ноћно-писаног лавиринта сазвежђа –) **обавијен је језом недогађајности.** Јер, динамика божанске жеље, или онај увек невидљиви изазивач светске промене, озбиљује се искључиво **у простору слике.** И стога, управо *та и таква жеља (– сапета стрела)* резултује ослобођеним звуком из разломљеног простора те слике, чији ***негатив*** почива у ***оку мачке*** *(– потписнице тога ризика*); та жеља* је, дакле, нешто што се остварује већ на самој путањи Неитиног (Лахесиног) небо-писалачког погледа; као ***преодлучива*** стрелица ноћнога пратекста, његова ***пророчка махнитост***...

“Бескрајна или никаква брзина, апсолутна уштеда, јер стрела у себи носи своје одредиште и унапред урачунава, у саму своју читљивост, потпис примаоца. То значи да се она повлачи пробијајући се кроз простор. Довољно је чути.”

(**Дерида:** *Политике пријатељства)*

Зоран Илић

NIŠVILLE IS OVER

Неко и Пајацо су осведочени љубитељи музике било рокенрола, било џеза. Тако их је пут и довео у Нишвил и на Нишвил. Међутим четвородневна авантура је окончана, и они се враћају дому своме. А како другачије него међуградским аутобусом. Разговор који ће њих двојица водити биће о свему другоме само не о Нишвилу и о музици. То је било, догодило се, то је иза њих, и требало би погледати оно што је испред, што ће се тек догодити. Упутити један мали, сасвим мајушан поглед у блиску будућност.

На аутобуској су станици са пртљагом у рукама, и попут других путника чекају аутобус. Ни на који начин не одударају од осталих путника.

Пајацо: – Тренутна температура ваздуха је двадесет и шест степени Целзијусових, док је време девет часова и четрдесет и пет минута. Ти подаци се могу прочитати на станичном дисплеју, и ја сам их управо прочитао.

Неко: – Право време за било шта, право време ни за шта… Право, идеално време за погрешно време. Свакога јутра сунце се рађа на истоку, а увече залази на западу. Ето, то људски род зна и као да му је довољно. Не компликују ствари, своје животе. Рађају се, умиру… Улицу прелазе на зелено…

За тренутак Неко и Пајацо прекидају свој разговор и укрцавају се у пристигли аутобус. Он убрзо полази, нестаје у правцу севера, и њих двојица настављају разговор.

Пајацо: – Непријатно сам изненађен чињеницом да је аутобус пун путника. Нисам то очекивао. Жестока је то борба за преживљавање, и за ово мало воде и ваздуха који су нам

још на располагању. Исто тако бих рекао да су људи полураспаднути. Потпуни распад система, мада ту никаквог система ни нема. Он је на неком другом месту.

Неко: – Док живот тече даље…

Пајацо: – Све тече, подложно је променама, па тако и живот. Будеш млад, па остариш, будеш леп, па постанеш ружан…

Неко: – Да ли то значи да ако се родиш ружан, да си онда профитирао? Будеш ружан и останеш ружан до смрти. Једино сјај у твојим тужним очима одаје да би желео макар некада да будеш и леп. Али ту чаролију је немогуће извести. Ружноћа је нешто што није лако победити, са њом се изборити.

Пајацо: – За разлику од доброте, јер то се дâ променити. Постати зао јесте вештина која се може научити. Само ако имаш доброг учитеља. Препреденог и поквареног учитеља. Још ако је неко време одлежао у затвору, нећеш наћи бољега.

Неко: – Једини је проблем ако не желиш да постанеш зао. Ако ти се гади да будеш зао, и желиш да сачуваш своју доброту док се свет око тебе распада и дави у крви, зноју и сузама.

Пајацо: – Да, то може да представља проблем. Ако мислиш да је бити племенит и добар врлина, а не мана.

Неко: – Доктор Џекил и господин Хајд. Преко дана бити добар, а ноћу зао.

Пајацо: – Бити непрестано зао је боља комбинација.

И ко зна колико би разговор о добру и злу између Пајаца и Неког још трајао да аутобус није приспео на своје коначно одредиште. Око 13 сати он је доспео у Београд.

Улазак у северни град, јер Београд на старословенском значи Северни Град. Али то је већ тема за неку нову дискусију Пајаца и Неког која ће их чекати на неком њиховом будућем заједничком путовању.

Alex L.

A kako će se zvati dijete?

Ona je bila Srpkinja. Magistra PR-a, kći, sestra, sportašica. Drugim riječima, Srpkinja u Hrvatskoj. Svoju je diplomu stekla u šest, umjesto pet godina. Zaljubila se na trećoj godini, uživala u putovanjima i strastvenim noćima sa svojim Španjolcem koji je bio na Erasmusu kod njih i čiji su roditelji plivali u balegi novca zarađenoj preko zlatarnica po Tenerifama i još kojem posliću sa strane. Njezini su bili vlasnici kvartovskog dućana čije su istočnjačke proizvode nevoljko i skrivečki kupovali svi iz kvarta, pa i raja. Kad je otkrila da nije jedina koju Španac vodi na putovanja, odnosno kad je kondiloma bilo previše da bi bila riječ o uraslim dlakama, prekinula je s njim, a i sa svojom dugogodišnjom kolegicom s faksa koja joj se tek koji mjesec ranije žalila na čudne bradavice među pubičnim dlakama.

Nakon Tenerifčana, uslijedio je *rebound* vojnik Mihael koji je jednom pretjerao prilikom vrhunca i uzviknuo tri riječi koje nije smio uzviknuti (valjda jer je primijetio brojanicu na njezinoj ruci, pa mu je to bio još veći užitak).

Tema diplomskog rada bio je položaj države u regionu, ocjena četvorka. Kažu, malo je nedostajalo do petice, ali jednostavno nije to to. Konkretnijih razloga nisu imali.

Bila je druga od ukupno troje u leglu ne računajući ono nesretno dijete Bogom uzeto u drugom tromjesečju trudnoće. Taman kad je ponosna mama za ruku vodila njezinog starijeg brata i radosno obznanjivala ljudima kako čeka žensko pojačanje, prvi metak je ispaljen, bombe su počele padati, a vijesti s Istoka nisu bile dobre. Sahranila je tako u jednoj godini oca i nerođeno dijete, za koje je ratnih godina jako teško bilo naći dostojan način ispraćaja. Snašli su se.

Negdje u 12. godini otkrila je košarku, taman sa svojih 153 cm visine. Spontano je uletjela u novootvoreni sportsku klub u kvartu i naučila osnove tehnike i baratanja loptom. Do svoje 17. godine izrasla je još 12 cm, što je značilo da je stvorena za poziciju *playmakera*. Trenirala je dva puta tjedno, pazila na prehranu, preskakala obiteljske ručkove, preskakala i uže, vozila biciklu do škole i nazad, napravivši obavezno počasni krug po okrugloj ulici. Nikad nije bila u prvoj petorki, već je ulazila u teren kad su njezini vodili s preko 20 razlike. No, nije ni to bitno, ona je na fotografijama tima, dolje u kutovima i njezina djeca neće znati je li bila u prvoj petorki ili ne.
Kad je roditeljima obznanila da želi napustiti grad i preseliti u metropolu, podržali su je, dali joj ušteđevinu namijenjenu za vjenčanje i miraz, i podržali njezinu odluku da se još malo posveti karijeri. Nadali su se da će još koji Mediteranac naletjeti i da neće biti potrebe za sufinanciranjem vjenčanja, jer – nakon što su joj dali svu ušteđevinu za svadbu, bankovni je račun zatvoren.
Umjesto Mediteranca, uletio je Mujo, pravim imenom Mirza. Mirza nije imao za miraz, nije pjevao podno balkona, niti recitirao Shakespeare-a. Znao je koji Balaševićev stih i svoj zanat – onaj vodoinstalaterski. U slobodno je vrijeme trčao, igrao nogomet i izlazio, ali ne u kafane, već u klubove. Njegovi su se nadali da će se vratiti doma u Bosnu, zaposliti se u kakvoj državnoj firmi, ali nisu imali veza za povuć'. Gurali su ga i u Sarajevo ne bi li kakvim čudom našao stalan posao, ali Mirza ne voli Sarajevo. Bio je zatočen u njemu dok je još u pelenama bio, a svaki put kad iz nekog razloga (najčešće kao pratnja drugima) i ode dolje, osjeća se anksiozno.

Dobar je bio Mirza. Najdraža majica bila mu je ona izlizana majica Metallice koju je kupio na Arizoni, onoj kod Brčkog. Bio je sretan kad ju je napokon mogao staviti na njihov koncert kad su svirali u Zagrebu, a tamo je upoznao i nju. Tek tri mjeseca prije koncerta, preselio je u hrvatsku metropolu, jer je našao posao kod privatnika. Bio je to Fikretov dajdža, babo Erminin koja je išla s

njim u školu. Sredio mu je instalacije u novoj kući, pa je dobio preporuku. I tako je Mirza otišao na Metallicu.

Negdje u stražnjim redovima gdje su bile najjeftinije ulaznice, nju je netko gurnuo i izlio ostatke ishlapiljenog piva po njoj pijano se smijući svojoj gluposti, a Mirza je bio taj koji ga je povukao za uho i natjerao da joj se ispriča. Tako je njega mama povlačila kad je uvrijedio neku djevojčicu u ulici. Iste su večeri dijelili burek u zoru i promuklim glasovima pjevali hitove Metallice. Nije ju poljubio te večeri. Ona je njega.

Dvije kave, pet litara piva i dva kebaba poslije, budili su se u Mirzinom stanu pazeći da ne probude cimera. Cimer je probudio njih mirisom kave, ali njih su dvoje ipak odlučili provesti dan u krevetu. Nije joj smetao njegov trliš, kao što ni njemu nije smetala tetovaža s citatom nekog Bukowskog za kojeg nije čuo, jer nije dio školske lektire, a ni ne kreće se u tim krugovima. Kasnije je zavolio Bukowskog, što se ne može reći za njezine roditelje. Za njih je Bukowski bio pijanica, a Mirza - Balija.

Ubrzo je financijska slavina zatvorena, tako da ni onih par kapi nisu više kapale. Kontakt je sveden na minimum, brat se javljao skrivečki, pazeći da roditelji ne skuže. Memorirao ju je u mobitelu pod nekim drugim ženskim imenom i koristio samo aplikacije koje su bile prekomplicirane za roditelje. Plakala je. Mirza se opio nekoliko puta i jebao sam sebi balijski prefiks koji mu sad stvara probleme. Vidio je da je nesretna, shvaćao je koliko znači blagoslov roditelja, ali on, neblagoslovljeni, nije mogao dobiti njihov blagoslov. Kleknuo je, prvi put u deset godina klečao je na koljenima, s rukama ispod lica na kojima su se kotrljale suze bijesne.

Dlanovima je tražio pomoć i kleo istog onog od kojeg je pomoć zatražena jer je on uzrok nesreće. Pomoć nije pristizala ni od njegovog boga, ni od njezinog. Bili su sami.

Brat se prestao javljati. Nije ga mogla dobiti na telefon, jer bi poziv uvijek bio odbijen. Nakon 10-ak dana, javio se. Nije htio reći o čemu je riječ, a onda, kad je progovorio, vikao je. Rekao joj je da upali TV, vidi kakva je to vjera, narod, ljudi, neljudi! Oni mačete oštre, bombe aktiviraju, uzvikuju parole i tuku svoje žene. Brat je bio mlađi, ali ne i premlad. Uzalud je štitila Mirzu, odvajala države od skupina, luđake od neluđaka, vjeru od fanatizma. Brat joj je poklopio slušalicu i nije se više javljao.

Od majke i oca i dalje ni riječ.

Mirza ju je dočekao te večeri doma uz polupraznu anonimnu bocu na stolu i punom čašicom. Oči su mu bile defokusirane, ruke mirne, a pepeljara puna. Zabrinula se vidjevši ga takvog. Objasnio joj je da to više tako ne može. Obitelji se nikad ne okreću leđa, pa makar obitelj bila u krivu. Nije vjerovala svojim ušima. Plakao je. Plakali su skupa. Kaže, ne može biti rijeka koja odvaja obitelj, ne može odgajati djecu znajući da su i ta djeca za njezine Balije. Jednostavno, ne ide. Našao je posao u Bosni i vraća se nakon otkaznog roka od dva tjedna. Otkaz je danas podnesen.

Sljedećeg je dana nazvala majku da joj kaže kako seli iz Zagreba i ide dalje.

• НА КАФИ СА . . . •



Тамара Лујак

РАЗГОВОР СА LEILOM SAMARRAI

Leila Samarrai млада је књижевница која, рекло би се, тек стасава на нашој књижевној сцени, иако иза себе има објављену збирку поезије и збирку кратких прича. Како се на књижевној сцени сналази, како пролази, постоји ли уопште књижевна сцена код нас, испричаће нам млада ауторка, стога – припремите се…

- **Како доживљаваш поезију?**

Као врсту шаманске бајалице способне да разгрне мрак у нама.

- **„Поезији је намењена улога спасавања света, поновно враћање у целину свих раздробљених ствари.“ Да ли се слажеш са овом Хамвашевом тврдњом и зашто?**

Човек не може а да се не сложи са Хамвашевом тврдњом да је новија историја одузела човеку/човечанству много тога светог, те уместо краљева и достојанственика итд. имамо на њиховим местима разне сурогате, “сумњива лица”… Остао је песник, и сам под образином сумњивог лица, живи свој живот под маском (не више дворске) луде… Те ако је реч оно што одваја човека од животиње, од поживотињавања у ово варварско доба, ко је тај који ће реч(и) довести у склад и искупити човека, ако не песник? Али је питање и: има ли међу песницима људи довољно јаких, чији је магијски језик довољно громак да би се чуо у свеопштој какофонији која над нама влада?

- **Како се поезија уклапа у (твој) свет? Или се, можда, свет уклапа у (твоју) поезију?**

Човек је у свом микрокосмосу као у некој својој засебној кутији, чији је поезија поклопац, којим се од света може заштитити; који се може отворити у жељи за упознавањем нечег ширег него што је лични домет.

- **Како доживљаваш одлуку многих издавачких кућа да не објављују збирке поезије?**

Реално, то је самоубиство.

- **Чему нас учи поезија?**

Размишљању, изражавању. Самилости. Има код Хајнеа једно место: "Чему та једина суза? Само ми погледу смета." Поезија даје дубљи увид ономе што би нам можда у свакодневној трци промакло; верујем у човека, зато кажем можда онде где би сигурно требало да стоји: да.

- **Може ли се без поезије?**

Ако можемо без суза/смеха, дана/ноћи, зомбирани под неоном, испред свог телевизора, или у диму и буци, можемо и без поезије, учења и мишљења, нека други мисли за нас.

- **Шта је за тебе поезија?**

Прилика да останем сама са собом и својим мислима… Прилика да створим нешто што ћу, једном позвана, моћи да покажем као сопствени допринос свету.

- **Како би дефинисала поезију?**

Као стару мудру змију која тек понекад изађе да се осунча (и плаши људе).

- **Колико су корисни књижевни фестивали и радионице, могу ли да опстану данас, у време свеопште немаштине, и може ли се на њима нешто научити?**

Учење је пре индивидуална ствар, жеља заправо…

- **Шта је појава интернета донела, а шта одузела писцима?**

Свакако, већу примећеност, у ширим круговима… који ипак могу да расплину суштину. Интернет је Вавилон коме сваки писац може и да дода и да одузме циглу, зависно од афинитета.

- **Свесна си да у твом послу (писању) нема „хлеба“ (или га све мање има), па опет истрајаваш. Зашто?**

За поезију је потребно бити “залуђеник”, то је ван сваке сумње, и ван сваке исплате; да се од поезије живи нешто баш и не може, а успех је, видно, варљива категорија. Што се мене лично тиче, природно ми је да се изражавам у стиховима, а да сам далеко од сваке врсте признања, јесам… С друге стране, у овој земљи бити признат значи покупити сву малограђанштину из себе и око себе и објавити је. Стога, желим бити призната ван граница, јер то јесте признање – право.

- **Какве су, по теби, генерације писаца које долазе?**

Поетски и прозни свет подељен је на разноразне секте које једна другој квалитет и поетски приступ не признају. Шта ће од свих за сто година да остане, бојим се и да помислим.

- **Како изгледа данашња књижевна сцена?**

Када погледа човек шта се све објављује, без икаквог критеријума, онда је јасно да наша књижевна сцена постоји само због новца. Ми мрднули нисмо из комунизма. Где смо били у књижевном смислу, ту смо и сада, само што је тржиште много мање, а интелектуална и свака друга беда много већа. Не постоји ни српска књижевна сцена, нити јој се дозвољава да постоји. Критичари на својим позицијама, етаблирани писци на својим позицијама, најпре политичким, потом и књижевним, или уметничким. Укратко, књижевност у Србији постоји само на нивоу трача.

- **Код нас је тотално расуло, а без поштовања и аутора и ауторских права, неће бити бољитка и Србија ће остати књижевна црна рупа, без обзира на велики број људи који имају шта рећи и написати.**

Песничке књиге се не објављују, јер су неисплативе. Зна се: аутор мора да плати да би издао књигу, ту је почетак и крај. Издавача даље не занима. Уколико аутор неким чудом "стекне име", онда ће ови бесправно штампати аутора, кршити ауторска права и тврдити да они чине аутору услугу тиме што га објављују. Само штампање је јефтино. Нечија нпр. збирка афоризама или прича може да се продаје преко нета, има је у књижарама, а писац о томе уопште није обавештен, нити има било какав увид.

И само издаваштво је сведено на новац. Имаш кинту, издаћеш књигу. Уколико неким чудом "стекнеш име", објављиваће ти књиге, али сав "кајмак" ће купити они, издавачи, и још ће ти рећи да си срећан што те објављују. Дакле, ауторска права су тотално незаштићена или не постоје. Издаваче брига за квалитет, па они то и не читају, или прелете очима. Све се сведе на новац, то јест, кеш, и секс. Што је, опет, добра тема за неку причу или роман, па и за публицистику и као социолошки феномен, на крају крајева. Обележава једно време и једну земљу.

А шта рећи на тему мизогиније, третирање жене, паметне, лепе и привлачне жене код нас, која успут, сјајно пише. Укратко: третман меса у српској књижевности. Јефтина трговина и свођење жене-ауторке на комад меса, сексуалног објекта који нема право да мисли, већ да се покорава. Можеш да будеш паметна колико год желиш, уколико не радиш оно што љигавац жели, нема објављивања, нема каријере, нема живота од онога што највише волиш и најбоље знаш да радиш. Када смо се већ дотакли разноразних шовинизама, зашто прећутати и овај. То су, по мени, комплексаши који не могу на нормалан начин да дођу до

секса или љубави, или шта им је већ потребно, и ту креће та болест, уцењивање. У нормалним околностима, знају да не могу доћи до лепих, паметних и талентованих жена, и користе привидну моћ да би се доказали пред собом и сличнима. То јесте јефтина трговина, и верујем да је женама, у том смислу, много теже него мушкарцима. О томе се мало пише, мало помиње, а то јесте канцер живота у овој и оваквој земљи, у оваквом систему без система и криминализованом друштву.

- **Још увек верујем да не мора нужно бити тако, али сада указујем да књижевни свет није шарени и нежни лептирић у који је посута сва лепота света.**

Талентовани људи одлазе из земље, губимо интелект, губимо људе који би могли земљу да помере из блата. А онда се чудимо када Мркоњић и Илић постану министри. Јасна ствар: насиље и секс, окосница ријалити шоу програма, потпуно пренета и у сферу књижевности, што би, требало да буде, бастион пред поплавом кича и примитивизма.

Мина Кулић

РАЗГОВОР СА МИРЈАНОМ МАЋАШ

Истоветност мишљења о једној појави у већини случајева не потврђује истинитост, већ алудира на затворен круг немислећих у којем је основни мотив: створити моћ незнањем. Моћ, посебно створена у таквим условима, рађа нетрпељивост, неосетљивост и негостољубивост. Зар није чудно да ми, нација којој је једна од највећих врлина отварање сопственог простора другоме, нисмо усавршили гостољубивост створивши, како нас Дерида саветује, *безусловну* срдачност? Зар није чудно да ми ипак питамо "за исправе, за име, за контекст, или за пасош"?

У жељи да изађемо из затвореног круга разговарамо са **Мирјаном Мађаш**, уметницом чији смо фотографски рад могли видети на недавно одржаној Недељи поноса. Отворили смо врата хомосексуалности, феминизму, заборављенима, осврћући се на статус ЛГБТ уметника у прошлости и сагледавајући статус ЛГБТ уметника данас.

- **Средином септембра си имала прву самосталну изложбу фотографија у оквиру Недеље поноса. Шта за тебе значи Недеља поноса и ко ти је све помогао да изложбу реализујеш?**

Недеља поноса за мене представља веома значајан скуп догађаја који се одвија једном у годину дана, а путем кога ЛГБТ популација има јединствену прилику да презентује себе хетеросексуалној популацији која до сада није имала сазнање о нама, или је имала искривљену представу о нама. Током тих седам дана сматрам да треба приказати ЛГБТ популацију у најбољем светлу, показати таленте и способности које поседују, и најважније,

показати да смо сасвим обични људи који имамо своја занимања, креативни смо и уживамо у сваком моменту у животу. За реализацију изложбе је заслужан Бобан Стојановић, организатор Недеље поноса. Иницијативу за покретање изложбе сам ја дала и то приликом једне од дискусија са организаторима Прајда када сам предложила да излажем своје радове.

- **Изложба носи назив "The Beginning". Неоспорно је да је то *почетак* твог активног бављења фотографијом. У којој мери је ова изложба *почетак* промене статуса LGBT уметника и на неки начин *почетак* једне историјске етапе?**

Ово је један значајан историјски моменат, баш зато што сам прва лезбејка која је у историји Недеље поноса у Србији организовала овакву изложбу. Веома сам срећна, не само зато што је ово моја прва самостална изложба, већ и зато што верујем да овим потезом охрабрујем остале припаднике и припаднице ЛГБТ популације да такође покрену своје пројекте у будућности и покажу колико вредимо као заједница. Време је да се ЛГБТ популација истакне и покаже своје таленте.

- **Администраторка си странице "Дневна доза феминизма" преко које нас свакодневно подсећаш на инспиративне и често заборављене уметнице, научнице, спортискиње, музичарке… Коју жену би истакла, а да је за тебе од посебног значаја?**

Хм…веома је тешко направити ужи избор, јер има толико много феноменалних жена које су изградиле историју, а нажалост мало се о њима и дан данас прича. Мене лично највише фасцинирају жене лезбејке које су се својом снагом и храброшћу бориле за своја права, а притом, у периоду када њихова реч никоме није била битна, оне су успеле да остваре своје циљеве и оставе феноменалне радове иза себе, и најважније од свега, имале су подршку својих партнерки до краја живота упркос законима који су били против ЛГБТ популације у

то време. Издвојићу неколико, по мени најзначајнијих лезбејки које ја много ценим: Marion Morgan i Dorothy Arzner, Mary Renault i Julie Mullard, Gertrude Stein i Alice B. Toklas, Johanna Elberskirchen i Hildegard Moniac, Radclyffe Hall i Natalie Clifford Barney.

- **Шта је потребно учинити да би се епитет заборављене избрисао?**

Треба што више истицати жене које постижу успехе и достигнућа, и тиме рушити предрасуде о томе да су жене нижа бића којих и данас у 21. веку има. Такође, људе треба упознавати са женама из историје које су већ постигле достигнућа (а има их пуно), а које се слабо помињу или уопште. Не сме се дозволити да оне буду заборављене.

На пример, 8. март као празник жена је изузетно значајан, иако га многи бојкотују и ни не знају зашто је он уопште битан. Овај празник је настао као дан борбе за економску, политичку и социјалну равноправност жена и мушкараца. Овај празник нас сваке године подсећа да се жене не смеју занемаривати, и да их треба једнако третирати као и мушкарце.

- **Тренутно пишеш књигу о женама из историје, са наговештајем на лезбејке. Да ли нам можеш рећи нешто више о томе?**

Књига ће садржати око 500 биографија жена из историје, различитих професија и интересовања, које су на неки начин правиле револуцију у историји својим радом и тако се бориле за своја права. Биографије сам бирала насумично по неким личним критеријумима. Приоритет су ми лезбејке и феминисткиње, а након њих и остала занимања жена које су својим иновацијама и радом улепшале историју и унапредиле будућност. Као што сам већ навела, на лезбејке највећи акценат дајем, јер су ми велика инспирација, с обзиром на то да су упркос сталној дискриминацији коју су трпеле ранијих векова, партнерке остајале заједно једна уз другу и биле инспирација једна другој, и поред свега имале доживотну љубав и изградиле феноменалан заједнички живот.

- **По твом мишљењу, ко појмове феминизам и хомосексуалност више обликује као табу? Мушкарци или жене?**

Лично мислим да оба појма, нажалост, обликују и мушкарци и жене као табу. Често чујем од жена данас како нам феминизам није потребан. Конкретно, када је у питању борба за родну равноправност, у погледу професија, доста жена сматра да није потребно изборити се за то да се не праве разлике у роду када је било која професија у питању, већ да је за жене "само кухиња и домаћинство" и да жена не може бити, на пример, аутомеханичар или програмер. Са друге стране, мушкарци, као фризери или кувари, такође постају предмет подсмеха и од стране жена, и мушкараца. Зато нам је феминизам потребан, за оба пола. Како би искоренили стереотипе и свако имао своју слободу.
Што се тиче хомосексуалности, иако је она присутна кроз целу историју, нажалост у 21. веку је још увек табу. И то код оба пола. У нашој земљи поготово је проблем прихватања хомосексуалности, јер се строго води рачуна о испуњавању традиције и формирању породице, и то се очекује од сваке одрасле особе. Редак је проценат људи који гледају на то да особа треба бити срећна у љубави и да свој живот креира како сам жели, већ фамилија од скоро сваког појединца очекује да живи живот по "правилима" која му се сервирају. Зато нам је такође потребан и активизам, који је сада толико заступљен како би се казнене мере пооштриле против дискриминације, и како би се слобода сваког појединца постигла.

- **Да ли познајеш мушкарца феминисту? Колико је значајно да се број мушкараца – феминиста повећа?**

Познајем пар феминиста, али их иначе има у много мањем броју у односу на феминисткиње, поготово у Србији. Веома је значајно да се број мушкараца-феминиста повећа, јер су и мушкарци дискриминисани једнако као и жене. Мушкарци су често исмевани и понижавани

када су неке професије у питању које се сматрају да су „женске“, као и када је у питању одређени стил облачења и фризуре. Такође, мушкарци су дискриминисани у погледу злостављања: они се редовно наводе као злостављачи жена, иако су и они сами често жртве злостављања од стране жена. Често је мушкарцима и женама забрањен приступ у одређеним локалима који су предодређени за услуживање особа одређеног пола. То је типичан пример сексизма и дискриминације, јер никоме не сме бити забрањен приступ без обзира на пол и било какву припадност. Због тога је и мушкарцима феминизам потребан и борба за родну равноправност и даље траје.

- **Историјски посматрано, дискриминација женског рода је неоспорна. Уколико је жена лезбејка, чини ми се, дискриминисаност је дуплирана. Шта су жене о којима пишеш морале поседовати/чинити/осећати да би чак добиле могућност да некада постану заборављене?**

Жене о којима пишем су нажалост постале заборављене захваљујући тадашњем друштву и законима. У то време се жена није ништа питала, женама није било дозвољено да похађају факултете, да се баве свим професијама које желе и нису могле да бирају за кога ће се удати. Такође, нису могле бирати живот без брака или живот уз другу жену, а да не буду одбачене од стране породице и друштва.

Неке жене су се одликовале изузетном храброшћу и упорношћу, и ишле су против свих како би живеле слободан живот које су саме себи кројиле и како би достигле успех у каријери. Такве жене су и након великих достигнућа или постхумно добиле признања за свој рад или су постале заборављене. То се често дешавало због сујете и зависти, највише мушкараца, који су у то време сматрали да само они могу добијати признања.

Из тог разлога, дивим се женама о којима пишем, поготово лезбејкама, које су преживљавале двоструку дискриминацију, па упркос томе постигле жељена достигнућа.

- **Где ћемо у будућности моћи видети твој фотографски рад? Када можемо да очекујемо штампање књиге? Постоје ли још неки планови за будућност које би желела да поделиш са читаоцима КУЛТ-а?**

Тренутно припремам занимљиве серије фотографија које ћу излагати наредних година на самосталним изложбама. Планирам сваке године бар по једну самосталну изложбу да организујем. Следећи серијал ће бити помало шокантан и различит у односу на „The Beginning “ серију, али у томе и јесте поента. Желим да свака серија мојих фотографија буде јединствена. Што се тиче књиге, планирам да писање завршим до краја 2017. године. Ако све буде по плану, књига ће бити објављена почетком 2018. године. Имам много планова за будућност, али нећу их откривати. Живот је непредвидив, занимљивије је ишчекивати и откривати нове моменте, а ко буде пратио мој рад, постепено ће сазнавати и детаље и новине.

Невена Ковачевић

РАЗГОВОР СА БОЈАНОМ МАРЈАНОВИЋЕМ

Уметност је одувек инспирисала, али и провоцирала. Да ли цензура у уметности сме да постоји и у којој мери је вулгарности и вандализму место у уметничким формама, питали смо Бојана Марјановића, писца и новинара.

Бојан је добитник НИН-ове стипендије за роман у настајању, 2015. године, као и награде Лаза Лазаревић за необјављену приповетку, 2013. године. Сарађује са новинама Данас, Лицеулице, као и са више електронских портала. Један је од оснивача мултимедијалног центра Тросед, и један од уредника књижевног програма Градска књижница у КЦ Град. Његове књиге „Политика, Порнографија, Поезија“ и „Између два рата“ издала је Књижевна радионица Рашић.

- **Пишеш о животу и свакодневници у којој се преплићу жеље, надања, страхови. О сексу, нагости, религији, насиљу. У којој мери своју поезију сматраш провокативном?**

Па, да бисмо говорили о томе да ли је нека поезија (или ма која друга ствар) провокативна или не чини ми се да је, пре свега, важно одредити у односу на шта одређујемо ту евентуалну провокативност. Са једне стране, песме које ја пишем свакако неким ушима могу зазвучати провокативно, било због форме, језика или, можда најпре, због једног транспарентног и, надам се, јасно артикулисаног идеолошког ангажмана које оне са собом носе. Наравно, свако уопштавање са собом носи читав низ ризика да онај ко уопштава испадне претенциозна будалетина, али, са тим ризиком на уму, ако посматрамо нашу

књижевну сцену, рекао бих да постоје доминантна два тока у савременој поетској продукцији. Први би био ток у коме се оперише некаквим патетично патриотским патосом према коме се поезија (и књижевност уопште) схватају као простор у коме се изнова репродукују националне матрице, као простор који служи за обликовање идеалне заједнице чији чланови имају само оне допуштене и пожељне идентитете, као простор који, у дослуху са неком врло упитном и у доброј мери измаштаном традицијом, и даље служи одржавању конзервативних, патријархалних, етноцентричних друштвених норми. Са друге стране, такође је присутна и тенденција једне, назовимо је тако, високе естетизације поетског говора која, опет, функционише у служби једне друге идеје – идеје према којој, по сваку цену, треба поезију омеђити као простор тзв. високе културе, простор који је интересантан тек у неким струковно-академским оквирима, простор који, заправо, по мом суду, инситирајући на фетишизацији текста не служи ничему до пукој деполитизацији књижевности и даљој јаловој атомизацији како аутора, тако и читалаца.

Кад се све сабере и одузме, изгледа као да на поетској сцени влада пресликано стање какво затичемо и у другим областима – дакле: Имамо посла са једном спрегом националистичких и либералних наратива који су само привидно сучељени на нивоу иконографије, а, заправо, и једни и други служе пуком одржавању друштвеног статуса quo. Ако својим песмама макар мало успем да испровоцирам ма који од ова два табора – или, још боље, ако моју поезију буду сматрали лошом или је уопште поезијом и не буду сматрали – морам признати, такво што би ме доста учинило срећним и сигурним да оно што радим има некаквог смисла.

- **Сме ли цензура да постоји у уметности? Да ли уопште размишљаш о подилажењу уређивачкој политици која некад неправедно повлачи црту када су у питању одређене теме?**

Једноставан и лак одговор би био, наравно, да цензура не сме да постоји ни по коју цену. Ипак, са тим одговором се не бисмо пуно усрећили јер са некаквом класичном представом о цензури као о деловању неких мрачних цензорских органа и апарата неких мрачних тоталитарних система данас ни ја, нити, верујем, било ко други на нашој књижевној сцени нема превише сусрета.

Међутим, то не значи да цензуре нема, само је њено деловање подмуклије. Наиме, хегемонски утицај доминантне парадигме света у коме живимо – а та парадигма је, што се мене тиче, недвојбено неолиберални капитализам, са свим својим идеолошким штакама и подупирачима – такође је врло јак. Иако нема неких бирократских типова који седе у неким буђавим канцеларијама и лупају печате на дозвољене или недозвољене идеје, свет у коме живимо окован је у један светоназор који се нормализује као једини исправан, као природан, као саморазумљив, као, ако хоћеш, постидеолошки. У таквом свету многе идеје су проказане као непожељне, али оне се експлицитно не забрањују већ се људима – кроз деловање образовног, медијског и осталих апарата – напросто склањају из фокуса. Левичарске идеје о заједници једнаких која би почивала на солидарности и потребама људи, а не потребама профита нису званично цензурисане и забрањене, али су њихово ширење и даљи развој на хиљаду начина структурално онемогућени или отежани.

Што, наравно, не значи да треба да одустанемо од њих. Баш супротно, треба још жешће за њих да се боримо.

- **Колико аутоцензура утиче на креативни процес? Да ли постоје границе које себи постављаш у слободи изражавања?**

Мислим да сам се донекле у претходном одговору дотакао и овог питања. Ни ја, нити било ко други није изузет из те мреже хегемоног идеолошког деловања. Наравно да се онда и сам стално борим са собом када пишем. Притом, не бих рекао да имам превише проблема са самоцензуром – у оном смислу да седим уплашен и замишљен изнад неког текста који сам написао и да се бринем како ли ће овај или онај реаговати на њега – већ бих рекао да је много већи проблем са стварима које самоподразумевамо, са стварима које нисмо освестили, а којима обнављамо грозни поредак у ком живимо. Са тим сам се доста борио и доста ми је требало, рецимо, да се еманципујем од мачистичких, патријархалних оквира у којима сам се као песник и читалац формирао. И даље се, заправо, борим са тим.

- **Да ли те писање самоосвешћује и која је најизненађујућа ствар коју си научио о себи у стваралачком процесу?**

Морам признати да сам много чудних ствари научио о себи пишући, тим пре што су текстови које пишем, онако, не аутобиографски у неком вулгарном, дневничком смислу, али су свакако доста ауторефлексивни и аутореференцијални, свакако имају везе са мојим властитим, свакодневним животом. Свака књижевност је, наравно, у неку руку таква, али ово што ја пишем је у доброј мери и експлицитније такво. Писање и доживљавам као једну врсту рођења у властитим паранојама, тугама, чежњама, идеолошким ставовима, сексуалним усхићењима и свим тим осталим стварима које те одређују и обликују. Нормални људи се, је ли, не баве бизарним радњама записивања самих себе, те се са свим тим стварима боре на неке друге начине. Када пишеш, истина је, освешћујеш себе на неки доста необичан начин, чепркаш дубље и подробније, а онда свашта излази из тога.

Важно је, ипак, успети одржати неки зајебантски, иронични однос према свему томе – и према самом процесу писања и према стварима које научиш о себи пишући – јер ако се превише озбиљно уфураш у те ствари, заиста су огромне шансе да постанеш самодопадљиви идиот који иде наоколо и из неког разлога верује да има право да друге људе превише гњави собом.

- **Политика је опште место које, на себи својствен начин, обрађујеш и инкорпорираш у своју прозу и поезију. Како се књижевност и политика преплићу и како твоја идеолошка убеђења и политичка опредељења утичу на оно што стваараш?**

Сваки књижевни текст је "ангажован" у оквиру ове или оне идеологије, било да је аутор тог текста тога свестан или није. Напросто, свет у коме живимо је једна мрежа идеја, мрежа значења и све што напишемо или изговоримо се качи негде за ту мрежу и добија тако свој идеолошки ангажман. Кад је то већ тако, ценим да је пуно боље бити тога свестан и дати све од себе да својим текстом делујеш у оквиру идеја које верујеш. У том смислу, одговор на твоје питање је, што се мене тиче, недвојбено једноставан – моја идеолошка убеђења и политичка опредељења апсолутно утичу на оно што стварам. Био бих срећан ако би моје писање на било који начин помогло политичкој имплеменатацији идеја које заступам. Поприлично ми је мука – да не употребим неку грознију метафору која се тиче телесних излучевина – од те либералне слике о писцу као некаквом магу који се налази изнад идеологије, као некаквом пркосном патетичном херојy који се, како то помпезно каже Киш у "Саветима младом писцу", чува да свој језик не загади језиком идеологија. Иако је, наравно, и тај Кишов текст од почетка до краја толико натопљен језиком идеологије тако да је, када га читате, готово гњецав и распадајућ од тог језика.

- **Слажеш ли се са Бартом да је аутор мртав? Да ли је могуће да се аутор одрекне свог дела и моћи доношења одлука о њему, самим тим и ауторитарне улоге као произвођача текста док читатељ постаје носилац конституције значења и креатор чина читања?**

Наравно да је тај процес разумевања једног текста доста комплексна ствар и наравно да пуно зависи од читаоца и разних његових одлика – од образовања, ставова, културног контекста и гомиле других ствари које на важан начин могу утицати на кључ у коме се одређени текст чита. Међутим, чини ми се да се та Бартова теза доста произвољно и пежоративно цитира у разним постмодернистичким круговима зарад некаквог, рекао бих, скидања одговорности са терета аутора. Аутор је можда умро, али, ево, ја сам, јебига, жив и здрав те морам признати да својим текстовима врло јасно сугеришем шта желим рећи. Наравно, неко то може читати овако и онако и то је све легитимно и у реду, али не бих зарад залуђености теоријским полуцитатима даље пацификовао ионако препацификовано књижевно поље.

- **Које су идеје мултимедијалног центра Тросед, који си основао са своја два пријатеља (Милош Скокић, Марко Обреновић) и како функционише рад на обједињавању актуелних садржаја из области културе, забаве и уметности са људима који се примарно баве неким сасвим другим стварима (Милош је менаџер у маркетиншкој компанији, а Марко аниматор у студију који се бави видео игрицама)?**

Тросед је једна пријатељска иницијатива, мали мултимедијални студио у којем моји пријатељи и ја покушавамо да кроз различите форме презентујемо неке појаве и неке вредности које држимо важнима. То што долазимо из другачијих области и што имамо

другачија знања само нас, рекао бих, чини јачима и ту нашу ауторску дијалектику чини занимљивијом. До сада смо реализовали youtube емисију Beopolis Sessions, низ видео радова инспирисаних поезијом, као и пар епизода једне радио емисије. Доста шаренолико, али то је оно што и желимо да радимо – занима нас да континуирано проширујемо подручје борбе за ствари за које мислимо да се треба борити.

- **У недавно објављеном интервјуу, говорећи о твојој новој књизи *Између два рата*, кажеш да "рат није директно тема књиге, више је то нека свеопшта претња ратом, свеопшти страх од рата и његово предосећање". Да ли се може поезијом борити против пушака?**

Мислим да су и поезија и пушке дескриптивни појмови који су – имамо прегршт историјских примера за то – употребљивани у најразличитије сврхе. Треба се борити против зла, против урушавања заједнице, против економског потлачивања и експлоатације, против дискриминисања људи на било којим основама, а у тој борби се може служити и поезијом, али, у неким историјским околностима, и пушкама. На крају крајева, нису Орвел или Коча Поповић ништа мање "интелектуалци", "писци" или "уметници" зато што су се у одређеним тренуцима дохватили и пушке у борби против зла. Наравно, то уопште нису једноставне ствари и доста је лако из угодне перспективе давања интервјуа за један портал који се бави културом заузети и некакву начелну пацифистичку позицију у којој је свако насиље грозно, као и, са друге стране, некакву жестоку револуционарну позицију у којој се жустро позива на борбу и отпор. Али баш зато што то нису једноставне ствари, о њима треба мислити, читати, разговарати, те, напослетку, о њима треба и писати. Једним делом сам то и сам желео да урадим са својом новом књигом. Но, да читаоци не добију погрешан утисак, на крају овог интервјуа морам рећи да сам ја ипак превасходно љубавни песник који већи део

своје борбености, инспирације и политичких ставова, јебига, црпи из љубави према вољеној жени. Једноставна и смешна једна ствар сасвим, али је тако, шта да се ради.

· ТЕАТРОМАНИЈА ·



Милена Кулић

ТРАМВАЈ ЗВАНИ ЖЕЉА ИЛИ НЕОПРАНИ ГРОЗД

Представа *Трамвај звани жеља* своје прво извођење ове позоришне сезоне имала је 31. октобра у биоскопу Југославија у Врбасу, у граду у којем годинама професионално позориште не постоји. У граду у којем је публика искрено жељна позоришног догађаја, речи и уметности, што показују пуна сала и коментари публике, који су без изузетка били позитивни. Пред публиком у Врбасу приказан је комад Тенеси Вилијамса *Трамвај звани жеља (A Street Car Named Desire*), са којим се храбро и без пропуста суочио Стефан Вукић, демијург-редитељ ове позоришне представе, који је својим редитељским нијансирањем створио једну целовиту и компактну целину, у којој је сваки сегмент на свом месту. Ово је, истовремено, и редитељски првенац Стефана Вукића, младог и успешног глумца већ познатог новосадској публици из представа као што су *Сакати Били са Инишмана, Пожар. Лаунџ/Контраст или Тамо где смо остали*. Упустио се у истраживање и домишљавање са жељом да распетља сплет симболике и јачине овог текста којим су се пре њега бавили, између осталих, Елија Казан (1951) и нама најближи Стефан Саблић (2015). Упустио се у овај позоришни изазов и начинио подвиг! Показао је храброст и смелост, јер је у овом комаду приказао оне сцене пред којима су поклекли у филмској индустрији – као што је алузија на хомосексуалност у једној од прича јунакиња. Приказао је и није поклекао пред оним што се у одређеним историјским тренуцима људске свести декларисало као – табу. Овим захтевним и веома успешним пројектом десет младих глумаца „смело се препустило

вожњи овог трамваја“ и постигли су успех, који је до овог тренутка био незамислив и скоро немогућ – унели су *Промену* у један град. На велика врата и са великим одјеком.

Ова представа као позоришни догађај издваја приступ редитеља тематици, бављење људским животом какав јесте – као нераскидиви и природни сплет мелодраме, трагедије и комедије, смештен у једном стану у улици Рајска поља, у Њу Орлеансу. Сценографкиње Марија Мандић и Ирена Хаџи-Ђорђевић својим једноставним и ефектним решењима, поставили су симултану сцену, са вишеструким могућностима, које су искоришћене максимално, показујући да право позориште може да се створи и у биоскопској сали. Две просторије у згради, у сиромашном делу града, на сцени имају извесну драж озоглашености, али и својеврсну топлину дома, осветљену и топлу. Три слике на зиду, две сијалице, голе (!) и јарке, кревет са плавим (!) прекривачем и црвена завеса као међа – место где се одиграва скоро цела драмска радња. Само би Едгар Алан По, како узвикује јунакиња представе у једном тренутку, могао да опише овакав простор. Прецизан и истинит декор и веродостојни костими, скоро натуралистички, омогућили су глумцима да играју истинито, као у стварности. Сценографија, без сумње, утиче на глумца који тумачи лик онако како средина утиче на сваког човека појединачно, или како Емил Зола истиче „прецизан декор у позоришту има исту функцију као опис у романима“.

У таквом простору искомпонована је и доведена до савршено исклесаног театарског израза прича Тенеси Вилијамса која се бави вечитим и неисцрпним темама – насиљем у породици, злостављањем жена, нагонском и сексуалном жељом, духовном бедом и материјалном немаштинином. Поред тога, чини се да овај комад пружа много битније значењске слојеве, који тумачењем и интерпретацијом допиру до дубине човекове свести и представља уплив у антрополошко и онтолошко тумачење човека.

Овде је до изражаја посебно дошла психолошки захтевна глума којом су глумци врло убедљиво изнели најразноврсније ликове из наше свакодневнице. Не треба издвајати никог посебно, исто тако не треба генерализовати, али овом представом се овај ансамбл потврдио као најуигранији и најузбудљивији, и више пута доказао као такав. Без изузетка, све похвале иду за Сунчицу Милановић, Марка Васиљевића, Бојану Милановић, Ивана Нинчића, Димитрија Аранђеловића, Миу Симоновић, Стефана Вукића, Ему Стојановић и Аљошу Ђидића. Ова представа је, што може звучати парадоксално (мада не би требало да буде) у односу на тематику о којој ће бити речи забавна представа. Комедија је велики део чара ове представе и главни разлог је што се не запада у дидактику. Комични ефекат углавном се изазива гротеском најбоље оличеној у сценама када глумци причају вицеве, којима се само они смеју.

Цео комад је грађен на животној причи јунакиње Бланш која својим доласком у кућу своје сестре разбија устаљени живот брачног пара Стеле и Стенлија. Сунчица Милановић у улози Бланш показује раскошне глумачке могућности и способности трансформације. Бланш се на сцени појављује носећи мали кофер, на лицу јој је изглед запрепашћења и неверице, одевена веома укусно, у белом костиму, бисерима, шеширом и белим рукавицама. Публика већ тада, на почетку представе, схвата да она не припада околини у којој се налази. Њена лепота, њена раскошност и елеганција мора да се клони јаке светлости, биће касније јасно и због чега. До Рајских поља и своје сестре дошла је Трамвајем званим жеља и Трамвајем званим Гробље. У том тренутку нам постаје јасно шта ће бити централни мотив ове позоришне представе – Жеља, снага жеље и последице њене ирационалне тежње, која често открива најдубље поноре човекове свести и води право у амбис.

Након што је Бланш стигла код сестре Стеле Дибоа (односно, Ковалски) коју веома уверљиво игра Бојана Милановић, Бланш открива своје слабости које овога пута и именује – „Нећу да ме нико гледа под издајничким светлом“. Упознајемо Стелу, која је отишла из Бел Рева, у потрази за љубављу, пратећи сопствену жељу и нагон који је води ка Стенлију, Пољаку. Марко Васиљевић, у улози Стенлија, неодољиво подсећа на улогу коју је у филмској верзији изнео легендарни Марлон Брандо, али је Васиљевић, без сумње, успео да у свој лик угради нешто сопствено, лично, специфично – што овај лик чини веома комплексним, а његову улогу веома успешном. Неповерљиви Стенли, веран „Наполеоновом кодексу“, бруталан, снажан и сумњичав, бурно реагује на вест да је Бел Рев изгубљен.

Стенлијево друштво са куглања, покерашких скупина и дружења у кафани „Четири ђавола“ блиско је и слично њему, а њих су сигурно и уверљиво одиграли Иван Нинчић, Димитрије Аранђеловић и Стефан Вукић (Мич, Стив и Пабло) градећи једну целину (коју Бланш назива „мајмунска група“), која само у појединим тренуцима бива нарушена индивидуалним поступцима. Нагонска радост којом је прожет њихов дух избија из сваког њиховог покрета на сцени и целокупног држања ове уигране глумачке екипе. Они су непосредни, јаки и мужевни као и одећа коју носе. Главно у животу им је било уживање са женама, „пружање и узимање тог уживања, али без оног благог предавања пуног потчињености, већ са снагом и гордошћу перјем накићеног мужјака међу кокошкама“, али жељни, како Стенли истиче, да жена „положи карте на сто“ Од тог свеобухватног и благодатног нагона полазе све одлуке у њиховом животу (изузев Мича), као што су њихова љубав према пићу, покеру, храни, насиљу. При првом сусрету са Бланш, бива јасно да је то однос пун опозитних поставки и да ће се на тим опозицијама градити драмски сукоб – Бланш предаје књижевност, Стенли књижевност не воли и „никада му није ишла“.

Бланш једино са Мичом остварује дубљи однос, однос разумевања и саосећања. Они воле поезију, овоје обожавају сонет Елизабете Браунинг: „И ако Бог тако одреди, волећу те још више, после смрти“. Сцена када Бланш и Мич (односно Иван и Сунчица) разговарају у соби која би требало да буде спаваћа, док истовремено у другој соби посматрамо „мајмунску или то је само жеља дружину“ како игра покер – јасно диференцира простор представе на два дела. Соба у којој разговарају, са јарко плавим покривачем (плаво – боја тајни, снова и илузија) на кревету и лампом која је прекривена постаје соба интимне, тајновите и непознате сфере живота. То је соба, у којој Бланш (чије име значи бело) открива тајну о смрти младог мужа, и исповеда своју причу једином искреном саговорнику у том тренутку.

Кулминативни тренутак у којем нам постаје јасна поетика саме мисли Тенеси Вилијамса и разлог због којег је овај текст и данас актуелан и свевремен, јесте разговор две сестре – Стеле и Бланш. Стела, оправдавајући свог Пољака, изговара да постоји нешто што се догађа између мушкарца и жене у мраку, „нешто што чини све остало.. неважним“. На овај аргумент Бланш одговара: „То о чему говориш је само брутална жеља.. само жеља! А то је име оне крнтије од трамваја који тандрче кроз ово јасно предграђе“. Жеља – присутна у сваком живом човеку, разарачка и стваралачка сила – која делује у зависности од приступа истој. Попут папагаја који ућути само када му се кавез покрије крпом, као што сијалица не пече само када није гола и када се прекрије – тако и жељу и њене зраке морамо да контролишемо и меримо. Да „покријемо“ разумом, да буде умерена и рационална. Треба да водимо рачуна о јачини и правцу, или како редитељ истиче: „Препустите се вожњи довољно у њеној неизвезности, а увек са могућношћу да притиснете кочницу када је она неопходна“. У супротном, може се десити да док тежимо ка остварењу жеље, док смо у жељи самој – будемо свесни краја и да не можемо да се извучемо. Као када једемо неопрано грожђе, а

свесни смо да ћемо од тог грожђа умрети – како у једном тренутку са сцене одзвања. Неопрано грожђе – то је неконтролисана жеља. Истовремено и храни и убија!

Десет младих глумаца, присутних на позоришној сцени Новог Сада и шире, још једном су показали богату, свежу и често неисцрпну елементарну снагу, осећање позива и уживљавање у њему, која најчешће недостаје старијим професионалним узорима, чија су артифициелност, техника и онај опсенарски артизам каткад лишени праве, дубље, истините осећајности и душевности. Позориште вапи за делима из овакве драматичне епохе нашег људског живота, за делима која би дубоким захватом оживеле те потресне, трагичне и величанствене догађаје, ту беду и тај хероизам, који се налази у сваком човеку. Зато, ову представу треба да види што више људи, свако ко жели да види усијаност талента пред аутентичним доживљајем и уз јасну свест **младог човека.**

Милена Кулић

ЕСТЕТИКА ЕРОТСКОГ У ТЕАТРУ

Theatrum proprie sacrarium Veneris est.

Театар је, заправо, Венерино светилиште.

Tertilian (De spectaculus)

Еротика је, без сумње, иманентна позоришној уметности од Дионизијских игара, чак и пре, у култним ритуалима посвећеним фалусним церемонијама, па све до француског еротског позоришта 19. века и телесно нагог Living театра у нашим временима. Пред свевременским, али, без сумње, актуелним питањем – „Да ли је нагота на сцени морална или опсцена?“, пред лепотом ероса на сценском светилишту, чини ми се да је свака расправа излишна. Да је свака расправа о овом питању беспредметна показује и зборник радова „Естетика еротског театра“, који је уредио Радослав Лазић, показујући да нема дилеме о моралности и опсцености на позоришној сцени. Ликовне представе акта у светској историји уметности потврђују тезу о постојању еротских представа на уметничким и свакидашњим сценама, што показује да се прикази људског тела и његове наготе проучавају као естетски феномен. *Вилендорфска Венера*, Пикасове *Госпођице из Авињона*, Тицијанова *Данаја* – само су неки од примера који потврђују запис писца Лонга (у спеву *Дафнид и Хлое*): „Јер од свих људи нико Еросу није побегао, нити ће му ко побећи, док постоји лепота и очи које је гледају“. Палеолитске уметничке представе у облику, рецимо, *Вилендорфске Венере* 30.000 година п.н.е. (иако је примера много више), показују да већ у исходу цивилизације човека постоји појава еротског уметничког представљања.

Мотив акта је свеприсутан – у ликовним, сценским, филмским и визуелним уметностима. Естетска еволуција овог мотива показаће како се мотив шири према жанру, а овај жанр у позоришту, нарочито у постмодерним аспектима, прераста у еротске представе – које су данас предмет свакојаких манипулација од опсцених призора до патолошких морбидности. Ренесанса, рецимо, акт представља у трагању за лепотом људског тела, а акт постаје један од средишњих мотива ове уметности захваљујући прецизним студијама анатомије. Људско тело је представљено у покрету, држању или ставу који га најбоље представљају као епохални идеал. Није случајно да су на мотиву акта створена дела изузетне вредности, а често су то ремек дела ренесансне уметности. Многи уметници су своја уметничка дела градила управо на естетској вредности еротске представе: Микеланђело, Тицијан, Дирер, Рембрант, а у каснијим епохама: Гоја, Делакроа, Реноар.

Посебно интересантна чињеница јесте да се Erotic art утемељује у нашем времену као естетски феномен. Брачни пар психолога-сексолога Eberhard и Filis Kronhauzen годинама је сакупљао многе слике, скулптуре и графике (од средњег века, преко ренесансе, до данас), а све теме и мотиви су били искључиво везани за обраду еротских представа у ликовним и позоришним уметностима. На основу њиховог сакупљачког рада закључујемо да се иза ликовних представа људског тела крију антрополошка питања естетске транспозиције живота у уметност. Још је Ерос, син Марса и Венере, а у грчкој митологији – син бога рата Ареса и богиње лепоте и љубави Афродите, говорио је Платон у *Гозби*, преносио боговима оно што је људско, а људима оно што долази од богова.

Еротика и њене представе у ликовним, као и другим облицима уметности (књижевност, игра, балет, опера, филм), а пре свега у позоришту, појављује се тамо где се очекује сугестивност, спонтаност, природност, али и тамо где се јавља алузија и метафора

која носи дубоко значење. Чим се јавља као накарадност или порнографија, било да је реч о симболичним, натуралистичким или хиперреалним приказима Ероса, еротолошке представе често се претварају у другу крајност, затварају се у „порнографску“ уметност и лишавају се сваке естетске функције. Када еротско у позоришту не представља естетско – Еросу ту није место.

Свакако је тешко дефинисати еротско у позоришту, управо због растегљивости термина „еротика“ у зависности од периода о којем говоримо. Да би се избегла класификација великог дела светске драме као еротске, еротско позориште и еротско у позоришту треба схватити, по речима Волфганга Бека, као „форму позоришта у којој сексуална компонента љубави, чулност у свим њеним формама испољавања, постаје одређени садржај и задобија одговарајућу „голу“ форму“. У том смислу, Бек наводи Клајстову *Пантиселеју* и Шекспирово *Отело*. Додала бих, и Аристофанова *Лизистрата* је, без сумње, један од примера еротске драме, иако се због тога не подводи аутоматски под еротско позориште. Она спаја еротско и политичко позориште. Новосадска публика у Позоришту „Промена“ има прилику да погледа представу „Лизистрата – поразговарајмо мало о рату и миру“, у режији Никите Миливојевића. Ова представа напушта све оно што је за нашу одбрану, одриче се свега онога што нас скрива, открива све оно пред чиме углавном закопчамо крагну до грла и бежимо. Шта се деси када се жене окупе око Лизистрате? Шта се деси када Ерос порази Рацио? Шта се деси када Ерос (п)остане Рацио?

Није ли и Гротовски у књизи *За сиромашно позориште* говорио о „разголићавању“? Дакле, бити наг – и у дословном и у метафоричком смислу. Али, ако наготу посматрамо као костим, као облачење глумца у наготу, онда то отвара нека нова питања. Као што је за ношење костима потребно одређено знање, тако је за ношење наготе као најкомликованијег

костима потребно највише умешности и одређени егзибиционизам самог глумца, спремног и способног да се игра доживљајем сопственог тела. Након другог чина Јанежићевог „Галеба“ утврђује се ова мисао – Ерос лако постаје високо естетски чин и има дубља и скривенија значења од оног приказаног. Иако није сваки гледалац способан да увиди дубока значења ове сцене и овог чина, без сумње је већи број гледалаца у стању да увиди високо естетску слику која је проузоркована оваквим поступцима. И то је (за почетак) у позоришту довољно. Јер, шта има вредније од истанчаног естетског укуса и препознавања праве Лепоте у позоришту?

Упоредо са психологијом маске, може се, по мом мишљењу, дефинисати још један фактор костима – сексуална тенденција одузимања и истицања ласцивних детаља. Прикривају се, на пример, само делови тела, и не толико ради интриге, колико ради узбудљивог контраста боја и облика између покривених и непокривених делова. И ето, десило се нешто лажно и штетно – приметивши „опадање морала“ од такве изложбе ероса на сцени – „властодршци“ уместо да кажу – „доле ваша политика, доле власт у позоришту, доле политичко позориште“ – покушавају да ставе забрану на сам, чист и користан Ерос на сцени (истина, сад мање него у прошлости). Отпочео је стид од нагог тела, стид који нема ничег заједничког са природом, а заборавили смо да у уметности постоји само један принцип – лепота. Сцена мора да приказује истинску лепоту, а шта је боље оваплоћује од естетски обнаженог тела? Због чега се онда мрштимо на приказе еротских назнака, а на чин убиства и силовања на сцени не? Заправо, право је питање: од чега ми непрестано зазиремо у позоришту, а од чега је заиста потребно чувати се?

ОБЈЕКТИВ



Невена Варница

У СОБИ СА ПОЖУДОМ И ИНТЕЛЕКТОМ

О филму *Нимфоманка* Ларса фон Трира

Одлучивши да за ову прилику пишем о филму, размишљала сам који би био најпогоднији као одговор на постављену тему? Можда *Плаво је моја омиљена боја,* али тај сам оставила за неку наредну; можда неколико остварења редитеља Ким Ки Дука који ми је у једном тренутку био легао као мелем, што је потпуно парадоксално (зашто је то тако, знаће они који су гледали *Самарићанку, Пролеће, лето, јесен, зиму и пролеће*, *Један на један*или *Пиету,* на пример). Ларс фон Трир је, међутим, победио. Због тога што дуго пратим његов филмски рад, због тога што изазива контроверзе – како филмовима, тако и изјавама (о Хитлеру, рецимо, која јесте спорна, али је спорно и непотпуно, црно-бело сагледавање критике) – а понајвише због тога што мислим да га већина, заправо, усуђујем се да кажем – (у потпуности) не разуме. Можда (вероватно) ни овај мој поглед на филм *Нимфоманка*неће испунити нечија очекивања или одговарати нечијој визури – и то је сасвим у реду, али ће пружити један покушај тумачења и пре свега, поставити низ питања на која се не мора одговорити одмах, у једном даху јер није ме оставио равнодушном, и то најмање због онога што би се на први поглед могло учинити да је разлог.

За Ларса фон Трира чула сам први пут у средњој школи када сам са једним финим дечком у малој сали биоскопа Арена (која више одавно не постоји) гледала филм *Европа.* Мало смо га разумели, мало смо глумили да га разумемо и правили се важни што идемо да га гледамо мислећи да смо јако паметни (онако како рана младост може да

зачини тај осећај) – све у свему мене, ето, и сентиментални разлози везују за овог редитеља. Потом сам чула за пројекат *Догма 95*, па су уследили филмови *Кроз таласе*, *Догвил*, *Антихрист*, *Меланхолија* и *Нимфоманка.*Све у свему, сваки од набројаних обележио је по неку фазу мог живота и сваки од њих изазивао је различите полемике са пријатељима, али и са самом собом. Зато волим Ларса. Јер препознајем да његови јунаци болују од болести савременог доба, од којих – према речима биографа – болује и он сам: од депресије, осећаја немоћи и узалудности, верске кризе и резигнације, и зато што се са тим бори онако како може и како уме.

„Не могу ја то да гледам“ – речи су другарице поводом *Антихриста*, који су од мојих пријатеља одгледали само најхрабрији – за сада их је укупно четворо; „Ау, то што си ми испричала за филм *Кроз таласе,* то није морало тако екстремно да буде приказано, могло је другачије да се исприча“ – рекао је другар на мору једног лета, уз коментар да свакако неће гледати овај филм; или: „*Догвил* ми је, пак, предуг“ и ништа даље од треће пријатељице.

Четири сата траје и филм *Нимфоманка*, међутим, нити је предуг, нити има сувишних епизода. Ова „соната“ савршено је укомпонована и, заправо, има премало онога што се на први поглед може очекивати – сцена експлицитне голотиње и сексуалних радњи, али превише туге, усамљености, недостатка љубави и примера парадоксалности времена у којем живимо. Но, кренимо редом.

Цео филм дат је у форми исповести (не случајно) главне јунакиње мушког имена, Џо, која након несреће која ју је задесила у мрачној уличици, приповеда током једне ноћи своју животну причу Селигману, човеку чије име значи „срећан“. Већ при њиховом упознавању, дакле, препознајемо фини хумор који одликује данског режисера, јер ће током филма

релативизовати мушку и женку полност и довести у сумњу све оно што представљају ово двоје јунака.

Њене шаке су крваве, а његова соба испоснички је једноставно уређена па, ако се сетимо Чеховљевог правила првог и последњег чина, предвидећемо крај. Музика је јака, оштра, агресивна и врло ефектна, подсећа на стил немачке групе „Рамштајн“, а контраст ће бити утолико већи када, уз призоре првих искустава са самозадовољавањем у детињству главне јунакиње, зачујемо уводне тактове *Другог валцера* Дмитрија Шостаковича. Колико визуелни, толико и аудитивни аспекти имају важну улогу у сваком фон Триовом филму.

Ни Џо, ни Селигман нису религиозни. Он све објашњава науком и за све има појашњење из књига, она је обузета мржњом према себи, док је над њом надвијен облак греха и кривице. Невиност губи, показаће се и на буквалном и на симболичком плану, као средњошколка. Сам тај чин биће обележен једначином, коју ће она носити као жиг: 3+5. Три плус пет једнако је – шта? Бол, усамљеност, љубав, бесконачност низања партнера? Селигман ће је протумачити кроз Фибоначијев низ бројева, који се пружа унедоглед, као што ће се пружати Џоин дугогодишњи низ мушкараца, али не тежећи савршенству и складу. Већ тада, на самом почетку њене „модерне шехерезадинске приче“ једна емоција обележила је овај филм и постала прва асоцијација. Опет туга, па и жаљење, помешано са покушајем саосећања због једне кесица чоколадних бомбона. Шарених бомбона које представљају награду у сулудој опклади две другарице која ће „имати“ више мушкараца у једном возу. Бомбоне се уздижу на високи симболички ниво. Јер, управо на ту кесицу јефтиних бомбона млада јунакиња мисли када јој је одвратно да ради то на шта је пристала. Колико ли само, питање је на које не очекујем коначни одговор (које ми је довољно страшно и да поставим), младих девојака, младића данас лаже, глуми, ради нешто шта заправо не жели, а шта ускоро

постаје рутина и одводи их даље, све дубље у поноре пожуде, површног задовољства, док награда бива банална и обесмишљава све сем осећаја греха. Јер грех постоји и свако га је, верујем, свестан, макар искром свог људског бића, било да је религиозан или није.

Научена или не, Џо ће све време потискивати и негирати љубав. „Тајни састојак секса је љубав“ рећи ће К. „Од 100 злочина, само 1 је због секса, остали су из љубави; а љубав није слепа, него нешто још горе – она изврће ствари“ изјавиће Џо, док ће њен новостечени саговорник одговорити да је то „врло одважна тврдња“.

Једино у чему је, поред тражења задовољстава, Џо била доследна јесте шетња шумама и парковима, које су је враћале на детиње дане проведене са оцем и препознавање душа дрвећа. Као и одређени предмети, као бројеви или већ поменута музика, тако и дрвеће има вишеструку симболичку улогу. Враћаће је у детињство, подсећаће је на очеве приче и дистинкцију о гранама у зиму, када су огољене и осталим годишњим добима кака су олистале. Трагајући за својим дрветом, дрветом своје душе, насловна јунакиња трагаће за одговором на питање ко је она сама, и добиће га на самом крају. То дрво, које ће угледати у једном потпуно неочекиваном тренутку, биће рачвасто попут дрвета душе њеног оца, али потпуно танко и криво. Ова сцена, савршена у својој једноставности, враћа наду и представља катарзу, не само за јунакињу (коју маестрално глуми Шарлот Гејнзбург), већ и за нас – гледаоце који смо – не случајно, провели готово четири сата у гледању.

Поред туге, коју сам напоменула већ неколико пута, јер ме је то осећање очигледно веома дојмило, а које је прожето у целом филму и које је, верујем, доминантно и у глобалном селу у коме обитавамо, уз интензивирање и каталог интимних партнера и мушких полних органа (уз Шостаковича по други пут – кажем вам, Ларс фон Трир има невероватан смисао за хумор) долазимо до врхунца! А врхунац представља УСАМЉЕНОСТ

(sic!). И поред десеторице мушкараца на дан, или 7-8 за ноћ са којима је била, и поред читавог универзума књига у којем је обитавао несрећни Срећко (савршено га глуми Стелан Скарсгард), обоје су били УСАМЉЕНИ. Она – зависник из пожуде, не из потребе, он – невин, можда и јалов, без икаквог искуства, живећи и о свету сазнавајући од Бокача, Чосера, Поа, Баха или Бетовена. Филмски најупечатљивије су, према мом мишљењу, сцене из шестог дела (под називом *Делиријум*) – снимљене црно-белом техником, у којој су сублимисане све теме и мотиви: полност, смрт, отац, мајка која ћути, плач, губитак. И након тога шетње, са пренесеним значењем, које су постајале монотоне, бесмислене као и њен живот.

Значај броја 1 за фон Трира очигледно је вишеструк, и томе би требало посветити посебну пажњу. Подсетићу само на средњовековну мистичну повезаност музике и математике, на Бахову полифонију, опет Фибоначијев низ и филозофију главне јунакиње за коју нимфоманија (она сама намерно не користи синтагму „сексуална зависност“) представља збир искустава и зато она има само ЈЕДНОГ љубавника, те чудан збир исписан на зиду куће у филму *Носталгија*: 1+1=1.

У другом делу филма сусрећемо се са самокажњавањем, насиљем и мучењима. Увиђамо да потрага за само физичким, али не духовним задовољствима, покреће програме самоуништења. Губе се осећаји, уводи се религија и специфични погледи на природу, зло и задовољство. Осећање да је свет саткан у крајностима постаје све јаче. Као што је хришћанска црква (коју је фон Трир, на себи својствен начин, упоредио са сексуалношћу) подељена на католичку (патња) и православну (срећа), тако и данашњи свет левитира између крајности – са једне стране утемељено је задовољство зарад задовољства, а са друге интелект зарад интелекта. На средини – где би требало да се сусретну циљеви (да не кажем резултати)

налази се, најчешће, НИШТА. Јер, ни пука полност, ни пука умност, без духа, без Љубави, јесу/нису НИШТА. Зато та соба, у којој се одвија прича, јесте цео свет, и зато овај наслов .

Иако је критика други део филма оценила као знатно слабији у односу на први, у њему је Ларс фон Трир отворио „Пандорину кутију“ питања о којима вреди размислити. Иако сама не волим експлицитне сцене насиља, јасно ми је да су биле неопходне, као и разговори на тему друштвене и политичке коректности и подобности у изражавању, манипулације или порицања себе и своје природе, на пример.

За крај, због оних који можда нису гледали, нећу открити крај филма, али ћу бити метафорос и још једном пренети по(р)уку: „Промени перспективу гледања“.

П. С. Сасвим намерно, у овом тексту нисам ни једном употребила појам из темата за који пишем, нити иједну ружну реч (мада знам да речи не подлежу овој подели) или псовку. Питања и могући одговори само су врх леденог брега. Свако задржава право да симболику тумачи како жели. Најважније је размишљати. Да нам Слобода не постане Табу!

Филип Стевановић

ДВА РЕВОЛУЦИОНАРНА КИНОКЛУБАШКА ТРИПТИХА

Црни талас, као идеални пример идеолошког табуа, означава појаву у југословенској култури шездесетих и седамдесетих година. Услед строго контролисаног избора тема (револуција, самоуправљање, војска, Тито), које су диктирале изградњу дозвољеног културног модела, почеле су да се јављају и неке нове претензије под утицајем либералних европских кинематографија. Млади, бунтовни аутори проналазе инспирацију у критици идеологије и пропагандног пласмана социјалистичких идеја својим реалистичким приказом свакодневице обичног човека. Зачетници ових идеја су били филмофили Војислав-Кокан Ракоњац, Живојин Павловић и Марко Бабац.

Трио талентованих будућих асова Кино клуба Београд је свој (озбиљни) редитељски првенац стекао заједно, кроз омнибусе **„Капи, воде, ратници“ (1962)** и **„Град“ (1963).** Оба филма се састоје од по три приче, приликом чега други филм има основе за конструисање идејне целине. Оба филма се базирају на ,,подели улога“ и независном прављењу филма по сегментима, у склопу којих сваки аутор приказује по једну причу и својим избором тема и режијом придодаје лични печат овим делима. Оба филма су забрањена и своју праву пројекцију доживела тек деведесетих година.

Сходно својим ванфилмским интересовањима – сваки редитељ је изабрао мотиве за своје приче, тако да К. Ракоњац (отелотворење правог београдског шмекера) користи љубавне мотиве, приче о паровима и њиховим аутодеструктивним љубавима; М. Бабац

(дипломирани доктор) анализира свет пацијената, њиховог унутрашњег света и као чест мотив користи гледање кроз прозор и посматрање пролазника; Ж. Павловић креира социјалне драме и неме приказе судбина ратних хероја, чији се живот у неприлагођеном свету окончава насиљем.

„Капи, воде, ратници“ је омнибус-филм у ком се протагонисти суочавају са последицама смрти или одласка вољених особа. Састојан од три приче – „Живе воде“ Ж. Павловића, „Мали сквер“ М. Бапца и „Капи“ К. Ракоњца, приказује модерне тенденције у домаћем филму с почетка шездесетих и авангардну визуелну сценографију због које се може сматрати и „зачетником црног таласа“ у оном познатом облику.

Прва прича (**„Живе воде“**), смештена у 1943. годину, јесте звучни снимак без дијалога у ком се натуралистички приказују судбине становништва за време окупације. Као главни актери – рибар и девојка у импровизованом склоништу близу, и луталица са усном хармоником и имиџом Хитлера указују на супротстављеност схватања и позиционирања у рату. Сцене динамичне потере од стране Немаца су послужиле Саши Петровићу за филм „Три“. Друга прича (**„Мали сквер“**) се бави самоћом, радозналошћу и бесциљном конверзацијом цимера у болничкој соби. У време примања инфузије, скретајући мисли са бочице, настављају своје разговоре о пару који се некада састајао у болничком кругу. Коментаришући потенцијални раскид момка и девојке су видљиве последице рата на психичко здравље, јер се кроз оптимистичност авијатичара и песимистичност војног инвалида виде корени постратних траума, које кулминирају смрћу једног од пацијената. Трећа прича (**„Капи“**) је посвета егзистенцијализму и самом Албер Камију, што је у једној од сцена и видљиво. То је епизода из живота алкохоличара чији је раскид везе са„девојком са љиљанима“ неминован. Ишчекивање телефонског разговора, апатичност и очајавање

јасно исказано у нарацији њега доводе из света маште, у ком се срећан шета по киши, до шанка у кафани, приликом чега му се и сама девојка прикључује.

„Град“ је омнибус-филм, потврда сарадње редитељског трија, у ком се приказују меланхолија и безнађе елите и омладине у урбаном граду. Састоји се из три приче – „Љубав“ К. Ракоњца, „Срце“ М. Бапца и „Обруч“ Ж. Павловића, у којима се анализирају урбани начин живота отуђеног социјалистичког човека и свих контраста са којима се гледаоци сусрећу кроз промену три сегмента (дан-ноћ, центар-предграђе). Прва прича (**„Љубав“**) је епизода о неузвраћеној љубави, тј. прича о заљубљеној девојци и безуспешном „трагачу“ за смислом живота, који у амбивалентности осећања схватају да је момак малодушан, усамљен и неспособан за праву љубав. Када схвате да тај сегмент који одржава њихову везу постојећом (страст у кревету) полако испарава – одлучују да се удаље на жалост обоје. Друга прича (**„Срце“**) у средишту интересовања има порочног лекара, директора срчаног болесника и нарцисоидног ведрог плесача који разгледа излоге. У току развоја приче постаје све јасније да свако од тројице има по један комплекс због остале двојице који покушава да надомести јако навалентно-лекар духовну испуњеност и срећу, плесач-екстравагантан живот, а директор – нову младост и поновно укључење у свет младих. Нажалост, то првог води до „тражења љубави“ код проститутке, другог до куповине скупог италијанског џемпера који други ни не примећују, а трећег до све јачих болова због покушаја „праћења темпа“ малолетнице и уклапања у нормалан живот. Трећа прича (**„Обруч“**) је овековечила трагичну судбину ратног ветерана, који мир покушава да пронађе у кафанама које преузима омладина. Упознавши се са свим дешавањима по граду (весеља, временске неприлике) панорамским разгледањем из аутобуса, тип одлучује да оде у кафану, због познате дневне мирне атмосфере. У њој му се дешавају две битне ствари-сусрет са старим колегом (из

спортског тима вероватно) и одбрана незаштићене девојке за суседним столом коју четворица бахатих младића малтретирају.

Након смиривања тензије и умирујућег тона – младићи се преоријентишу на радијски пренос и неке друге особе, што типу даје повод за одлазак. Међутим, после дуже шетње по мраку – иста четворка младића га претуче (можда чак и смртно рани) близу подвожњака у знак освете због повређеног поноса. После свега – тип поново покушава да пронађе мир у кафани, међутим њу су заузеле девојке које ћаскају о момцима, новцу и абортусу што га онерасположи и он изађе из кафане можда чак и трајно.

Психолошки развој ликова, визуелни израз, Павловићев бриљантан избор натуршчика, Бапчев једноставни стил, Ракоњчево вешто руковање камером и необични кадрови… Дефинитивно је све то утицало на важност ових филмова, мада су пресудна два елемента: *1.* идејни и уметнички смисао, и квалитет филма (иако се стално инсистира на тој политичкој компоненти црноталасних остварења). *2.* забране, које су ове филмове каснијих година ставиле у сам врх гледаности и признатости

Филм **„Капи, воде, ратници“** је, упркос награди за режију на фестивалу у Пули, добио жиг ,,моралне неподобности“ и тиме скоро безразложно забрањен, док је филм **„Град“** постао и остао једини југословенски филм који је судски био забрањен, а иако је званична одлука сарајевских судова гласила да све копије буду уништене-филмови су сачувани (већином захваљујући пиратским снимцима). У пресуди је стајало да се судска забрана истиче због ,,песимистичког и безидејног приказа живота младих“, иако су чланови комисије били свесни да је филм заправо ,,сликање стварности“.

Забрана је деловала апсурдно, јер тај филм сам по себи није могао изазвати толике контроверзе, пошто чак није био ни сексуално и идеолошки провокативан, за разлику од

дела Лазара Стојановића и Душана Макавејева (иначе косценаристе у једној од прича), па циљ забране остаје мистерија. Питање ,,Јесу ли критичне тачке биле мизогинистички став момка из прве приче, сцена са голишавом глумицом, лекар који користи услуге проститутке и успут се коцка и пије, директор који представља симбол капитализма, плесач, који својим покретима, незаинтересованошћу за девојке и истицањем џемпера доказује да је геј или насилна омладина која нема респект према ратном ветерану или нешто друго?“ можда ће заувек остати без одговора.

Јесу Кокан, Живојин и Марко сликали стварност црнијом од оне из партизанских филмова, али њихови филмови заиста нису заслужили такав третман- ,,бункерисање“. Тај трио киноклубаша је могао бити родоначелничка група модерног филма који би нас ставила тик уз холивудске, али пошто је та прилика пропуштена – остаје нам да чекамо нову.

Душан Милијић

НЕПРИЈАТЕЉ СВОГ ЖАНРА (ВАЛТЕР У ЦРНОМ ТАЛАСУ)

Валтер је отишао у легенду. То сви знамо. Али, ако кажемо да су 22. маја 2016. у легенду отишли и Мирта, Ал Капоне, Коровјев – неће баш свако у први мах знати на шта тачно мислимо. Пре него што ће се дефинитивно прославити улогама у спектаклима партизанског жанра (*Битка на Неретви, Сутјеска, Партизани, Валтер брани Сарајево, Партизанска ескадрила* само су неки од њих), Велимир Бата Живојиновић већ је имао блиставу каријеру у филмовима потпуно другачије врсте. Били су то филмови које је ондашњи режим именовао не баш лепим називом „црни талас“, окарактерисавши их на тај начин као опозиционе званичном режиму и идеологији. Неки су такви филмови бивали забрањени већ након првог приказивања, неки нису ни доспели до биоскопа, па их је домаћа публика гледала тек двадесетак и више година доцније. Нажалост, због све јаче цензуре и оштрих забрана, редитељи су након извесног времена склизнули у један вид *аутоцензуре*, знајући унапред шта *не треба* да снимају, тако да су многе идеје остале само на нивоу замисли, без икаквог покушаја да се реализују и бар дођу до извесног броја гледалаца. Срећом, филмови „црног таласа“ су остали, ако не за ондашњу публику, а оно за неке нове генерације, али и за нове студенте режије којима је овај жанр постао незаобилазно штиво.

Запажамо Бату Живојиновића у филмовима ***Човек из храстове шуме*** (режија: Мића Поповић), ***Три, Скупљачи перја, Биће скоро пропаст света, Мајстор и Маргарита*** (Александар Петровић), ***Непријатељ, Повратак***(Живојин Павловић), *Узрок*

смрти не помињати (Јован Живановић), ***Доручак са ђаволом*** (Мика Антић), ***Празник*** (Ђорђе Кадијевић). У филму ***Биће скоро пропаст света*** будући Валтер појављује се у улози мрачног удбаша који се чак прерушава у свештеника не би ли од затвореника сазнао тајну, а у *Мајстору и Маргарити* видимо Бату као комичног и симпатичног ђавољег слугу! Посебно је занимљиво гледати будућег хероја Сутјеске као четничког команданта у Кадијевићевом *Празнику*. (Колико је све то на вишем нивоу и уметнички много вредније од једностране слике коју имамо у тзв. партизанским филмовима видимо и по томе што се као редитељи „црног таласа“ појављују и по један сликар и песник.)

Посебна је прича филм ***Непријатељ*** Живојина Павловића (1965). То је, уствари, Достојевски пренесен у социјалистичку Југославију. Павловић је адаптирао роман *Двојник* славног руског реалисте тако што је само променио поднебље и епоху, док је основни заплет без проблема остао као у изворнику, чиме се Достојевски још једном показао као свевремен писац, а показаће се такав и три године доцније, када Александар Петровић буде радио филм *Биће скоро пропаст света* по узору на роман *Зли дуси*. Ако томе додамо и филм *Мајстор и Маргарита*, такође у Петровићевој режији, а снимљен према славном роману Михаила Булгакова, видимо да нам руски класици никад нису били ближи него у периоду озлоглашеног „црног таласа“. (Узгред, већ смо нагласили да се Бата појављује и у тим филмовима.)

Радња Павловићевог *Непријатеља* наизглед је исувише једноставна. Графички радник Слободан Антић, човек доследан својим младалачким револуционарним идеалима, открива да има двојника, по изгледу истоветног, али по понашању потпуно другачијег. Наиме, двојник ниже успех за успехом тамо где Антић редовно доживљава неуспехе и

понижења, и на послу, и у друштву, и код девојке. У покушају да му се супротстави и уништи га, Антић заправо уништава самога себе, јер тај двојник није нико други него он сâм, али лицемеран и без принципа, баш онакав какав једино може да опстане у новом друштву.

С посебном пажњом редитељ је истакао Антићеву доследност и непоколебљивост у друштву које се временом удаљило од својих корена и претворило у своју супротност. То друштво, међутим, и даље опстаје позивајући се на тековине револуције, док истовремено клизи у изопаченост. Једна Антићева опаска крије у себи опасну критику унутрашњих сукоба међу старим друговима и саборцима, при чему су се неки дочепали политичких функција, док су остали гурнути у заборав ретуширањем историјских чињеница. У то време, заиста је била потребна неизмерна храброст да се укаже на лажну слику идеалног друштва и да се чак алудира на затворе у којима су таворили дојучерашњи пријатељи политичких функционера.

Немоћан да прихвати и разуме у шта се то претворило друштво за чије се успостављање и сâм некада борио, Слободан Антић постаје непријатељ том истом друштву, али тиме аутоматски постаје и непријатељ самом себи као саставном делу друштва. Из потребе да се уклопи у нове тековине тако што би прегазио преко својих принципа и идеала, Антић несвесно ствара двојника који би све то учинио уместо њега. Иако се двојник најпре представља као пријатељ, на крају се испоставља да је то најгори могући непријатељ, управо зато што је спреман да уради све оно за шта Антић није тако способан и одлучан. И мада у почетку наступа у Антићево име, двојник временом почиње да гради сопствену каријеру чиме заправо уништава Антићеву. Тада Антић остаје на цедилу, поражен не само од друштва које се потпуно преобразило, него и од самога себе.

У овој причи сагледава се, на неки начин, и судбина већине представника „црног таласа“, како редитељâ, тако и сценаристâ. Већина њих јесу били комунисти, социјалисти, револуционари и идеалисти, у почетку су и веровали да је држава на путу да оствари те старе идеале, али већ средином шездесетих година XX века постаје јасно колико је режим изневерио управо оне идеје на чијим се темељима заснива. Избора није било превише. Или остати доследан првобитним идеалима ризикујући и голи живот, или се преобразити у новог човека, напустити све принципе и без приговора се прилагодити правилима које практичан живот поставља.

Прича о двојницима-непријатељима протеже се и до данашњих дана, поменимо само романе *Удвојени човек* Жозеа Сарамага и *Борилачки клуб* Чака Палахњука. Тешко да су Сарамаго и Палахњук имали прилике да гледају филмове Живојина Павловића, али сасвим је сигурно да су читали Достојевског, па како је и њима вероватно пред очима био *Двојник* док су писали своје романе, није случајно што су на појединим местима дошли до готово идентичних идеја као Павловић, а да вероватно нису ни знали за *Непријатеља*. Поготову је у *Борилачком клубу*уочљив мотив где за сваки двојников напор и успех ловорике покупља оригинал, али само до оног тренутка кад се то претвори у страховиту Пирову победу. Нема ко не зна за филмску верзију *Борилачког клуба*, али мало ко зна да је Живојин Павловић још 1965. године подарио седмој уметности једну сличну причу која би без проблема била актуелна и данас као што је била актуелна тада, као што је била актуелна у време Достојевског.

Кад погледамо са ове дистанце, Павловићев филм и Батина улога у њему заиста делују као *двојник* Бате Живојиновића кога првенствено памтимо по улогама партизанских акционих хероја. Као да то није онај исти глумац који испаљује рафале на Неретви или се

спушта низ сарајевску сахат-кулу. Вероватно једини глумац који је играо у продукцијама свих југословенских република, Бата Живојиновић један је од ретких који не само што је играо, него се и прославио улогама у два потпуно неспојива жанра.

Ипак, колико год две филмске струје биле идеолошки супротстављене једна другој, оне имају нешто заједничко, јер и „црни талас“ и партизанска епопеја чист су изданак домаће кинематографије и остају препознатљиво обележје југословенског и српског филма, баш као што то остаје и чувени Валтер коме, видели смо, није сметало да са црвене оде на *непријатељску*, црну филмску територију и тамо чак постигне много веће успехе.

Живети као свој двојник и прелазити на супротну територију, то је у приватном животу чисто лицемерје, али ако глумац уме да се избори и са црним и са црвеним таласима, те да својим радом превазиђе све идеолошке и националне препреке с којима се кинематографија суочава, то је већ једна неисцрпна уметничка снага вредна пажње и сваког поштовања.

Народни херој или ђавољи слуга, свеједно је, Велимир Бата Живојиновић остаје легенда наше кинематографије управо зато што је савршено испливао из оба бурна таласа.

Миљана Миланковић

DON'T BE A COLD ROBOT

Напомена/подсетник: реч **HACKER**– има два значења „синонимна“:

Прво значење: **-It is an expert at programming and solving problems with a computer**;

Друго значење: **-It is a person who illegally gains access to and sometimes tampers with information in a computer system.**

Ако бисмо се зауставили на првом значењу и особи која поседује вештине решавања видљивих и невидљивих „проблема“, врло вероватно бисмо исту потапшали по рамену, а његово знање и способности користили, онако како се то деценијама чини, у искључиво „исцелитељске“ сврхе. Али, како се навођењем првог значења читалац, незадовољан добијеном информацијом, са нестрпљењем одлучио на још коју способност по могућности забрањену, дошао је до одговора на питање: Шта се деси када се на исто одважи онај кога сте претходно потапшали по рамену?

Испод „кодом“ одређеног појма, хакер (ћирилично написан губи своју „виртуелно-магијску“ моћ) прераста у симбол грешног човека модерног времена – Адама, који не само да је појео јабуку, већ је дозволио да јабука иструли у комшијином дворишту након чега је дошло до пада/Тројанци, црви… Међутим, оно што је негде на прелазу реалног и фиктивног, а врло могуће и врло присутно у поменутом бићу виртуелне магије, то је оно што се не изговара, не примећује, не види али постоји као мали баг у великом систему који види, чује, контролише и обара исти. Неколико деценија пре, све претходно наведено биле би пуке чињенице које никога не обарају а нарочито не системе, али 2016. године, када се појављује

генерисани Superman познатији у cyber свету као MR ROBOT, поставља се питање колико је уметност, модификована седма уметност – филм/серија, фикција, а колико стварност. Rami Malek, један од симпатично-интровертних и помало контроверзних јунака Холивуда, у улози Елиота, главног и ингениозног програмера који дању штити cyber свет ALLSAF-a (у свету Disney јунака, компанија која функционише по принципу Снежане и седам патуљака, Снежана у овом случају представља једног програмера који ,,вуче“ конце снажне корпорације-патуљака). Да је серија више него стварност, указује управо чињеница да Eliot (Rami Malek) невероватном брзином, прецизношћу и спретношћу решава сваки проблем ,,своје“ корпорације али у обичној комуникацији застаје код: ,,Hello“. Ту се обичан човек, удаљен километрима, галаксијама од Superman-a разочара, јер верује да исти показује фанатичне и надљудске способности cyber универзума, а да у ,,стварном“ свету није способан за најобичнију кафица/шољица комуникацију. Ипак, људска сујета и неповерење не трају дуго, а хакер још увек обара системе и познаје све и свја и није му потребна потврда гледаоца да је интровертно, затворено биће, јер то свесно јесте. Онда се поставља питање:

Ко је заправо Елиот? Модерни човек, мала уоквирена марионета страхова, побуне, нагона која живи туђу ,,свакодневицу“. Ако се изузму халуцинације које не воли, хаковања и ,,прогањања“ људи које воли, његов (људски) живот сведен је на неколико програмираних радњи: нахранити рибицу (јединог реалног сапутника, хладнокрвног наравно), прескочити оброк, отићи на посао, у повратку свратити код психијатра, незадовољан се вратити у стан и повући црту (морфијумску). Ако је Елиот неповерљив наратор, мизантроп који не верује у заједницу, не подноси додире и комуникацији искључује могућност ,,откривања“ а његова стварност игра илузија и могућности, зашто се онда гледалац саживљава са његовим светом?

У таквој игри коју монтира писац а оживљава режисер, човек је осакаћено биће стварности које се попут рингишпила окреће онако како неко, супериоринији, командује, а живот се своди на неколико сценски монтираних радњи: буђење (уз звоњаву „паметног“ часовника), добро прерађен мусли, након којег иде енормна количина пољубаца, чаша прерађене воде, трк на посао: шкљоц, цмок, хи хи, куц куц, добар дан шефе, цмок цмок, хи хи, пауза: ручак-препоручен оброк дивно прерађен и обојен, камера на храну камера на себе, цмок цмок, хи хи, враћање на посао: куц куц, касните са роком, цмок цмок, fuck you all, повратак кући, вечера, секс, цмок цмок , хи хи… лаку ноћ. Лажна сигурност програмиране свакодневице којој прети преиспитивање, а завршава отпором: FUCK SOCIETY! Онда модерни Superman одлази код психијатра, јер лако је борити се са програмском грешком, али је тешко убити недруштвено биће у себи. Психијатар размишља: да појача дозу, наведе Елиота да открије шта га то чини тако несигурним, неснађеним, рањивим, док хакер размишља:

Много озбиљнији проблем постаје оживљавање света главног јунака. Постојање имагинарног „човечуљка“ који обарањем система пародира сам смисао постојања изван видљивог умногоме доприноси питању: Шта ако програм који следи није фикција? Хакер који може све, човек који не може ништа, осим да упорно обмањује себе да креира сопствену будућност, вођену сопственом аутентичношћу и тако долазимо до приче која више није технолошка или уметничка креација, већ једна озбиљна филозофија кризе идентитета. Исти онај гледалац који се испрва дивио способностима вештог хакерског манипулисања информацијама, попут великог Толкиновог свевидећег ока, постаје готово самлевен машином терора свезнања које га открива, разоружава и брише.

"You're Phil. But your real name is Rohit Pathak. You changed it to Phil when you bought your first Phil's Coffee shop. Now you have seventeen of them with eight more coming next quarter..I downloaded everything. All your emails, all your files, all your pictures..You want to call FBI? Do you want them to find out about 100 GB of child pornography you serve to your 400,000 users..which explains the higher than usual speeds on all your shop¢s internet connections."

Међутим, серија је тривијално прича о младом „бунтовнику“, марионети две велике корпорације, јер наравно прича од вајкада постоји: две зараћене стране ће се сукобити, у овом случају два корпорацијска гиганта: ALLSAFE и EVIL CORP. У мору ајкула гледалац ће очекивати моменат изненађења – једна група ће постати биљојед. Међутим, изненађења и наглог обрта (препорода) нема, јер прича није борба добра и зла, правде и неправде већ симбол људског пада, а нико тако снажно не пада као човек.

''Sometimes I dream of saving everyone from the invisible hand. The one that brands us with an employee badge. The one that forces us to work for them. The one that controls us everyday without us knowing it. But I can't stop it. I'm not that special. I'm just anonymus.''

Нихилизам ће подржати став неслободе, скептицизам ће охрабрити идеју о неуравнотежености света, глобализам ће згазити чизмом на главу човека, тоталитаризам убити јединку, али хуманизам не може да прихвати идеју да човек и све што га чини карактером, индивидуалношћу, слободом говора и делања, може да нестане. Револуција се рађа на екрану средствима који су довели до њеног настанка. Гледалац сведочи новом друштву (F society) – марксистичкој утопији лишеној граница, норми, правила, економксих, социјалних ограничења. Такав свет креира човек (хакер) који је оборио претходно ушушкано уређење, робот којем је негде између задате радње и предмета, убризган невидљиви серум емоције. Систем је оборен, идентитет не постоји, а јединка може слободно да делује са

избрисаним кодом. Али, да ли је срећна? Критикујући постојећи свет, серија критикује немогућност човека да се од истог одвоји. Бити човек, ослобођен друштвеног украшавања, самозадовољавања представом о себи, сјајем и луксузом који вештачки производи осећај среће и величине, једнако је апсурдно и немогуће као и бити робот који осећа, једно друго не подржава. Исти отпор јединке која ,,трага“за изгубљеним идентитетом, готово две деценије пре, појавио се причом Chuck Palahniuka ,,Fight club“(1999). Иста мисао је навела тадашњег режисера да свет појединца подреди колективној свести. Ипак, побуна коју је тада представљао аморал подземља постепеном експанзијом добија свој много озбиљнији пандан ,,MR ROBOTa“ који не само да сумња у идентитет појединца, већ у борби за неки „бољи“ свет руши једини свет на којем може да постоји – Земљу. Она пријатељска рука, човечност којој се враћа главни јунак (Елиот), доказ је, да насупрот мишљењу критичара, испод маске гротеске и пародије друштва ипак стоји јединка којој је дата могућност свезнања и знатижеље, а уколико информација и буде хакована, добро је знати да се иза ње још увек крије Човек.

Бојана Цвејанов

ЉУБАВ У ФИЛМОВИМА КРИСТОФА ОНОРОА

Љубав: емоција, појам, нагон. Љубав: концепт који у себи садржи ерос и танатос, нагон за стварањем и уништењем, самоуништењем. Кроз постојање доживела је многа неправедна оспоравања, мистификације и лоше интерпретације и окамењивања у форме. И сада, у 21.веку, у ком је човечанство наиглед ослобођено стега, робује се више него икада. Робује се конвенцијама, нацртима, устројености.

Говори се само о идиличним уџбеничким примерима који потврђују правило. Али у љубави нема правила, ни сигурних стаза ни приручника. Она је многолика. И управо је та многа лица љубави представио Оноре у својим филмовима ***Les chansons d'amour*** из 2007. године и ***La belle personne*** из 2008. У њима врши демистификацију љубави као апсолутног блаженства, бесмртне силе и концепта који све побеђује. Даље, приказује без имало устезања љубав као нешто независно од пола, година, друштвеног статуса: приказује је онаквом каква и јесте – стихијом без контроле. У оба остварења Оноре приказује љубав међу истополним љубавницима, међу ученицима и професороима, међу колегама, између особа различитих узраста, заправо све оне ситуације које су сматране друштвеним аномалијама, а самим тим су биле и табу у уметности.

У мјузиклу ***Les chansons d'amour*** Оноре проблематизује смрт и љубомору као две појаве које су најчешћи разарачи љубавне среће. Жули и Исмаел, протагонисти филма, уводе у своју везу Алис, Исмаелову колегиницу са посла, не би ли тиме избегли замку коју стварају неповерење и љубомора. Алис и сама каже у песми којоу пева да је она *само мост који води до једне до друге обале*, односно од Жули до Исмаела, међутим и она сама почиње да бива

све привржености Жули те фунцкионисање везе постаје компликованије. До обрта долази након Жулине смрти од срчаног удара, што можемо тумачити и као немогућност једног човека да поднесе толики притисак емоција. Сломљени, Алис и Исмаел покушавају да се изборе са тугом, свако на свој начин, и док Алис налази утеху у новом партнеру, Исмаел дане проводи депресиван, мучен несаницом и носталгијом. Покушава пронаћи утеху у загрљају конобарице из оближњег бара, док упорно одбија друштво Жулине сестре која покушава да своју тугу подели са њим. Разумевање које му нуди Жулина сестра одбија, јер она је још један подсетник на оно што је било и само додатно отвара рану која никако да зацели, и тек када упозна Ервана, Исмаел почиње да се мири са чињеницом да Жули више нема. Ерван, школарац, Исмаелу нуди утеху, али га упозорава да не може очекивати од њега да се не веже, односно, мораће чути речи *волим те*. Управо ове две речи јесу оно што престрављује Исмаела те настоји да их избегне, оне га сећају на прошлост, губитак. Ипак, након ноћи проведене са Ерваном Исмаел коначно одлази на Жулин горб и долази до њиховог коначног обрачуна. Отишавши на гробље, он је прихватио збиљу онакву каква јесте, враћа се Ервану и филм се завршава речима: *Воли ме мање, али ме воли дуго.* У овим речима осликана је људска тежња за трајношћу осећања и сигурности, Оноре је приказао потпуно огољену потребу човека да припада некоме, те да се некоме посвети и буде вољен.

На сличан, Оноре је ову тему приказао и у свом другом остварењу, ***La belle personne***. Овога пута људска тежња за љубављу приказана је кроз Жуни и њеног професора италијанског. Поред тога што љубав разара њих саме, она има директног утицаја и на људе из њихове најближе околине – пре свега на младића Ота који извршава самоубиство када схвати да Жуни никада неће моћи да му узврати осећања. Као и у *Les chansons d'amour* Оноре проблематизује и трајност љубави и разорну моћ љубоморе, те потребу за посвећивањем

себе некоме и управо да би ове замке избегла Жуни одлази носећи своју љубав у себи, јер и сама признаје Немору (професору италијанског) да ће је она уништи. У случају Жуни и Немура љубав показује свој принцип танатоса – она је та која уместо да ствара хармонију, у животе оних који је осећају уноси дисбаланс и на слободу пушта тамне нагоне. Жуни не одустаје од љубави, она само одлучује да је носи у себи, не одриче је се зарад друштвених норми, већ је само посматра као пламен који прети да све прогута и претвори у прах.

Због тога су Онореови филмови јединствени – они нису приклоњени нормама друштва, његови јунаци су слободни, а ограничења са којима се суочавају јесу она која сами постављају, а тичу се егзистенције и саживљавања са сопственим осећањима.

Горица Радмиловић

ДЕТИЊСТВО У ФИЛМОВИМА ТОМАСА ВИНТЕРБЕРГА

Последњих неколико месеци, откако је изашао конкурс за овај темат, тема табуа нам је постала једна од главних у друштву. Напросто, дотакли смо дно човечанства када не можемо да се макар сетимо, шта би било то што би подстакло људе да се стиде и да размишљају о одређеној теми. Седма уметност, она филмска, последњих деценија у свој садржај попримила је апсолутно све. Не постоји ствар о којој се ћути или са аверзијом приступа.Средином XX века, табуизираним филмовима су се сматрали они еротског жанра, у којима су заступљене „уметнички одрађене сексуалне сцене“ у којима задовољство не проистиче из самог чина већ од стила формирања слике. Временом, границе се померају. Филмови овог типа добијају поджанрове: тема хомосексуализма, затим инцеста, утицаја детињства на развој индивидуе, па и стављања детета и његовог размишљања у сфери сексуализма. Ако подобније размислимо, једино последња три поджанра заиста стварају осећај аверзије, нешто на шта не бисмо требали да се навикавамо. У мору несрећних догађаја који су све чешћи, а у себи имају сексуално злостављање деце, логично је да ће уметник приметити проблем. Такође, чињеница је да ће већина, нажалост, ако и примети злостављање деце, прећутати о несрећном догађају, под изговором „Не мешамо се у оно што није наша ствар.“ Све ово што наводим као пример и чињенице, касније ће бити оправдано у тексту.

Године 1995. у Данској настаје потпуно нови филмски концепт: редитељи Ларс фон Триер и Томас Винтерберг формирају ДОГМУ 95 (Dogme 95), покрет који ће европску кинематографију у потпуности удаљити од Холивуда, учинити је оригиналном и више приближеном реалном животу.

Овај концепт имао је значајног утицаја на стварање и других европских редитеља, макар у неком погледу правила које је концепт носио са собом. У таквој прилици да живот приближи на најсировији начин, свој први, а и први филм концепта под насловом *Festen (Celebration)*, ствара Томас Винтерберг. ДОГМОМ 95 и првенцем овог концепта (али и каснијим остварењима), Винтерберг враћа оно што је већ неко време у кинематографији било изгубљено, а то су филмови који се читају. Када узмете испред себе ***Festen***, прво што вам западне за око су хаотични кадрови. Као једно од правила ДОГМЕ 95, камера се носи у руци, она је покретна, она је део филма, неко ко посматра и чује људе. Она је саучесник свега. Хаос са почетка филма је предсказање догађаја који следе.

Прослава, како превод наслова филма каже, јесте 60. рођендан главе породице, имућног данског господина, који је узор многима у *крем* друштву тадашњице. Наиме, Хелг (Хенинг Ортизен) не поседује само финансијско, већ и породично богатсво. Следећи поремећај који затичемо у овом филму јесте да се прослава дешава, иако је Хелгова кћер тек неколико месеци раније извршила самоубиство.

Тема самубиства у овом филму је, такође, табуизирана. Она прати све ликове који о њој ћуте, али је незаобилазна (и стварима мртве сестре, цртежима, брату близанцу…). Прослава је велика, чује се извештачени смех кога изазивају баналне изјаве. Међутим, неко се не смеје. Одавно, ништа више није смешно. Брат близанац сестре која је извршила самоубиство, Кристијан, носи са собом годинама терет модерног друштва – вечне тишине

зарад бољег положаја. Преплављен осећањима док посматра славу свога оца, Кристијан у свом говору честитања рођендана објављује болну истину о злостављању у детињству од стране оца и чињеници да је његова сестра извршила самоубиство, јер, иако је тортура престала, ожиљци су вечни, снови заувек остају. За свог оца, Кристијан каже да је био „најчистији кога је икада познавао. Купао се по пар пута дневно, али и ми смо се морали купати са њим.“. Кристијанова сестра је самоубиство извршила у кади пуној воде, покушавајући да душу коју је испустила прочисти, онако како отац то ради. Када гледате овај филм, ви сте тамо. Овај филм је најчистија критика друштва и онога што је у стању да се прећути. После Кристијанове велике истине, слављеничко друштво почиње да се смеје, забава се наставља. Положај се не нарушава, јер се ономе без те моћи не верује.. Ако посматрамо ову ситуацију као колективно несвесно, да ли у својим злоделима увек имамо наследника? Како истину предочити као стварну, а не као одраз у попуцаном огледалу? Остаје вам само да погледате ово Дело и сазнате шта је тишина спремна да уништи.

Две године након првенца ДОГМЕ настаје Винтербергов филм ***Sumbarino***. Овде причамо о потпуно другачијем приступу од стране снимателља. Нема више „живе“ камере која не прати ништа ван садашњег тренутка. Овде нас дочекује хаос у сликама наглих прескока из садашњости у прошлост. Једино је будућност неизвесна, али не гарантује иоле добру ситуацију. Друга разлика – у *Festen-u* имамо активну заступљеност родитеља који крију истину. У *Sumbarino-u* истина је очигледна: двојица браће која тек требају да загазе у године пубертета, воде рачуна о малом брату, беби Мартину од неколико месеци, док мајка ни отац нису присутни. Њих двојица су фигуре родитеља. Јасно нам је стање у тој породици онда када старији запали ко зна коју цигарету, а млађи брат сипа џин обојици. То су деца која нису умала прилику да виде другачију слику. Без иједног родитеља, насилно су

принуђени да слику о правилима живота сами стварају. Иако се школују, њихова примарна ствар јесте брига о брату који не може да се стара о себи.

Међутим, шта ако дете пожели управо то, бити само дете? Када нема некога да мисли за њих, док уживају у тренутном срећном тренутку? Дешава се смрт. Деца овде немају право на одмор, забаву, срећан тренутак. Онда, када и покушају то себи да приуште и изигноришу плач малог брата, исход је, наравно, смртан. Овај догађај је обележио живот касније одраслих индивидуа: имамо опет јунговско осликавање несреће у сновима, који не требају посебно тумачење.Старији брат је осуђен сновима о смрти бебе, млађи покушава да потисне то у својој свести користећи кокаин, „одстрањујући“ своју свест од реалности. Старији брат, Ник, је телесно развијенији, његово окружење (тегови, врећа за ударање…) говоре о његовој физичкој спремности. Такав, смештен је у мали простор собе који је успео, изашавши из затвора, себи да приушти. У том простору он има сексуалне односе са првом особом која му је „физички прихватљива“, оштећена индивидуа као што је он сам. Међутим, сексуалног задовољства нема. Не постоји задовољство ни у чему. Постоје само успомене које се у, како је наведено, сценама из детињства евоцирају у свест и које спречавају даљи развој живота. Име млађег брата је до краја непознато. Он је једноставно „брат“, беспослени човек, зависник, који преживљава и храни свог сина, којем симболично даје име свога мртвог брата, Мартин. Једном злостављано дете сад је злостављач јер његов син сада посматра оно што је он посматрао – пијаног и дрогираног родитеља и покушава да пронађе разумевање. Мартин сам покушава да се нахрани, преживи, школује. Браћу је одрастање отуђило. Не постоји она дечија искреност, привржености и поверење. Њихово искуство их је натерало на другачије размишљање. Када се браћа сусрећу? На сахрани мајке, која је предочена као свакодневни догађај, нешто чему се не придаје значај. Следећи пут, браћа се налазе у

затвору, свако ради својих (не)дела. Да ли другог Мартина очекује судбина првог? Мора ли прошлост бити наш терет којег се, ама баш никако, не можемо рештити? Једно је очигледно – историју не могу писати само победници. Бар не ону из које се може нешто научити.

У оба горе поменута филма, детињство је наведено као корен несрећног живота који се дешава после. Злостављање од стране одрасле индивидуе оставља последице и дете је неспособно да се формира без последица које ће кад тад изаћи на видело. Међутим, шта се дешава када је дете злостављач? У ономе што се назива „нормално детињство“, Фројд описује развој сексуалности код деце већ од њихове четврте године:

„Сексуално истраживање у овим дечијим годинама увек се спроводи усамљено; оно представља један од првих корака самосталне оријентације у свету и доноси удаљавање детета од особе из његове околине која је раније уживала његово потпуно поверење.“

Треће Винтербергово остварење о којем ће бити реч јесте филм ***Jagten*** *(The Hunt)*. Лукас (Мадс Микелсен) је локални учитељ, брижан отац, веома детињаст, невин у својим поступцима. Такође, кћерка Лукасовог најбољег пријатеља види у њему оно што у родитељима не може – мир и слободно маштање. У разумевању се рађа дечија љубав, која је све само не наивна. Дете, којој је љубав, ону коју види код маме и тате, ускраћена, постаје извор лажи и оптужује Лукаса за сексуално злостављање, чувши порнографске изразе у разговору између њеног брата и његовог пријатеља. Иако Лукас има репутацију доброг учитеља кога воле, како родитељи, тако и деца, овде се ипак верује детету којем и они који му верују(васпитачице и родитељи), наглашавају бујну машту.

У веома идиличном месту у коме се радња дешава (предочен је и колоритом филма – боје су топлије, филм је „наранџаст са примесама црне и сиве боје“), овакав догађај је покретач поремећаја у једну руку ритуалног вођења дана. Људска заједница, жељна промене,

макар и неистините, потенцира несрећу и њен развој. Сва деца ће, иако су га волела, инсистирати на сексуалном злостављању. Једно измишљање може бити уништено другом неистином – не постоји простор који деца описују као место злостављања. Како се оправдати и доказати истину? Ништа није јасније од погледа у очима, како детета, тако и онога између животних пријатеља. Ако оповргавамо личност пријатеља у коју смо веровали и ако му припишемо могућност да учини злостављање, да ли смо онда и према себи вечно неискрени? Када се, напослетку, можда, докажемо као невини, да ли ће други успети потпуно заборавити на све трауме које су прошли и којима су веровали? Опет имамо питање прошлости и колику истину за будућност она носи.

Без прошлости смо нико, а са оном лошом постајемо још и гори. Наше детињство је, често, слика наше садашњости. Проблем је што није само Наше већ и Нечије, коју не покушавамо заштити. Када именујемо табу, дајмо му то обележје у његовој дефиницији – нешто што је неморално, недопустиво. Престанимо да ћутимо о туђој несрећи, ако ни за шта друго, да не бисмо и сами патили.

Небојша Чандић

САЛО И ПОСЛЕДЊИ ДАНИ

Сало, мјесташце смјештено на обалама највећег језера Италије, језера Гарда, уједно престоница Италијанске Социјалне Републике у периоду од 1943-1945. године. Сало, мјесто у којем је своје посљедње дане провео Бенито Мусолини, прије него ли је, већ стријељан, објешен наглавачке „пркосио“ фашистима у њиховим најснажнијим упориштима – у градовима Комо и Милано.Сало, локација у коју је Пјер Паоло Пасолини смјестио радњу, испоставиће се, свога посљедњег филма – **„Сало или стодвадесет дана Содоме“**. Он то, наравно, није учинио случајно, него је смјештајући радњу у само средиште нацистичке марионетске квазирепублике настојао извршити критику фашизма какву свијет, до тада, а мора се рећи ни до данас, није видио. Та „невиђеност“ се огледа у томе да је редитељ на један сасвим прост начин успио у намјери да нам представи сваки владајући систем, односно сам однос између оних који моћ посједују и оних који су им потчињени, а који су сведени на ниво објеката.

Ово није само критка фашизма, него критика фашизма која лако, без видљиве границе, прелази и у критику данашњег „ишчашеног“ капиталистичког система (са све конзумеризмом, као пратећом појавом) и сваког система будућности који ће да почива на истим темељима, тј. на испољавању неограничене моћи мањине над обесправљеном већином, која одлучујући се да трпи колико може, (не)покушава пронаћи излаз из тог, сада већ уходаног система. Сам Пазолини ће у једној од својих посљедњих биљешки написати: „Филм представља огромну садистичку метафору за оно што је било нацистичко-

фашистичко “одвајање” од својих злочина против човјечности. Нацисти-фашисти су своје жртве сматрали објектима те су аутоматски уништили било какву могућност људског односа с њима… Ко би могао сумњати у моју искреност када кажем да је порука филма одбацивање анархије моћи и непостојање историје?”

Пазолини инспирацију за сам филм налази у роману чувеног Маркиза де Сада *Стодвадесет дана Содоме*, међутим, овај филм није пука адаптација онога у роману написаног, а како би и био, када ово де Садово дјело није у цјелини сачувано, па ни не чуди што се и сам Пазолини прихватио писања сценарија, мада колају приче како је искусни режисер сценарио „имао у глави“ и у ходу га смишљавши успјешно довршио филм. Једина разлика коју код Пазолинија примјећујемо јесте та замјена де Садовог „бога“ – влашћу. Но, није само де Сад био инспиративан за Пазолинија, него се он доста позива и на Дантеа и његову „Божанствену комедију“. Посебно ако бисмо пажњу обратили на организацију радње. Погледајмо само подјеле у филму – „Антеинферно“ (или претпакао), а затим кругове самог пакла – „круг манија“, „круг гована“ и „круг крви“. За разлику од Дантеа, овдје проналазимо четири круга пакла, али ту није крај са бројем четири, око којега се, у овом остварењу, све врти. Четири су верзије завршетка филма.

Четири главна лика су војвода, бискуп, предсједник и судац, који уз помоћ четири старије проститутке уводе осамнаест младих људи (по девет младића и дјевојака) у сам пакао такозване Салске Републике. Тај пакао се огледа у најразличитијим облицима сексуалних и иних девијантности, којима су склони већ поменути – војвода, бискуп, предсједник и судац, а те девијантности очитују се у хомосексуализму, бруталним силовањима, садизму, мазохизму и копрофагији, којима су изложени њихови „штићеници“. Потпуна контрола коју велика четворка има над тих двадесетак младих људи резултира

масовном егзекуцијом ових потоњих, док главешине, сваки са свог прозора, посматрају свечани чин, праћен мелодијом „Кармине Буране“ Карла Орфа.
Филм је због свега наведеног пролазио кроз голготу цензура, забрана, што није било карактеристично за филмове које је раније потписивао Пјер Паоло Пазолини. Он ни у својим ранијим остварењима није „шминкао стварност“, напротив, сви његови филмови одишу реалношћу и стварном, суморном сликом живота пролетаријата тадашње Италије. Наравно, уколико се већ није радило о адаптацијама, какав је био случај са „Кантерберијским причама“, „Декамероном“, али и једној наизглед схизофреној сарадњи овог редитеља, познатог љевичара, марксисте и декларисаног хомосексуалца, са католичком црквом приликом израде филма „Јеванђеље по Матеју“, који и данас важи за један од филмова који на најбољи начин представљају живот Исуса Христа.

Пазолини је успио у својој намјери да једном шокантном, „шкакљивом“ темом привуче публику да се заинтересује за овај филм, чија је идеја и била да се он покаже као појава која ће, уједно, да привлачи и одбија публику. Тако су биоскопи у родној му Италији били дупке пуни на самом почетку емитовања, да би се и прије половине одмотане филмске траке исти ти биоскопи испражњавали, јер је публика била саблажњена сценама које су у филму преовладавале. Филм је управо из тих разлога био забрањен у великом броју држава, чак и у неким западним демократијама. Међутим, те забране нису биле ни изблиза значајне колико ће бити она коју ће Пазолини лично доживјети у својој домовини, недуго након завршетка снимања.

Познат по свом бритком језику приликом коментарисања актуелних тема, свестраности која га је доводила до тога да се осјећа позваним да прокоментарише многе малигне појаве у Италији, али и уопште, пошто се ради о универзалним темама, које муче

сваког мислећег грађанина савременог свијета. Тако ће (нас) Пазолини упозорити да смо „сви у опасности“, у своме посљедњем интервјуу којег је дао листу „Јединство“ („L’Unita“), новинару Фурију Коломбу.

Овај интервју налазим као наставак на горепоменути филм, јер је вођен након снимања, а прије премијере, коју ће филм доживјети неких двадесетак дана након овог разговора. Интервју је вођен 1975. године, али занемаривши поједине ситнице, ми бисмо врло лако могли рећи да се основне идеје у њему изречене односе и на 2005. или било коју, скорију годину. Управо тако видимо колико је то друштво на глобалном плану заиста узнапредовало када су људске слободе у питању, у тих неких тридесет, а можемо слободно рећи и више година. Пазолини се већ на самом почетку разговора дотиче и Републике Сало, али која у овом контексту се чини помало идеалнијим мјестом за живот, него што је то модерна средина. Разлог томе је тај што је једна таква, нацистичка творевина отворено пропагирала своју основну идеју, идеју којом се водила до тачно одређеног, свима познатог циља, те јој се било много лакше супротставити (како Пазолини каже „с мало храбрости и савјести“), док у овим нешто модернијим системима не само да не можемо проникнути тако једноставно у њихове „идеје водиље“, него су оне, колико год црне биле, сјајно забашурене, стављене у шарену, привлачну фолију, која нас само удаљава, вуче на другу страну, далеко од разумијевања њихове основне улоге. Пазолини о томе говори на овај начин: „Али, данас је другачије. Данас вам може прићи неко ко изгледа као пријатељ, неко добар и љубазан, али ко је колаборатор (рецимо неке телевизијске станице). Треба некако зарадити за живот, а то није злочин. Неко други, разне групе, прилазе вам агресивно, са својом идеолошком уцјеном, упозорењима, проповједима, анатемама, које су такође пријетње. Они марширају са својим паролама и заставама, али по чему се такви разликују од „власти“?“

Поново смо се дотакли власти, која се одржава таквом каква јесте, кроз свесрдну помоћ образовања, односно образовног процеса. Путем њега се јасно прави разлика између господара и поданика, али опет и једнима и другима „усађују“ једнаке, универзалне вриједности. Но, друга је ствар то што се господари редовно налазе у бољем положају за нпр. „маневрисање на берзи“ ради постизања „универзалног добра“, док поданици до тог „добра“ могу доћи само силом или како Пазолини каже „уз помоћ штангле“ (и даље цитат: „Убијам, али сам добра особа!“, јер је тај начин поданику једини доступан не би ли остварио оно што му власт, управо кроз тај образовни систем представља вриједним). Према томе, Пазолини не осјећа сажаљење према оним поданицима, чија жеља за свргавањем господара постоји искључиво из разлога да би они сами засјели на њихово мјесто, него према онима поданицима који су гладни сопствене слободе, тј. управљања властитим, а не туђим животима, баш супротно од господара који те поданике своде на ниво објекта (што нас опет сјећа филма о којем је раније било ријечи).

Управо нас тај владајући систем учи и окретању главе од сурове истине, од правих проблема, о чему Пазолини говори када Коломбо заподјене разговор о фашизму и неофашизму, који није само проблем, као што и сами знамо, Италије. Пазолини кључне људе, који би требали отворено да проговарају о тим, горућим проблемима, упоређује са луткама чије се главе окрећу за стоосамдесет степени и они, упркос тешко рјешивим проблемима, пажњу поклањају ситницама, такорећи. Скретање са битне теме на оне лако сварљиве јесте замка у коју многи упадају, а Пазолини сам за себе каже да је један од оних који је већ платио цијену силаска у пакао (не можемо, а да не примјетимо још једну сличност са Дантеом. Силазак жива човјека у пакао, с тим што се Пазолини нашао у паклу (нео)фашизма), тиме што је јако добро упознат са тим проблемом прећуткивања, те да

одлично зна „све црне овце“, чијим би се одстрањивањем ови проблеми много лакше дали ријешити. Међутим, сви ти „кочничари“, „црне овце“, „окретачи главе“ или како год их назвали, очито, као такви одговарају систему, што даље говори да са фашизмом ни у том тренутку није рашчишћено, иако му је смрт проглашена још тридесет година раније.

Да се сва критика не обруши на образовни систем као основно упориште власти, Пазолини ће Коломбу казати: „Не заваравајте се. И ви сте, заједно са образовним системом, телевизијом и вашим умирујућим новинама, велики чувари тог ужасног поретка који почива на концептима посједовања и уништавања. Вашој срећи нема краја када на неког преступника можете да налијепите своју етикету. Мени то изгледа као једна од многих операција масовне културе. Пошто не можемо да спријечимо неке ствари, умирујемо се тако што за њих правимо полице на којима ћемо их држати.“ Затим даље, у току разговора, наставља: „Слушам политичаре и њихове фразе, све политичаре, и то ме излуђује. Они и не знају о којој земљи причају, од ње су удаљенији него Мјесец. Као и писци. И социолози. И експерти свих фела.“ Логично је било идуће питање Фурија Коломба, у којем режисера пита: „Зашто мислите да су неке ствари вама јасније?“, а овај му одговара: „Не желим више да причам о себи; можда сам већ рекао превише. Сви знају да сам дебело платио за своје искуство. Али, ту су и моје књиге и филмови. Можда гријешим, *али и даље тврдим да смо сви у опасности*.“ Намјерно преносим готово сваку ријеч завршетка овог интервјуа, чији је наслов гласио „Сви смо у опасности“, а који је сам Пазолини одабрао као идеалан за овај текст. Додуше, Пазолини није стигао да одговори на још неколико Коломбових припремљених питања, а што је обећао учинити писмено, но, „забране“ су га спријечиле.

Дан касније, другог новембра 1975. године, Пазолини је пронађен мртав. Више пута прегажен властитим аутомобилом, за шта је кривим проглашен Ђузепе Пелоци, тада

седамнаестогодишњак. Пелоци је прво признао убиство, да би након неколико година проведених у затвору изјавио да он за исто није крив, чиме је само створио плодно тле за нова нагађања о мотивима и виновницима тог свирепог злочина, убиства једног од највећих италијанских режисера, али и једног истакнутог писца, сликара, лингвисте, новинара, а поред свега и политичара, који је као такав био „трн у оку“ многима, који нису имали довољно знања, умијећа, снаге да му се супротставе на неке легалне, људскије начине, него да ставе још једну, најсуровију забрану на његов рад, овога пута је то било убиство!

Истина је да је Пазолини био један од оних који су знали сувише, то је и сам признао, али је мислио да је већ тада платио цијену тог свог знања – неко други није мислио тако. Цијена „вишка знања“ је за њих био (његов) живот.

Остаје само питање, шта је то, заиста, натјерало „сиве еминенције“ на ликвидацију Пазолинија? Многи вјерују да су Пазолинију главе дошли неофашисти, како због његових радикално лијевих ставова, тако и због отвореног хомосексуализма, чиме је представљао пријетњу читавом тамошњем демохришћанском естаблишменту, па стога никоме од њих није ни било стало да се свирепе убице што прије доведу пред лице правде. Штавише, они се успјешно крију већ четрдесет година. Можда је разлог убиства било Пазолинијево константно критиковање система у јавности, без длаке на језику? Можда ћемо некад и сазнати праву истину о убиству. Можда.

Нама остаје само да се питамо, између осталог и то како би Пазолини прокоментарисао наше данашње друштвене (не)прилике. Ако нас ишта може утјешити онда су то његови филмови, биљешке, текстови, есеји, који су ванвременски, па су као такви, актуелни и данас и са истим жаром проговарају о проблемима који нас муче у савременом свијету, али нас итекако растужује то што и четрдесет година након његове смрти, ми још

увијек битку водимо са истим противницима, а и на то нас је Пазолини припремио својом реченицом: „Сумњам да ће икада постојати друштво у којем ће човјек бити слободан.“

Sponzori prvog broja časopisa KULT:

izdavačka kuća dereta

Ђ Ђ

Ђ У Р Ђ И Ђ

pekara Sajam

electro COPY&PRINT STUDIO